



Л и д а У к а д е р о в а

Кинематограф оттепели

Пространство, материальность, движение



СОВРЕМЕННАЯ
ЗАПАДНАЯ РУСИСТИКА

И С Т О Р И Я

Современная западная русистика /
Contemporary Western Rusistika

Лида Укадерова

**Кинематограф
оттепели. Пространство,
материальность, движение**

«Библиороссика»

2017

Укадерова Л.

Кинематограф оттепели. Пространство, материальность, движение
/ Л. Укадерова — «Библиороссика», 2017 — (Современная
западная русистика / Contemporary Western Rusistika)

ISBN 978-5-907532-85-4

Смерть Сталина в 1953 году положила начало периоду расцвета советского кинематографа. Оттепель стала временем либерализации как политической, так и культурной жизни в СССР; выходявшие в те годы фильмы, со свойственными им формальным новаторством и социальной ангажированностью, оказались в центре международного кинодискурса. В своей книге «Кинематограф оттепели. Пространство, материальность, движение» Лида Укадерова предлагает анализ некоторых фильмов, снятых в СССР в 1958–1967 годах, чтобы доказать: пространство — и как визуальная составляющая фильмов, и как социально значимый топос — играло в кинематографе этих лет ведущую роль. Открываясь дискуссией о восприятии малоизученного панорамного кино СССР конца 50-х, исследование Укадеровой уделяет пристальное внимание кинолентам Михаила Калатозова, Георгия Данелии, Ларисы Шепитько и Киры Муратовой. Автор показывает, что работы всех этих режиссеров были вдохновлены стремлением через призму кино исследовать важнейшие проблемы идеологии, общественного прогресса и роли личности в постсталинской культуре.

ISBN 978-5-907532-85-4

© Укадерова Л., 2017
© Библиороссика, 2017

Содержание

Благодарности	6
Введение	8
СССР в процессе строительства	11
Переходное движение	15
Воплощенное картографирование	18
Поворот к пространству	21
Материалы кинематографа	25
Глава 1	29
Преодолевая аттракцион	34
Зрительский опыт как производство	39
Реальность подвижности	41
Множественность времени	46
Конец ознакомительного фрагмента.	48

Лида Укадерева
Кинематограф оттепели. Пространство,
материальность, движение

Посвящая Грэму, Лео и Саше

Благодарности

Эта книга могла остаться незавершенной, если бы не помощь многих и многих организаций, коллег и друзей.

Я благодарна сотрудникам Российского государственного архива литературы и искусства в Москве и Российского государственного архива кинофотодокументов в Красногорске за терпение и помощь в поисках необходимых материалов; кафедре истории искусств Университета Райса и лично декану факультета гуманитарных наук за неизменную поддержку в исследованиях; кафедре романской, германской и славянской филологии Университета Джорджа Вашингтона, где зародился этот проект; а также Джону Стивену Лэшеру из Ассоциации сохранения «Кинопанорамы»¹ за доброту, с которой он был готов делиться знаниями и материалами.

Хотя работа над книгой и началась уже после того, как я покинула Техасский университет в Остине, но именно там шли беседы и зарождались дружеские связи, благодаря которым она стала лучше, чем могла бы быть. Хочу выразить особую признательность Кэтрин Аренс, Киту Лайверсу, Джоан Ньюбергер и Дженет Суоффар за советы и поддержку, а также Бену Чаппеллу и Марике Джензен за их преданность и дружбу. Обсуждения с Машей Беленький, Леей Чан и Линн Уэствотер, моими прекрасными друзьями и коллегами по Университету Джорджа Вашингтона, были исключительно важны на раннем этапе работы над книгой. Безупречные заведующие кафедрами Линда Нигли и Дайан Вулфтал, без устали помогавший в работе с иллюстрациями Эндрю Тейлор, а также Лео Костелло, Луис Дуно-Готтберг, Ширин Хамаде, Гордон Хьюз, Фабиола Лопес-Дюран и Кирстен Остерр – благодаря всем им Университет Райса стал для меня поистине вторым домом, стены которого помогают совершенствоваться профессионально и интеллектуально. И конечно же, не могу не отметить Мишель Пиранио, чей зоркий и внимательный редакторский взгляд был незаменим на завершающей стадии работы.

Некоторые фрагменты книги ранее уже публиковались или же использовались в качестве материала для лекций, что всякий раз давало импульс к дальнейшей работе над исследованием, помогая при этом отточить его аргументацию. Первоначальный вариант третьей главы был опубликован в журнале *Studies in Russian and Soviet Cinema* (2010. № 1. Vol. 4) под заголовком «Чувство движения в фильме Георгия Данелии “Я шагаю по Москве”» («The Sense of Movement in Georgii Daneliia's *Walking the Streets of Moscow*»), а отрывок из второй главы – в *Film & History* (2014. № 2. Vol. 44) под заголовком «“Я – Куба” и пространство революции» («*I Am Cuba and the Space of Revolution*»). Хочу поблагодарить оба издания за то, что именно на их страницах читатели впервые смогли ознакомиться с материалами, впоследствии вошедшими в эту книгу. Некоторые главы также легли в основу докладов, прочитанных мною в Университете Райса, Университете Джорджа Вашингтона, Университетском колледже Лондона, Калифорнийском университете в Ирвайне, а также на ежегодных конференциях Американской ассоциации сравнительного литературоведения и Общества по изучению кино и медиа. Я очень признательна организаторам и респондентам на каждой из этих площадок, в особенности Джулиану Граффи и Филиппу Кавендишу из Исследовательской группы по российскому кино на базе Университетского колледжа Лондона, где споры и дискуссии вокруг моих аргументов помогли развить их неожиданным и плодотворным образом.

Помимо коллег, перечисленных выше, в работе над этим проектом помогали своими поддержкой, знаниями и остроумием мои бесчисленные друзья. В особенности хочу поблагодарить Сару Костелло, Сандру Дорстхорст, Мэри Джованьоли, Франка Гёртса, Юрия Горюхина, Теклу Харре, Майкла Кейдеса, Дженни Кинг, Азу Лукашёнок, Владимира Миронова, Светлану Миронову, Карлоса Пелайо Мартинеса Риверу, Тамару Рзаеву, Ирину Тойфель, Магду

¹ Kinopanorama Widescreen Preservation Association, KWPA.

Валькевич, Мориса Вулфталя, Эрика Ивона – на какой бы континент ни забрасывала меня судьба, благодаря им я всегда чувствовала себя как дома. Мои родные из России и Соединенных Штатов также поддерживали меня во время работы над книгой. В России хочу сказать спасибо Игорю, Татьяне, Максиму и прежде всего моей матери Людмиле за ее непоколебимые спокойствие и поддержку, а также моему отцу Викентию, которого мне так не хватает. Общие же праздники с моей чикагской семьей, Арлин и Лорой Бейдер, Виктором, Беном и Лидой Штурм, согревали все те зимы, в течение которых писалась книга.

В большом долгу я и перед Дженис Фриш из Издательства Индианского университета, потрясающим редактором, которая вела этот проект и была готова прийти на помощь по любому вопросу. Также хочу горячо поблагодарить Рейну Поливку за ее поддержку в самом начале работы над книгой и рецензентов издательства, чьи внимательные и обширные комментарии к рукописи существенно помогли в ее доработке, но чьи имена, к сожалению, остались мне неизвестны.

И наконец, хочу сказать самое большое спасибо тем, кто ежедневно был со мной всё то время, что шла работа над книгой, и из глубочайшей любви к кому она увидела свет: Лео и Саше, благодаря которым я смогла по-новому взглянуть на этот мир, а также Грэму, чьи нежность, забота и мироощущение стали ее фундаментом. Им троим я посвящаю ее.

Введение

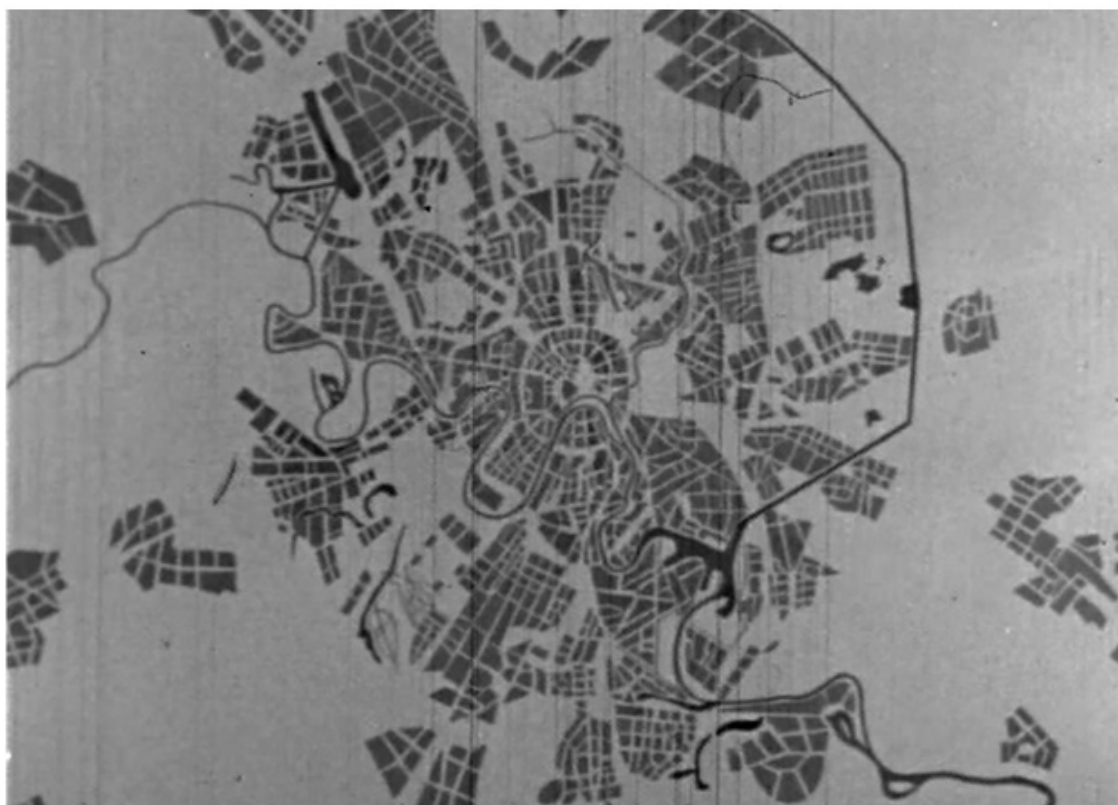
В майском номере журнала «Искусство кино» за 1961 год была опубликована небольшая рецензия на только что вышедший на экраны документальный фильм «Город большой судьбы» режиссера Ильи Копалина. Лента, представлявшая СССР в конкурсе короткометражных фильмов Каннского кинофестиваля, проходившего в том же месяце, являет собой визуальный лексикон Москвы и становится в один ряд со многими другими советскими киноработами 1960-х, авторы которых стремились определить образ столицы в контексте более свободной после- сталинской советской культуры. С безоговорочной похвалой автор статьи А. Злобин пишет, что фильм «интересный, оригинальный по форме» и в нем сделан целый ряд изобретательных и выразительных находок [Злобин 1961: 106]. Также он одобрительно отзывается об акценте, сделанном на бесчисленном множестве форм, в которых воплощается городское движение, особенно в сравнении с фундаментальной неподвижностью московских зданий, и высоко оценивает характерные особенности подачи материала как исследование, с одной стороны, архитектурных и материальных поверхностей Москвы, а с другой – истории города, разворачивающейся в пространстве, а не во времени. Восхищается он и решением режиссера вести свой рассказ о городе с помощью визуального развертывания сцен, когда изображение выполняет ту функцию, которая обычно в документальном кино отводится закадровому тексту.

Однако энтузиазм Злобина ослабевает, когда он переходит к комментированию заключительной части фильма. Надеясь увидеть кульминацию фрагментарных впечатлений от советской столицы, «философское обобщение» разнородных и разобщенных сюжетных линий, он вместо этого обнаруживает лишь случайные эпизоды, изолированные фрагменты и циклические повторы: «снова начинается рассказ о домах», еще одна точка на карте столицы становится предметом внимания [Там же: 108]. Разъединенные части города, сетует критик, так и не складываются в единое целое. Злобин предполагает, что Копалин и его команда так глубоко угодили в ловушку московского изобилия, самобытности и основательности, что не смогли найти путь к ясной концовке, подытоживающей всё повествование. Будто не в силах вырваться из беспорядочного умножения пространств, мест и людей, заключает критик, кинематографисты покидают город вовсе и завершают фильм кадрами, изображающими Лу и у.

Претензии Злобина к картине хотя и несколько раздуты, но вполне справедливы. Судя по всему, попытка сохранить в «Городе большой судьбы» равновесие, представляя грандиозную будущность Москвы через внимание к разнообразным, подчас простым и будничным деталям, в самом деле закончилась неудачей. По ходу фильма теряется ощущение ясного телеологического развития, и вопреки благим намерениям кинематографистов городские пространства будто бы противятся попытке связать их в единое повествовательное целое. Одна сцена особенно примечательна в этом отношении. Начинается она со статичного изображения схематической карты Москвы (илл. 1а), в центре которой открывается большая дыра неправильной формы, чьи контуры совпадают с историческими границами города, и внутри них перед зрителем предстают бессистемные картины прошлого: едут запряженные лошадьми повозки и экипажи, по площади проезжает трамвай и прочее (илл. 1б). Запечатленная на киноленту действительность, разворачивающаяся внутри опаленного по краям отверстия, своим относительно крупным масштабом и откровенной глубиной, а также прерывистым движением и быстрой своеобразностью перевешивает и оттесняет статичную и плоскую карту, делая ее несущественной. Возникает стремление черпать опыт и знания, войдя в это пространство и отправившись следом за его трамваями и лошадьми, нежели возвратившись к простым линиям нанесенной на карту безликой поверхности.

Этот фрагмент как нельзя лучше подходит для того, чтобы начать данную книгу, поскольку в нем через особенности материальной формы фильма обретает реальное вопло-

щение то первостепенное значение, которое пространство и прежде всего пространственный опыт имели в кинематографе советской оттепели, о чем и пойдет речь далее. Эпоха оттепели с ее политической и культурной либерализацией, последовавшей за смертью Иосифа Сталина в 1953 году и ускорившейся после знаменитого доклада Никиты Хрущёва на XX Съезде КПСС в 1956 году, где он осудил преступления своего предшественника, ознаменовалась бурным ростом кинопроизводства, эстетические и политические принципы которого в корне отличались от кино эпохи сталинизма. Хотя изменения эти можно исследовать с самых разных точек зрения, заостряя внимание на различных типах персонажей и конфликтов, обстоятельств и чувств, однако я утверждаю, что в центре этого процесса находилось изменяющееся отношение к пространству, как кинематографическому, так и социальному². Говоря конкретнее, побудительным мотивом для создателей фильмов, которые я анализирую, было стремление исследовать и оживить пространственный опыт, подняв таким образом вопросы идеологии, социального прогресса и субъектности, крайне актуальные для послесталинской советской культуры³. Фрагмент из «Города большой судьбы» наталкивает на мысль о том, что кинематограф оттепели стремился раскрывать и *раскартографировать* советские пространственные реалии, а не формировать их универсальное понимание. Иными словами, кинематограф этого периода стремился разглядеть то, что лежит под абстрактными обозначениями бумажной карты, и подчеркнуто противопоставить им обнаруженное.



² Подробную информацию для первого знакомства с советским кино эпохи оттепели (в том числе политическим аспектом кинопроизводства) см. в [Woll 2000]. Развитие советской кинематографической культуры в годы правления Хрущёва сквозь призму проката индийских фильмов рассматривается в [Rajagopalan 2008].

³ Нужно отметить две научные статьи, авторы которых уже обращались к значению пространства в советском кино эпохи оттепели. См. [Petrov 2005] и [Изволова 1996].



Илл. 1а, б. Статичная карта раскрывается, обнажая движение и течение фильма. Кадры из фильма «Город большой судьбы», 1961

Данная работа начинается с анализа того значения, которое в Советском Союзе конца 1950-х приобрел панорамный кинематограф, далее же следует обсуждение работ Михаила Калатозова, Георгия Данелии, Ларисы Шепитько и Киры Муратовой, которых можно смело назвать важнейшими фигурами послесталинской кинокультуры, пусть давно заслуженное признание на родине и за рубежом к некоторым из них и пришло лишь после развала СССР. В картинах этих режиссеров пространство снова и снова усложняет форму и повествование: оно начинает функционировать как нечто большее, чем декорации, задерживает развитие сюжета, замедляет время, действует как самостоятельный персонаж, продолжает существовать в материальных фрагментах действительности; активно притягивает, отталкивает и дезориентирует зрителя. Задача этой книги – попытаться выяснить, почему же пространство в этих фильмах приобретает именно такие форму и функцию. По моему мнению, чтобы ответить на этот вопрос, необходимо обратиться к политическим и культурным потрясениям полутора десятков лет, последовавших за смертью Сталина, которые сами по себе были отмечены беспрестанным стремлением реорганизовывать общественное, частное и природное пространство. От изменений в архитектуре и градостроительстве до возобновленных кампаний по покорению природы, от новых практик интерьерного дизайна до растущего интереса к пешим прогулкам по городу – советские фильмы 1950-х и 1960-х годов не только отражали широкий спектр пространственных явлений советской оттепельной культуры, но и стремились на деле ускорить их реорганизацию. Убежденные в том, что подлинные социальные преобразования могут произойти лишь после того, как производство и использование пространства подвергнуто критике и переосознано, рассматриваемые здесь режиссеры стремились использовать особые пространственные материалы и технологии кино как раз с этой целью. Иными словами, особая пространственность кинематографа должна была стать основным двигателем для переосмысления и переизобретения самого социального пространства.

СССР в процессе строительства

Стройные силуэты башенных кранов стали характерной деталью пейзажей нашей Родины. Повсюду – от сумрачных холмов Кольского полуострова до солнечных побережий Кавказа, от предгорий Карпат до Охотского моря развернулась великая стройка. Создаются новые центры социалистической индустрии, вместе с ними возникают новые поселения – около шестисот новых городов появилось на карте Советского Союза в последние 35 лет. Коренные преобразования испытывают и старые города: к ним снова приходит молодость.

А. В. Иконников, Г. П. Степанов. Эстетика социалистического города, 1963

[Иконников, Степанов 1963: 5]

В 1961 году по итогам XXII Съезда КПСС была опубликована программа партии, в которой прямым и ясным языком был изложен план предстоящего развития страны. В 1960-х СССР предстояло сосредоточиться на том, чтобы значительно увеличить объем производства и повысить уровень жизни с целью создания «материально-технической базы коммунизма», что к концу 1970-х должно было привести к построению развитого коммунистического общества, характеризующегося изобилием материальных благ и радикальным утверждением коммунистических отношений и ценностей [Программа 1961: 65]⁴. Полные безудержного энтузиазма авторы программы в подробностях описывали задачи, стоящие перед партией: полная электрификация страны, значительное усовершенствование технологий, увеличение механизации и эффективности производства, отказ от тяжелого физического труда, повсеместное улучшение условий работы, эффективное использование природных ресурсов, значительные инвестиции в развитие науки и образования трудящихся. Достигнутые путем методичного планирования и взаимодействия всех отраслей советской экономики, эти результаты должны были обеспечить Советскому Союзу первое место в мире по производству продукции на душу населения и одновременно с этим сократить продолжительность рабочего дня, освободив много времени, которое граждане могли посвятить организации отдыха, культурной и образовательной деятельности.

Призыв съезда к широкомасштабному строительству, включавший планы по всестороннему возрождению и преобразованию экономической и культурной жизни Союза, требовал развития и реорганизации советского пространства на всех возможных уровнях. Предполагаемым образом этого пространства должно было стать нечто единое целое – свежая, современная карта СССР, представляющая собой динамическую совокупность и основанная на связанности и экономической взаимозависимости *всех* составляющих ее частей, даже самых незначительных. Претворение этого образа в жизнь, начавшееся уже в середине 1950-х с приходом Хрущёва к власти, сопровождалось подробными обсуждениями крупных строительных проектов по всей стране в специализированных и массовых периодических изданиях. Среди этих проектов были превращение мало кому известных и слабо развитых уголков страны в кипящие жизнью и притягивавшие общенациональное внимание индустриальные центры, планы по улучшению качества и расширению транспортной и коммуникационной систем, а также создание единой системы водоснабжения и объединенной общесоветской энергосистемы⁵. Преобразования эти, имевшие целью развитие и интеграцию сельскохозяйственного и экономического про-

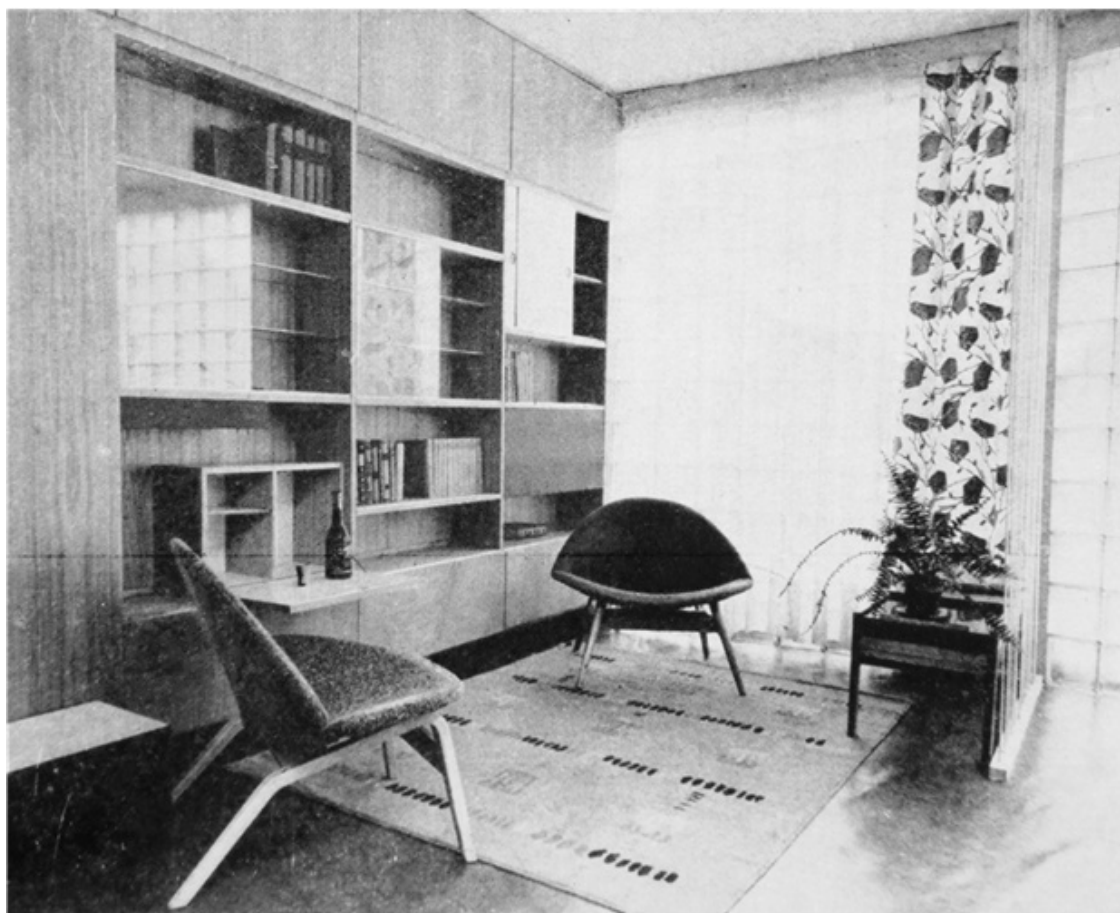
⁴ Как смело утверждается в программе, «таким образом, в СССР будет в основном построено коммунистическое общество» (курсив в оригинале. – Л. У.) [Программа 1961: 65].

⁵ См., например, [Непорожний 1963].

изводства, неизменно сопровождалась всё увеличивающейся эксплуатацией природы и вмешательством в природные процессы, такие как течение рек. Может создаться впечатление, что подобные призывы к пространственному единству страны посредством промышленного и аграрного развития перекликаются с первыми послереволюционными годами, что совершенно неудивительно, поскольку оттепель воспринималась как эпоха, непосредственно продолжающая и развивающая задачи, сформулированные Лениным. Хрущёв использовал известное высказывание Владимира Ильича о том, что «коммунизм – это есть советская власть плюс электрификация всей страны», чтобы подтолкнуть активные усилия по развитию «электрической» составляющей, поскольку составляющая политическая, «советская власть», уже давно воплотилась в жизнь [Непорожний 1963: 3].

С особым жаром в прессе обсуждались перемены в архитектуре и градостроительстве (например, массовая застройка новых районов в крупных городах Советского Союза), а также дополнявший их процесс – появление новых направлений в интерьерном дизайне, которые тоже были ориентированы на рациональность, простоту и эффективность (илл. 2)⁶. Именно в градостроительной сфере шла наиболее существенная, или по крайней мере наиболее заметная, пространственная реорганизация эпохи оттепели: новая застройка меняла облик старых советских городов, а внешний вид городов новых формировала с нуля. Неуклонно растущее городское население вкупе с постоянным дефицитом жилья, который преследовал советских горожан еще с Октябрьской революции, но стал особенно заметен после Великой Отечественной войны, требовали принципиально нового подхода к организации городского жилищного строительства – не только стремительного увеличения количества доступных квартир, но и изменения в качестве и принципах их создания. Результатом этого дефицита стал поворот к массовому строительству новых типов панельных зданий, внешний вид которых был максимально не похож на тяжеловесно-вычурный сталинский стиль. Именно эти дома, которые можно было расположить в свободном порядке относительно друг друга, и стали основой районов нового типа, куда люди массово переезжали в эпоху оттепели. Хотя стремление Хрущёва предоставить каждому советскому гражданину достойное жилье так и не было до конца реализовано, однако же кампания, проводившаяся с этой целью, принесла весомые результаты. Если с 1946 по 1950 год было возведено 127,1 миллиона квадратных метров жилой площади, то в период с 1956 по 1966 год это число возросло до 732,2 миллиона, что привело к оттоку населения в города и значительно повысило уровень жизни десятков миллионов советских людей [Hanson 2003: 64]. Большая часть этих построек, самого заметного наследия оттепели, стоит и по сей день, впрочем, не вызывая уже былого энтузиазма у потенциальных жильцов. Сегодня многие хрущевки обветшали, стали поводом для многочисленных насмешек, и мало кто переезжает туда от хорошей жизни. Они остаются грустным напоминанием о нереализованных надеждах и ошибочной политике своего периода.

⁶ Обсуждения архитектуры и градостроительства велись преимущественно на страницах двух регулярно выходивших в те годы журналов – «Советская архитектура» и «Архитектура СССР». Обсуждения интерьерного дизайна регулярно появлялись в журнале «Декоративное искусство СССР».



Илл. 2. Простота и функциональность интерьерного дизайна эпохи оттепели. Архитектура СССР. 1962. № 10. С. 12

Хрущевские градостроительные проекты актуальны в контексте данной работы не только в связи с тем, что они изменили внешний облик советских городов, но и благодаря тому, что породили многочисленные обсуждения теоретических, технических и практических параметров коммунистического пространства и образа жизни. В лучших традициях утопического мышления советская пресса зачастую описывала развивавшуюся в те времена модель города как идеальный и прекрасный организм: рациональный, человеческий, упорядоченный и сбалансированный (илл. 3)⁷. Реализованные в границах единого ансамбля, включавшего частные квартиры и разнообразные общественные здания, эти изменения должны были способствовать решению всех традиционных сложностей и противоречий городской жизни. Неотъемлемую роль должна была играть природа: между жилыми районами предполагалось равномерно разбивать общедоступные парки и скверы. В сферах частной и семейной жизни, и в особенности для женщин, должны были произойти колоссальные улучшения благодаря таким общественным учреждениям, как кафе и столовые, ясли и детские сады, прачечные. Технологические достижения – от кухонного оборудования до общественного транспорта – должны были увеличить повседневную эффективность, освободив больше времени для досуга и образования, ресурсы для которых также должны были стать легкодоступными. Развитие экологически чистых производственных процессов должно было сделать возможным строительство заводов и фабрик вблизи жилых зон, создав таким образом органический синтез рабочих и спальных районов и сократив время в пути до работы [Алексашина 1965]. Произведения монументаль-

⁷ См., например, [Забота 1960]. Рассуждения об «организме» занимают важное место в [Тасалов 1961].

ного искусства должны были дополнять и завершать простые готовые фасады, способствуя эстетическому и идеологическому образованию горожан [Лукин 1962].

Другими словами, новое городское пространство, обретавшее тогда форму, должно было стать, как часто говорили в общественных дискуссиях, «материально-технической базой» коммунизма, подготовив почву для этического и политического просвещения, экономического благосостояния и в конечном счете – прогрессивного сознания. И хотя архитекторы и историки того времени отмечали стилистические и технические сходства между советскими жилищными проектами и современной им городской застройкой в Западной Европе и Соединенных Штатах, однако они подчеркивали *целостность* планируемого советского подхода, ту гармонию, которую он должен был создать между индивидуальным, общественным и городским пространством. Историк Марк Б. Смит так описал подобное мышление: «...жилищная программа имела целенаправленно, недвусмысленно и даже агрессивно идеологический характер. Ее целью было уже не просто улучшить жизнь как можно большего числа людей, а трансформировать их сознание в рамках протокоммунизма» [Smith 2010:

100]. Более того, обсуждения грядущей утопии основывались на более чем современной реальности, когда по всей стране вырастали всё новые и новые стройки, наполняя советский идеализм и идеологию ощущением безотлагательности и имманентности. Новое социалистическое пространство набирало силу.

Переходное движение

В своей работе, посвященной пространственному воображению советского кинематографа и культуры с Октябрьской революции 1917 года до конца 1930-х, когда произошла консолидация власти в руках Сталина, историк кино Эмма Уиддис утверждает, что в эти первые годы проект по созданию советской нации был неразрывно связан с организацией нового, специфически *советского* типа пространства. Рассматривая игровые и документальные фильмы, теоретические статьи и архитектурные проекты, а также экономические программы и новые политические структуры, Уиддис приходит к выводу, что отношение страны к пространству формировалось в соответствии с двумя противоборствующими принципами. Первый из них заключался в стремлении к покорению пространства – господству и контролю над природой и окружающей средой, а также организации этого процесса посредством центростремительной иерархии. Разговоры об этом проходили красной нитью через общественные дискуссии на протяжении всей советской истории. Вторым же был принцип исследования, заключавшийся в децентрализованной, неиерархической и динамичной организации социалистического общества, где периферия не менее важна, чем центр, физическое перемещение сквозь пространства страны является источником важнейшего опыта и знаний, а *чувственная* связь с окружающей средой «рассматривается как взаимовыгодная» [Widdis 2003: 11]. Уиддис пишет, что к концу 1930-х годов возобладал первый принцип: на воображаемой карте, отражающей концепцию пространства в Советском Союзе, «было изображено неподвижное пространство, иерархически организованное вокруг доминирующего центра, от которого радиально расходились линии влияния, а отношения между центром и периферией были закодированы как отношения власти» [Ibid.: 8].



Илл. 3. Архитектурная модель развития района. Многоквартирные дома интегрированы в зеленый ландшафт, включающий две школы, санаторий, парк, дворец культуры, универмаг, летний театр, ботанический сад, стадион и фруктовый сад. Архитектура СССР. 1961. № 6. С. 38

Относительно либеральная политика хрущевского руководства вновь оживила принцип исследования в советском пространственном сознании. Воспевалась свобода перемещения, открывались новые возможности для интернационализма, перестраивались отношения между

центром и периферией. Вот лишь некоторые примеры того, как изменялись отношения страны с пространством в эти годы. Главная реформа этого периода была непосредственно связана с децентрализацией и состояла в том, что управление экономическим производством перешло к региональным советам, совнархозам, что позволило ослабить сверхцентрализованную организацию, сформировавшуюся при Сталине⁸. Кроме того, реабилитация Хрущёвым депортированных народов и узников ГУЛАГа спровоцировала значительную миграцию внутри страны (чаще всего по направлению от периферии к центру), обусловленную тем, что изгнанники возвращались на старые места жительства, а бывшие заключенные искали себе новые⁹. Молодежь мобилизовали для участия в развитии промышленности, которое пропагандировалось правительством как своего рода приключение, и это, в свою очередь, привело к существенному оттоку людей на восточные окраины страны [McCauley 1976]¹⁰. Как никогда прежде, в эти годы процветал туризм. Историк Энн Горсач отмечает:

Некоторые путешествия совершались за границу, некоторые в пределах страны, а некоторые в воображении... но в большинство из них люди отправлялись благодаря новому чувству, объединявшему расширение пространства со стремлением и возможностью исследовать новые области знаний и новые места [Gorsuch 2006: 205].

Советские городские жители, особенно москвичи и ленинградцы, обретали всё больше возможностей знакомиться с современной культурой зарубежных стран с помощью книг, фильмов и национальных выставок, апогеем же нового интернационализма этой эпохи можно назвать прошедший в 1957 году в Москве VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов. В преддверии мероприятия советские газеты и журналы наводнили огромное количество материалов о 131 стране-участнице, что привело к колоссальному «расширению географического воображения» их читателей [Gilburd 2013: 380]. Одновременно с этими изменениями развивались новые демократичные и при этом сугубо кинематографические возможности картографии советского пространства: портативные кинокамеры дали советским путешественникам средство для преобразования *собственных* пространственных впечатлений и встреч в движущиеся картинки, умножив и разнообразив таким образом архив советской кинематографической картографии [Шнейдеров 1960]¹¹.

Но было бы преувеличением сказать, что именно исследование стало определяющей формой отношений между человеком и пространством во времена оттепели, которая, как всякий переходный период, была отмечена противоречивыми импульсами. Хрущевская политика пространственных экспансии, захвата и покорения, а также *иммобилизации* продолжалась, движимая неотложными политическими и экономическими потребностями. Пытаясь найти новые способы оживить экономику, правительство обратилось к нетронутым землям Сибири и Казахстана с целью увеличить объем сельскохозяйственного производства. Участники этой кампании с энтузиазмом принялись за эксплуатацию природных ресурсов, результатом чего, как считают историки, стали «распашка и истощение почв, за которыми последовала повсеместная эрозия», что привело к пагубным последствиям для окружающей среды этих регионов [Josephson et al. 2013: 137]. Еще более заметную роль советское стремление к завоеванию пространства играло в области политики. Так, например, опасаясь утратить влияние в восточноевропейских странах социалистического блока, Хрущёв направил советские войска

⁸ Подробный анализ реформы см. в [Kibita 2013].

⁹ О реадaptации заключенных ГУЛАГа к жизни вне лагеря см. [Коэн 2011].

¹⁰ О разочаровании, постигшем многих молодых участников социалистического приключения, проходившего в рамках кампании по освоению целины, и последовавших за этим протестах см. [Hornsby 2013].

¹¹ Так, «Искусство кино» начало регулярно печатать материалы для кинолюбителей, интересующихся созданием собственных фильмов. В качестве примера можно привести статью В. А. Шнейдерова «О фильмах-путешествиях» [Шнейдеров 1960].

в Венгрию во время антиправительственного восстания 1956 года, подавив протесты общенности и утвердив советскую власть на чужой земле. Столкнувшись с непрекращающимся оттоком населения из Восточного Берлина в Западный, он выступил в 1961 году с идеей строительства Берлинской стены, которая на следующие 28 лет разделила город и закрепила идеологические границы между Востоком и Западом, став их предельно буквальным материальным воплощением. Более того, именно вблизи границ наиболее ощутимыми становились опасения Советского Союза по поводу свободного передвижения. По словам историка Роберта Джонса, в советском политическом дискурсе 1950-х были широко распространены метафоры физических границ и отверстий. Руководство в Москве, пишет он о венгерском восстании, «остро осознавало “пористость” внутриблоковых государственных границ: эффект “распространения”, или “заражения”, стал одним из наиболее важных факторов, приведших к взрывам 1956 года» [Jones 1990: 143–144]. Другими словами, чтобы защитить «тело» социализма, правительство должно было подчинить его особой фиксированной пространственной конфигурации – закрыть, по сути, все свои поры и отверстия.

Советское отношение к пространству в хрущевскую эпоху воспроизводит основную проблему послесталинской политики: искреннее стремление к системным реформам сочеталось с осознанием того, что базовая структура системы должна быть сохранена. Историк Дональд Фильцер отмечал: «Существовало постоянное противоречие между пониманием острой необходимости в преобразованиях и страхом перед тем, что реформы могут обрушить всю систему вместе с Хрущёвым и партийной верхушкой» [Filtzer 2006: 154]. Политика в отношении перемещений отражала это противоречие: движение могло быть гибким и динамичным, но лишь до тех пор, пока оно оставалось в рамках фиксированных структур социализма. Но может ли переход быть успешен, если процесс его осуществления не сопровождается обновлением и переосмыслением? Этот вопрос является ключевым для кинематографа оттепели, который исследует и порождает различные формы движения, а также утверждает, что перемены к лучшему зависят от самого искусства перехода.

Изучение, исследование пространства в период оттепели не было, да и не могло быть похоже на аналогичный процесс первых послереволюционных лет. «Необъятные просторы» Советского Союза в 1920-х годах давали подвижному взгляду и телу необработанный материал, из которого, как пишет Уиддис, «должен был быть построен новый мир» [Widdis 2003: 10]. В 1950-х эти просторы, по сути, уже давно не воспринимались как нечто новое, став неотъемлемой частью системы, демонтировать которую можно было лишь до определенной степени. Исследовательский взгляд, воплотившийся в фильмах периода оттепели, действует *внутри* этой системы, даже когда ищет формы перемещения, которые бы выходили – интуитивно, не программно – за ее границы, раскрывали ее конструкторы, а в некоторых случаях давали доступ к необработанному материалу, из которого новые пространства и отношения, а также новые переходы могли бы быть вновь придуманы. Главная задача этой книги – проследить развитие этих форм перемещения и исследовать их социальные и эстетические параметры по мере их раскрытия в рамках данной культуры и исследовательского взгляда ее кинематографа.

Воплощенное картографирование

Послесталинская пространственная политика многообразно пронизывает кинематограф времен оттепели, выражаясь прежде всего в том, как представлены и вписаны в повествование эксплуатация природных ресурсов, преобразования в городах, путешествия и мобильность в самых разных ее проявлениях. Покорение целины находит широкое отражение в таких фильмах, как «Первый эшелон» (реж. Михаил Калатозов, 1955), «Иван Бровкин на целине» (реж. Иван Лукинский, 1958), «Горизонт» (реж. Иосиф Хейфиц, 1961) и «Алёнка» (реж. Борис Барнет, 1961), где первые тяжелые годы сельскохозяйственного освоения новых земель изображаются в теплом и оптимистическом ключе, а лежащие в основе повествования конфликты разрешаются традиционным образом. Если расширять контекст, движение по направлению к периферийным областям страны и передвижение между ними становится распространенным мотивом в кино этих лет. Например, в фильме «Весна на Заречной улице» (реж. Феликс Миронер, Марлен Хуциев, 1956) – одной из первых популярных среди зрителей и высоко оцененных критиками драм эпохи оттепели – главной героиней становится молодая образованная девушка из большого города, которая переезжает в глухую (по словам одного из персонажей) деревню и, пройдя ряд испытаний и трудностей, с радостью понимает, что обрела новый дом. С другой стороны, сюжет фильма «Жили-были старик со старухой» (реж. Григорий Чухрай, 1964) строится вокруг пожилой семейной пары, которая перебирается из глухой деревни, чье точное местоположение зритель так и не узнаёт, в еще более крошечное поселение в Заполярье, на границе с неизведанной, неизученной, необитаемой тундрой. Натурные съемки и длинные планы, в которых господствуют темнота и заснеженные поля, делают осязаемой изоляцию этих мест от любого советского центра, ни один из которых не имеет никакого отношения к конфликтам и проблематике картины. Также можно заметить, что это один из немногих советских фильмов того периода, где напрямую, хоть и мельком, говорится об исправительно-трудовых лагерях Крайнего Севера.

Советские тревоги о проницаемости государственных границ находят непосредственное отражение в мелодраматическом сюжете фильма «Над Тиссой» (реж. Дмитрий Васильев, 1958), где вражеский нарушитель границы проникает на советскую территорию, маскируясь под местного жителя, и коварно завоевывает сердце юной героини, в которую также влюблен пограничник, в последний момент раскрывающий злокозненные планы врага. Появление же новых городов и новой архитектуры прославляется в многочисленных фильмах эпохи оттепели, среди которых «Девушка без адреса» (реж. Эльдар Рязанов, 1957), «Взрослые дети» (реж. Виллен Азаров, 1961), «Черемушки» (реж. Герберт Раппапорт, 1963) и «Два воскресенья» (реж. Владимир Шредель, 1963). Во «Взрослых детях», в частности, авторы тепло подтрунивают над молодыми модными архитекторами и их пристрастием к современному дизайну интерьеров. Кроме того, города в фильмах этого периода меняются не только за счет новыхстроек, но еще и благодаря торжественным событиям и простым людям. Так, в «Матросе с «Кометы»» (реж. Исидор Анненский, 1958) празднование VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов 1957 года собирает на московских улицах многотысячные толпы – огромную, неисчислимую массу людей всех рас и цветов кожи, подчеркнутую настоящим морем иностранных флагов, заслоняющих фасады сталинских зданий, на которых они вывешены.

В популярном советско-французском фильме 1960 года «Леон Гаррос ищет друга» (реж. Марчелло Пальеро) перемены, происходившие в тот момент в советских пространственных организации и отношениях, находят комплексное кинематографическое отражение. Картина повествует о группе французских журналистов, приезжающих в Москву делать репортаж о советской культуре и быте, и вместе с ними мы отправляемся в автомобильный вояж по СССР, когда главный герой, Леон Гаррос, решает отыскать своего старого военного друга

Бориса. По ходу действия фильма мы не только видим Москву в переходный период – новые районы на окраине как бы приветствуют в начальной сцене французских журналистов, подъезжающих к городу, – но и становимся свидетелями строительства и развития в труднодоступных и этнически разнообразных районах далеко за Уралом. Двигателем сюжета становится прославление мобильности, ведь найти Бориса, уже несколько раз переезжавшего с одной стройки на другую, оказывается нетривиальной задачей. Наконец, путешественники догоняют его далеко на востоке, в совсем еще новом городе Братске, где дикая и суровая природа Сибири постепенно отступает перед героическими усилиями советских людей, направленными на промышленный прогресс и строительство жилья. Борис участвовал в строительстве Братской гидроэлектростанции, но уже готов мчаться дальше на новый объект.

В своем страстном прославлении послесталинской культуры «Леон Гаррос» удерживает равновесие между новым и устоявшимся. Советские люди показаны в фильме невероятно мобильными, однако при этом подчеркивается и то, что местоположение любого из них по определению можно отследить, поскольку у каждого есть идентифицируемое место на кажущихся необъятными просторах Советского Союза. Акцент, который делается в ленте на случайных дорожных встречах, представляет их неотъемлемым элементом комплексной структуры социалистической жизни. Путешествие в «Леоне Гарросе», с одной стороны, позволяет предположить, что прежняя центристская организация страны отжила свое и главенствующую роль в экономике и культуре теперь приобретают места вроде Братска, но, с другой стороны, начинается и заканчивается оно в Москве, петля же маршрута охватывает периферийные события и впечатления, помещая их под крыло советской столицы. Исследование пространства в фильме сублимируется в его покорение; два способа отношения к окружающей среде переплетаются, особенно в сценах, где путешествие достигает очередной кульминации и герои становятся свидетелями еще одного величественного примера того, как советская промышленность доминирует над природой. В целом «Леон Гаррос» прославляет новые пространственные отношения – и в первую очередь недавно обретенную свободу передвижения, – но в то же время организует их так, что они становятся неотъемлемой частью сбалансированной и прозрачной социалистической жизни.

Нарушение подобной структурированной и стабильной пространственности – вот что делает фильмы, о которых идет речь в этой книге, особенными. Используя те же сюжетные мотивы (движение, городское строительство, покорение природы и прочее), что и многие советские киноленты этого периода, они тем не менее отходят от «правильной» советской действительности, целостной, легко наносимой на карту, прозрачной по форме и содержанию, но также и неизмеримо более динамичной и подвижной, нежели действительность культурного воображения сталинской эпохи. Эти фильмы дробят, запутывают и усложняют эту действительность, одновременно исследуя различные варианты того, как пространственные формы и содержания воплощаются в жизнь. Изучая способы достижения, пересечения и познания пейзажей и городов, фасадов и интерьеров, а также то, как движения и отношения наносятся на карту, становясь частью пространственного целого, эти фильмы порождают и демонстрируют варианты пространственного опыта, противостоящие ассимиляции в устоявшиеся повествовательные и идеологические структуры. Они предлагают нам стать свидетелями – и участниками – советской картографии иного рода, той, что перечеркивает собственную историю покорения, власти и господства, исследуя вместо этого дискурсивные и материальные практики, посредством которых происходит создание пространства и встреча с ним. Эти фильмы предполагают, что в подобных изысканиях скрывается потенциал социальных преобразований, возможность демонтировать и реформировать доминировавшие прежде руководящие концепции советской жизни – переосмыслить такие всеобъемлющие категориальные пары, как время и история, революция и субъектность, и, возможно, самую тесно и неразрывно связанную – гендер и политика.

Если в таких фильмах, как «Леон Гаррос», создание новых советских пространств неизменно оставалось в руках государства, то в лентах, которые рассматриваются в этой работе, процесс порождения сместился в сторону отдельных личностей. Точнее, мы видим смещение в сторону субъектности человеческих – и всё более уязвимых – тел, чье взаимодействие с пространством первично по отношению к целям и стремлениям индивидуумов. При движении сквозь пространство и его осмыслении для этих тел детали важнее целого, материальное важнее концептуального, прикосновение важнее взгляда, погружение важнее различения и быстрое «здесь и сейчас» важнее телеологического, линейного времени. Именно в такие мгновения остро переживаемой встречи между собственным «я» и пространством последнее оказывается динамичным, незаконченным и открытым особенностям жизненного опыта. И хотя подобные мгновения лишь иногда находят недвусмысленное выражение в политических терминах, они тем не менее неоднократно предстают пропитанными потенциалом социального обновления. Их постоянное появление в советском кинематографе за десятилетие оттепели свидетельствует о желании создать, говоря словами философа Анри Лефевра, «нечто иное» изнутри наиболее структурированного и статичного из всех советских пространств [Lefebvre 2003: 147].

Поворот к пространству

Исследование пространства в советском кинематографе первых послесталинских лет имело в своей основе совершенно особые политические и творческие условия. Оно неотделимо от процессов идеологической рефлексии советского общества, происходивших в эпоху оттепели, и от истории взаимодействия с пространством в советских фильмах, начиная с самых ранних из них. Но также это исследование идет параллельно (причем здесь можно говорить даже не столько о параллельности, сколько о расширении и усложнении) с более широкими сдвигами, имевшими место в теоретических спорах, которые шли в первые послевоенные годы в Европе и в первую очередь во Франции, где понимание пространственных отношений всё чаще рассматривалось как необходимое условие социального прогресса и революционных преобразований. Подобное мышление было частью двустороннего взаимодействия: Лефевр, ключевая фигура в этих преобразованиях, возводил эволюцию своих идей в том числе к главному событию, положившему начало оттепели, – докладу Хрущёва на XX Съезде КПСС в 1956 году, в котором тот осудил культ личности Сталина. Этот доклад, отмечал Лефевр, укрепил его уверенность в том, что Коммунистическая партия – а вместе с ней и основные принципы ортодоксального марксизма – утратила свою способность инициировать значительные социальные перемены, и в том, что истинно «революционные движения вышли за пределы организованных партий» [Ross 1997: 71]. Приводимые им примеры таких движений 1950-х годов чрезвычайно разнообразны по масштабу и характеру, хотя все они предполагают новые формы взаимодействия с пространством: от партизанской борьбы под руководством Фиделя Кастро в горах Сьерра-Маэстра, ставшей прологом кубинской революции 1959 года, до психогеографических городских блужданий ситуационистского интернационала, чья ключевая фигура, Ги Дебор, был близким соратником Лефевра с 1957 по 1962 год. Для Лефевра разрозненная природа этих движений, которые, как он отмечал, «проходили понемногу везде», представляла особый концептуальный интерес [Ibid.]. Кастро и ситуационисты не были связаны на институциональном или каком бы то ни было другом уровне, однако характерное для всех них взаимодействие с пространством отличалось спонтанностью и разнообразием воплощения. Последующие исследования Лефевра, посвященные городским явлениям – тому, что люди делают в городе, как они используют, организуют, присваивают и воображают пространства, в которых они живут, – были мотивированы его уверенностью в том, что сами эти микроявления являлись частью более широких и недвусмысленно революционных движений.

Неудивительно, что история Советского Союза неоднократно давала Лефевру материал для рассуждений о неудаче революции. В своем основополагающем труде «Производство общественного пространства», вышедшем в 1974 году, он стремится прямо ответить на вопрос: «Произвел ли какое-то пространство “социализм”?», а потому пишет:

Вопрос не праздный. Революция, не производящая нового пространства, не идет до конца; она терпит крах; она меняет не жизнь, а лишь идеологические надстройки, институты, политические аппараты. Революционное преобразование поверяется своей способностью творить в повседневной жизни, в языке, в пространстве [Лефевр 2015: 67].

В этом отрывке находят отражение причины того, почему Лефевр был разочарован событиями в социалистической Восточной Европе и марксизмом в той его форме, в какой он был взят на вооружение коммунистическими партиями Европы Западной. (Сам мыслитель был исключен из Французской коммунистической партии в 1958 году, а его доводы в пользу отхода от ортодоксального марксизма, которые он подробно изложил в книге «Сумма и остаток», увидевшей свет в 1959 году, были отвергнуты и осмеяны советскими марксистами, объясне-

ния же его заклеены как «идеологический стриптиз» [Быховский 1964: 112].) Лефевр стал видеть основы революции не только в классовой борьбе или изменениях в экономических взаимоотношениях и политических структурах, но также в явлениях повседневной жизни – в «самой жизни», – в чьих рамках пространство и пространственные отношения имели ведущее значение. И хотя он признавал советские попытки производства собственного революционного пространства, которыми были отмечены ранние эксперименты советского архитектурного авангарда (с которыми он познакомился в первую очередь благодаря трудам своего соратника, российского эмигранта Анатоля Коппа), последующая история Советского Союза противоречила его теориям о пространственных и повседневных практиках¹².

Критические размышления Лефевра могут вызвать вопрос, почему усилия по пространственной переориентации, имевшие ключевое значение для советской оттепели, – особенно новые градостроительные модели, знаменовавшие значительный поворот в советском мышлении относительно производства и использования пространств социалистической повседневной жизни, – так и не стали образцом положительного советского примера. Его труды позволяют предположить, как Лефевр мог бы ответить на данный вопрос. Даже если новые изменения в городах (и деревнях) давали советским наблюдателям основания говорить о возникновении истинно социалистического пространства – принципиально отличающегося от избыточных и экономически непрактичных методов сталинской архитектуры, равно как и от утопических экспериментов формалистов в 1920-е годы, – изменения эти всё равно страдали от тех же самых стремления к функционализму и всеобъемлющей вертикальной структуры, которые стали объектом его критики в отношении финансируемых государством масштабных городских проектов, которые вырастали тут и там по всей Европе в послевоенные десятилетия. По мнению Лефевра, главная ошибка этих новых проектов заключалась в их жесткой, неэластичной структуре, а следовательно, неспособности запустить процесс присвоения пространства или же проживания и обитания в нем. Для него этот процесс был одним из основных шагов, с помощью которых можно было начать преобразование повседневной жизни:

Для индивида, для группы обитать где-то – значит присваивать это место. Не в значении обладать, а, скорее, делать его своим творением, делать его просто своим, маркировать его, моделировать его, придавать ему форму. <...> Обитать – значит присваивать пространство, иными словами, посреди ограничений быть в конфликте – порой остром – между ограничивающими силами и силами присваивающими¹³.

Я полагаю, что творческое, можно даже сказать поэтическое, понимание обитания как процесса формирования пространства и, самое главное, как состояния пребывания в конфликте отражает нечто очень важное в динамике большей части советского кино эпохи оттепели, которое постоянно ставит под сомнение рассуждения о гармонии, рациональности и прогрессе, преобладавшие в шедших тогда спорах о советском градостроительстве, интерьерном дизайне и даже покорении природы. Хотя в целом кинематограф не представлял для Лефевра особого интереса, в советском контексте он тем не менее был той сферой, где его идея проживания как конфликта проявлялась наиболее ярко. Именно кинематограф давал площадку непрерывной дискуссии о том, чем пространство должно быть и чем оно *может* быть – вероятно, потому, что возможности для производства пространства в рамках реальных советских условий оставались крайне ограниченными. Фильмы Калатозова, Данелии, Шепитко и Муратовой – а также, хоть и непреднамеренно, обсуждения советского панорамного кино – неизменно делают необходимость и значимость подобного конфликта видимой и осязаемой. Если Лефевр

¹² Как отмечает Лукаш Станек, книга Коппа «Город и революция» (1967) была во Франции основным источником информации о постреволюционном советском архитектурном авангарде [Stanek 2011: 39].

¹³ Цит. по: [Stanek 2011: 87].

видел в альтернативных архитектурных формах потенциал для реализации преобразующего проживания в частных и общественных пространствах, то эти кинематографисты реализовывали схожие проекты посредством базового материального соединения движущихся изображений – производства, образно говоря, собственного кинематографического пространства.

Параллели между пространственным критическим анализом Лефевра и советским кино 1950-х и 1960-х не следует воспринимать ни как прямое влияние, ни как случайное совпадение. Скорее, как указывалось выше, эти два культурных явления стоит рассматривать как часть общего парадигматического сдвига в движениях, происходивших понемногу везде, которые начали считать не время, а пространство центральной категорией в исследовании общественных формаций¹⁴. Политический географ Эдвард Соджа, обнаруживший в работах Лефевра (равно как и Мишеля Фуко) корни случившегося позже пространственного поворота в социальных и гуманитарных исследованиях, связывает этот сдвиг с острой необходимостью реформировать марксистскую философию, а также перестать видеть во времени и истории единственные значимые показатели эволюционной динамики. Как пишет Соджа:

Именно в этот момент [в XIX веке] историю и время начали связывать с понятиями процесса, прогресса, развития, изменения. <...> В пространстве же, напротив, всё чаще видели нечто мертвое, неподвижное, недialeктическое... всегда присутствующее, но никогда не становящееся активной, социальной сущностью. Маркс называл пространство ненужным усложнением своей теории, чем оно, в сущности, и являлось [Soja 2008: 245].

Вполне логично, что вызов марксистской озабоченности временем и историей был брошен в стране, где теория диалектического и исторического материализма была впервые опробована на практике и где одержимость телеологическим движением времени не прекращалась, находя максимально конкретные, порой жестокие, способы выражения. Политический философ Сьюзен Бак-Морс утверждает, что временное измерение занимало доминирующее положение в политическом образном ряду первого социалистического государства с момента его возникновения, классовая же борьба управляла пониманием революции в терминах продвижения во времени. Более того, представление об историческом прогрессе стало определять исходы конфликтов, войн, а также различных культурных и политических разногласий на протяжении всей советской истории [Buck-Morss 2002: 35–39]. Например, идеологическая разница между Западом и Востоком понималась в терминах исторического, а не территориального разделения как разница между, воспользовавшись словами Ленина, старым миром капитализма, «который запутался», и «растущим новым миром, который еще очень слаб, но который вырастет, ибо он непобедим» [Ленин 1970: 299]. Аналогичным образом так называемые отсталые культурные традиции разнообразных этносов, населявших окраины Советского Союза, рассматривались как препятствие историческому прогрессу.

Именно в период стремительной индустриализации, начавшийся вместе с первой пятилеткой в 1928 году (уже сам пятилетний план представлял собой временной конструкт, алгоритмизировавший развитие советского общества), советская риторика времени и прогресса усилилась, предполагая необходимость политического контроля над скоростью времени, а следовательно, и над самой историей. По словам историка Моше Левина: «Ощущение безотлагательности во всём этом хаосе поражает. Заданный ритм предполагает гонку со временем, как будто бы люди, взявшие на себя ответственность за судьбы страны, чувствовали, что история утекает у них сквозь пальцы» [Lewin 1978: 59]. В этих обстоятельствах настоящий момент, непосредственное «здесь и сейчас» должно было постоянно приноситься в жертву ради стро-

¹⁴ Подобные параллели следует рассматривать в контексте других, во многом отражающих друг друга культурных тенденций на Востоке и на Западе, в том числе изменений в обсуждении национального прошлого, законности и прав человека. См. [Kozlov, Gilburd 2013].

ительства лучшего коммунистического будущего. В аналогичном ключе, хоть и иной стилистике, лингвист Роман Jakobson писал в 1930 году в своем поэтичном панегирике на смерть Владимира Маяковского: «Мы слишком жили будущим, думали о нем, верили в него, и больше нет для нас самодовлеющей злобы дня, мы растеряли чувство настоящего» [Jakobson 1975: 33]. И хотя хрущевская политика также была проникнута риторикой прямолинейного марша к коммунистическому будущему, произошедший в этот период коренной поворот советского кинематографа к пространству предполагает признание, хоть и опосредованное, того, что гонка со временем на самом деле была проиграна. Наиболее характерной общей чертой, объединяющей кинематографические работы, которые обсуждаются на страницах данного исследования, является их отказ от линейного телеологического времени. Освобожденное от потенциала значимого опыта и критического знания, такое время распадается и порождает определяемые в терминах пространства постоянно ускользающие мгновения «здесь и сейчас», смысл которых редко предполагает измерение светлого будущего.

Материалы кинематографа

Фильмы, которые рассматриваются в данной книге, были выбраны не только потому, что основное внимание в них сосредоточено на различных типах советского пространства и категории пространственности, но и потому, что они активно взаимодействуют с пространственностью собственно кинематографа. В них снова и снова намеренно выводятся на передний план архитектура и материальность движущихся изображений с целью стимулировать зрительское восприятие. Наиболее базовые организационные элементы кинематографа, его исходные материалы – такие как пространство кинотеатра и поверхность экрана, движение камеры и распределение звука – обретают в этих картинах особое значение, разрушая герметичную и реалистическую целостность экранных образов ради пространственно детерминированного впечатления от кинособытия как единого целого.

В основе моего обращения к пространству, материальности и движению лежат современные научные тенденции изучения кинематографа, в рамках которых объектом исследования становятся пространственные основы кинематографической практики. Многие ученые вновь обратились к прежним модернистским представлениям о тесной взаимосвязи между кино и историей урбанизма, архитектуры, путешествий, которые объединяет общий способ восприятия, связанный с мобильностью и быстротечностью современной жизни. Джулиана Бруно, в частности, стремилась в своих работах создать «новую географию эпохи модерна». По ее мнению, такие пространства XIX века, как поезда, торговые пассажи и выставочные павильоны, «подготовили почву для изобретения движущегося изображения», фактически создав протокинозрителя [Bruno 2006: 23]¹⁵. Подчеркивая близость кинорепрезентации с улицей – тему, впервые исследованную Вальтером Беньямином и Зигфридом Кракауэром, – Бруно предполагает, что со времени появления кинематографа культурные образы городов определялись их изображением в кино в той же степени, что и архитектурой, поскольку оба этих фактора участвовали в создании городских пейзажей¹⁶. Историк архитектуры Энтони Видлер, в свою очередь, вернулся к обсуждению того, как кинематограф производит пространство. Так, например, он цитирует журналиста и искусствоведа Германа Шеффауэра, который описывает поразительную способность кинематографа создавать пространство, «влюбленное в жизнь, в движение и сознательное самовыражение», придающее новое измерение человеческому ощущению пространства (*Raumgefühl*)¹⁷. Как отмечает Видлер, рассуждая о действии этих сил в ранние годы кинематографа: «Перестав быть статичным фоном, архитектура отныне становилась частью непосредственных эмоций кино; окружающая среда уже не просто окружала, но своим присутствием становилась частью полученного опыта» [Vidler 1993: 47].

Мой тезис заключается в том, что движение кинематографа времен оттепели к переизобретению его роли в обществе после смерти Сталина шло через оживление пространственных корней практики кино – путем исследования и реорганизации пространственных принципов кинорепрезентации как средства, позволяющего осуществить более широкое переосмысление организации социального пространства. Кинотехнологии заслуживают особого внимания в данном контексте, поскольку в середине века они получили существенное развитие: новые камеры, форматы экрана и системы распределения звука создавали почву для экспериментов с формой и влияли на возникновение прежде невиданной киносреды. Новые технологии расширяли возможности кинематографического реализма (что особенно актуально в контексте советской культуры с ее давней озабоченностью проблемой реалистического изображения),

¹⁵ Более широкий и глубокий анализ истории вопросов, к которой Бруно обращается в данной статье, см. в [Bruno 2002].

¹⁶ См., например, [Kracauer 1997] и [Беньямин 19966].

¹⁷ Цит. по: [Vidler 1993: 47].

который работал не только на то, чтобы повысить эффект реальности показываемого на экране, но еще и сделать это, определенным образом имитируя условия восприятия, характерные для настоящей жизни. Особую важность имело появление во второй половине 1950-х кинопанорам. Их знаменитый эффект присутствия – создание физиологического ощущения непосредственного участия в событиях на экране – переводил зрителей в категорию активных наблюдателей и способствовал таким образом созданию новых парадигм осмысления киновосприятия и кинопространственности.

Можно сказать, что большинство технических экспериментов этого периода вращалось вокруг идеала зрительского участия, которое предполагала панорамная технология. Например, легкие (5 кг) ручные киноаппараты «Конвас-автомат», выпускавшиеся в Советском Союзе с 1954 года, стали невероятно популярны среди советских операторов, и особенно документалистов, благодаря способности переносить на пленку активное ощущение тела в движении. Зрительское восприятие такого движения в стенах кинотеатра приближалось к физиологическим ощущениям панорамного погружения, а одним из самых известных в мире апологетов подобного стиля съемки стал Сергей Урусевский, не раз работавший с Калатозовым. Стереофоническая звуковая система, разработанная в сочетании с широкоэкранным форматом, дала еще целый ряд связанных изменений, в том числе улучшенную координацию тела и голоса на экране, а также распределение динамиков в зале, позволившее еще больше интегрировать пространство в происходящее на экране. Все эти достижения были призваны усилить физиологические ощущения зрителей и структурировать их впечатления от фильма в ощущение комплексного, непосредственного, тактильного присутствия.

Однако в данной книге неоднократно подчеркивается, что анализируемые здесь кинематографисты не просто брали на вооружение способность таких технологий представлять и имитировать реальность; напротив, они использовали эту способность диалектически, зачастую отвергая унифицированную тотальность реализма, обещанную новыми устройствами, а вместо этого задействовали материальные швы, разрывы и трения, на которых эта тотальность была воздвигнута и которые стремилась подавить. Именно реалистическое единство пространства снова и снова разрушается в этих фильмах, порождая пространство, которое не равно самому себе, которое подчеркивает собственные социальные и материальные противоречия. Как будет продемонстрировано далее, как раз с помощью активного изучения материальных условий кинематографической практики можно провести критический анализ советской идеологии пространства, а также параллельно пересмотреть и переосмыслить отношения пространства с построениями истории, повседневной жизни и гендера.

Исследование это начинается с дискуссий, шедших в конце 1950-х вокруг советского панорамного кино, которым посвящена первая глава. Хотя панорамное кино и стремилось в рамках своей экспериментальной эстетики, требующей участия зрителя, как бы стереть присутствие кинотеатрального пространства, советские обозреватели обращали внимание на тот факт, что пространство это продолжало присутствовать и воздействовать на ощущения, причем, возможно, даже в большей степени, чем когда бы то ни было раньше, поскольку действовала реальная (а не просто воображаемая) подвижность зрителя в стенах кинотеатра. Мой тезис заключается в том, что эта подвижность угрожала подорвать саму конструкцию единого восприятия советского времени и истории, несмотря на то что целью панорамного представления являлось как раз утверждение данного восприятия. Обсуждение текущего состояния московской «Круговой кинопанорамы», построенной на огромных просторах Выставки достижений народного хозяйства (ВДНХ), открывает и закрывает главу, при этом исходное стремление кинотеатра дать зрителю испытать эффект иммерсивности противопоставляется фрагментарной природе современного зрительского опыта.

Отталкиваясь от обсуждения иммерсивности и фрагментарности зрительских впечатлений, во второй главе я обращаюсь к партисипативному кинематографу Михаила Калатозова

и Сергея Урусевского и уделяю особое внимание их фильмам «Неотправленное письмо» (1959) и «Я – Куба» (1964). Мое утверждение заключается в том, что физиологически иммерсивная, но одновременно с этим дезориентирующая пространственность обоих фильмов основывается на стремлении создать произведение, в котором пространство воспринимается миметически, а не топографически, – то есть избавиться от традиционного советского разделения между людьми и окружающей их средой и изобразить человеческие фигуры неотделимыми от того, что их окружает. Особое внимание уделяется сложному и тщательно продуманному движению камеры Урусевского, одновременно разрывающему связность повествования и стремящемуся воплотить в себе непосредственный процесс пространственной мимикрии, чтобы таким образом переформулировать руководящие принципы прогрессивного коммунистического сознания.

Понятие движения в кино дает повод обсудить в третьей главе движение тела в широко-экранном фильме Георгия Данелии «Я шагаю по Москве» (1964). Вместо того чтобы использовать новый формат экрана для создания единого драматического действия, Данелия исследует с его помощью мимолетные и разрозненные переживания жителей и гостей советской столицы. Особое внимание в этой главе уделяется мотиву бесцельной ходьбы, и выдвигается предположение, что режиссеру он нужен как средство представить себе возрождение советской городской действительности. В ходе данного анализа я обращаюсь к таким темам, как широкое использование прозрачных материалов и пешеходных галерей в послесталинской архитектуре, изображение детского, подвижного мировосприятия в советском кино начала 1960-х, а также эксперименты парижского ситуационистского интернационала по восприятию и использованию городского пространства в 1950-х. Выходя за рамки абстрактных связей между западно-европейскими практиками и современными им советскими произведениями, я рассматриваю конкретные визуальные связи между картиной Данелии и эпохальным фильмом Жака Тати «Время развлечений» (1967), выдвигая предположение, что обе ленты можно понимать в непосредственной взаимосвязи друг с другом.

В главе четвертой, посвященной преимущественно фильму Ларисы Шепитько «Крылья» (1966), исследуется вызов, который эта недвусмысленно феминистская картина бросает утопическому взгляду Данелии на городское движение. Внимание Шепитько также сосредоточено на теле и городе, но для нее преимущественно важно, кто именно совершает движение и зачем. Ставя в центр внимания образ героини «Крыльев», женщины средних лет, которая под тяжестью истории бродит по Севастополю, в данной главе я утверждаю, что фильм Шепитько был снят с целью создать в диалоге со многими другими кинообразами фланёров специфически *советский* образ фланёрки. Мой тезис заключается в том, что создательница фильма задумала подобный образ как средство мобилизации женской субъектности в общественных пространствах, чтобы, соответственно, усложнить материализацию истории и воспоминания в советских городах. Особое внимание я уделяю тому, как Шепитько использует в картине звук и голос, чтобы пролить свет на движение женщин в городском и кинематографическом пространствах и параллельно задаться вопросом об основополагающей роли гендерных различий для кинематографического реализма.

В заключительной главе анализ гендера и пространства продолжается в обсуждении фильма Киры Муратовой «Короткие встречи» (1967), в котором отношение женщин с пространством разбирается с помощью исследования материальности кино и в особенности кино-экрана. Мое понимание уникальной пространственной эстетики Муратовой раскрывается через анализ проходивших параллельно изменений в советском интерьерном дизайне, через изучение высказываний о пространстве в связи с жанром натюрморта в живописи (который Муратова вовлекает в киноповествование напрямую), а также через исследование того, какое отражение производство пространства находит в феминистской критической мысли и в первую очередь в работах Люс Иригарей. Полностью трансформируя эстетику панорамы, которая стре-

милась скрыть присутствие плоского экрана, чтобы достичь полной интеграции аудитории с изображаемым пространством, Муратова подчеркивает материальное присутствие и плоскостность экрана, чтобы навести фокус на положение женщин в их повседневном окружении.

Следует подчеркнуть, что данная книга не претендует на освещение всех фильмов, в которых изображались изменения в советском пространстве эпохи оттепели. Вместо этого внимание сосредоточено на нескольких работах, активно стремящихся к производству – с помощью материальных условий собственно кинорепрезентации – новых видов пространств, движений и отношений, а также к тому, чтобы позиционировать себя как движущую силу общественных критики и трансформации. Также по этой причине с хронологической точки зрения обсуждаемые здесь фильмы тяготеют к поздним годам оттепели – начиная с середины 1960-х – и включают картины, снятые уже после отстранения Хрущёва от власти. Советским кинематографистам просто нужно было время, чтобы в полной мере осознать многогранность и потенциальные последствия пространственных изменений, происходивших вокруг, в том числе и в самом кинематографе, перед тем как эти изменения смогли стать для них источником новых эстетических возможностей. Если большинство фильмов, снятых в течение полутора десятков лет после смерти Сталина, отражают различные пространственные сдвиги, происходившие в советском обществе в те годы, то к концу этого периода кинематографисты впервые начинают в полной мере осознавать первостепенное – можно даже сказать структурирующее – значение этих сдвигов, превращая их в основу для дальнейших кинематографических экспериментов и социального анализа.

Как станет ясно из последующих глав, то, что началось как непреднамеренное упоминание неоднородности кинематографического пространства в спорах о советском панорамном кино, превратилось в последовательную, всё более точную и намеренную кинематографическую практику препарирования отношений между пространством, идеологией и субъектностью. В последней главе анализируется фильм, снятый в 1967 году, всего за год до вторжения советских войск в Прагу, которое положит конец эпохе оттепели. И всё же проблемы, к которым обращаются создатели этих фильмов, остаются нерешенными и поныне, а потому эти картины не теряют актуальности. Сегодня Россия продолжает перерисовывать свою карту – в прямом и переносном смысле, идеологически и геополитически, – находясь в процессе перехода, но не имея ясной цели, а потому этическая и историческая важность вопросов, касающихся производства, использования и восприятия пространства, становится со временем лишь глубже.

Глава 1

Постоянство присутствия: советское панорамное кино

Как, пожалуй, никакое другое место сначала в СССР, а теперь в России, Выставка достижений народного хозяйства, больше известная под аббревиатурой ВДНХ, всегда была чутким барометром амбиций и неудач страны. Обширный комплекс к северу от центра Москвы пережил несколько этапов строительства, каждый из которых отразил определенный момент развития советской и постсоветской экономики, науки, культуры и, что особо примечательно, идеологии. В первоначальном виде парк открылся в 1939 году, основная же часть дополнительного строительства пришлось на первую половину 1950-х¹⁸. В последующие годы парк с его дворцами-павильонами, памятниками и фонтанами, свободно расположившимися на огромной территории и соединенными тщательно продуманной системой аллей, давал гостям возможность погрузиться в среду, воспевавшую мощь и достижения СССР, его национальное единство и исторический прогресс. Хотя концепция советской государственности продолжала перерабатываться и оспариваться на протяжении всей истории страны, ВДНХ создавала пространство, выходящее за рамки национальных автономий и разделений: павильоны Казахской, Грузинской и других союзных республик показывали, какими из своих специфически культурных и экономических достижений они вносят вклад в создание советского целого, которое должно было восприниматься как нечто большее, нежели сумма составляющих его частей. Выставка стала пространством, где советское общество можно было не только вообразить, но и ненадолго испытать¹⁹. Проходя мимо знаменитого памятника работы Веры Мухиной «Рабочий и Колхозница» (1937), чувствуя на своей коже блестящие капельки воды фонтана «Дружба народов» и рассматривая потрясающие экспозиции с изображениями идеальных колхозов и космических путешествий, гости выставки должны были ощущать переполняющую их «бодрость» и «физиологическую радость» оттого, что прямо *здесь и сейчас* они становятся свидетелями неизбежного идеального советского будущего [Паперный 2016: 145]²⁰.

Когда надежды на это блестящее будущее официально рухнули вместе с развалом Советского Союза в 1991 году, архитектурное и символическое единство парка также начало рассыпаться, а его тщательно срежиссированные образы идеологического энтузиазма – превращаться в печальное собрание пустых и обветшавших символов. Фонтан «Дружба народов» стал воплощением провала советской этнической политики, а некогда поражавшие своим величием павильоны, воспевавшие величие национальных достижений, превратились в магазины, торгующие всем многообразием импортного ширпотреба, демонстрируя на своем примере весь масштаб кризиса постсоветской экономики. Архитектурный ансамбль парка, в котором раньше не было ничего лишнего, заполнили разномастные торговые палатки всевозможных форм и цветов, где продавались преимущественно шашлыки, плов и кока-кола²¹. Основное

¹⁸ Подробное описание того, как выглядела ВДНХ в 1959 году, см. в [Выставка 1959].

¹⁹ О вопросах нации и национальности в СССР см. [Мартин 2011]. В конце книги Мартин обращается к сталинской доктрине «дружбы народов», являвшейся «официально признанной метафорой многонационального общества» [Там же: 593]. Эта концепция была символически увековечена в фонтане «Дружба народов», одном из наиболее выдающихся скульптурных произведений ВДНХ.

²⁰ Сходным образом советский и российский философ Михаил Рыклин описывает, как в 1950-х годах ребенком побывал на выставке: «...я покинул ее совершенно очарованный. Если, думал я, в этом месте, среди дворцов, скульптурных групп и фонтанов, чудеса сбываются, то им суждено еще много раз сбываться в других местах» [Рыклин 2002: 101].

²¹ Глава Мосгорнаследия А. В. Кибовский так описал эту хаотическую торговую деятельность: «В последнее время ВВЦ (Всероссийский выставочный центр – название ВДНХ с 1992 по 2014 год. – Л. У.) превратился в непонятное место с непонятными заведениями по краям» (Михалев Н. «Дружба народов» станет крепче // РБК daily. 2013. № 66. 12 апр. URL: <http://www.rbcdaily.ru/market/562949986552111> (дата обращения: 10.09.2022).

пространство советского утопического воображения разбилось на мелкие осколки, а его история и чаяния либо просто игнорировались, либо поглощались формирующимися практиками зарождающегося капитализма, где было дозволено всё.

В последние годы, однако, всё чаще слышны призывы к восстановлению выставочного комплекса. В рамках подготовки к празднованию 75-летия парка в августе 2014 года московское правительство приступило к «глобальной реконструкции», которая «преобразила облик выставки, буквально возродившейся к жизни», отреставрировав павильоны, обновив аллеи и очистив пространство от хаотичной торговли²². Парку вернули его первоначальное и знакомое каждому имя ВДНХ и значительно расширили и облагородили его территорию, на которой выросли новые впечатляющие культурные и спортивные сооружения. Обозреватели приветствовали этот процесс, отмечая шанс центра на «вторую молодость» и «возвращение к истокам» и предполагая, что очень скоро он вновь обретет былую славу и снова станет местом, где смогут вообразить «рай» теперь уже не только россияне, но и жители всего мира²³. Планы относительно будущего ВДНХ пока находятся в разработке: есть предложения превратить ее в глобальный выставочный центр, или современный парк развлечений, или даже тематический парк, посвященный СССР. Несмотря на разнообразие предложений, общим знаменателем для всех них является представление о том, что изначальные архитектурные и ландшафтные рамки необходимо сохранить, а грандиозная советская пространственная риторика должна стать основой для функционирования парка в рамках культуры динамичного глобального капитализма. Таким образом, советская история будет аккуратно помещена в этот сосуд, но при этом функционально и вдобавок эффектно соединится с настоящим, весь же бардак, частью которого она была последние два десятилетия, останется позади.

В рамках данного обсуждения одно здание на территории ВДНХ представляет для нас особый интерес – это «Круговая кинопанорама», обладающий 11-панельным цилиндрическим экраном своеобразный кинотеатр, начало работы которого летом 1959 года совпало по времени с открытием знаменитой Американской национальной выставки, проходившим неподалеку, в московском парке «Сокольники» (илл. 4)²⁴. На протяжении всей советской эпохи «Круговая кинопанорама» служила *mise en abyme* устремлений самого парка, предлагая необыкновенное пространство для погружения в счастливую советскую жизнь на экране: потрясающие пейзажи страны и набережные ее городов, ударный труд заводских рабочих и неспешные прогулки отдыхающих (илл. 5). Сегодня скромный репертуар кинотеатра насчитывает девять двадцатиминутных советских фильмов, снятых между 1967 и 1987 годами, причем их число продолжает сокращаться из-за разрушения киноплёнок. Аналогично выставочному центру как единому целому, кинотеатр испытывает сложности с тем, чтобы найти свое место в современной России, но в его случае эта задача представляется особенно трудной. Цилиндрическую конструкцию «Круговой кинопанорамы», спроектированную лишь для одного типа движущегося изображения, который больше не производится, нельзя адаптировать под другие кинотехнологии.

²² Владимирова А. Парк культуры отдыха и спорта // Московская правда. 2014. № 198. 11 сент.

²³ Федорова А. Вторая молодость ВДНХ // Трибуна. 2014. № 10523. 7–13 авг.; Ищенко Е. Кончай базар! // Труд. 2014. 12 авг. URL: https://www.trud.ru/article/12-08-2014/1316579_konchaj_bazar.html (дата обращения: 12.12.2022).

²⁴ Об Американской национальной выставке 1959 года в Москве и советской кампании по созданию альтернатив, которые бы отвлекли внимание от ее экспонатов, см. [Nixson 1997], особенно главы 6 и 7.



Илл. 4. Московская «Круговая кинопанорама». Фотография автора, 2011



Илл. 5. Прогулка по советской набережной. Кадр из кругорамного фильма «В дорогу, в дорогу», 1969

Заходя в пространство «Круговой кинопанорамы» сегодня, чувствуешь себя словно посетитель тщательно продуманной исторической инсталляции: и само здание, и его функция будто застряли в прошлом. Окружая зрителя изображениями, панорама переносит его в зыбкий мир советских утопий, где люди и места ушедшей эпохи снова являются в настоящем. Нас приглашают отправиться в путешествие по дорогам, по воздуху и по воде; погулять по знаменитым московским улицам и центрам провинциальных городов на советских окраинах; посетить старейшие архитектурные достопримечательности Узбекистана и пройти вдоль пляжей Черного моря; наконец, просто встретиться «лицом к лицу» с жителями советских республик двух последних десятилетий существования СССР. Эти встречи, поездки и посещения достигаются

за счет практически постоянного движения камеры, которое, по замыслу создателей технологии, должно захватить зрителя и перенести его прямым в самый центр ярких и радостных сцен.

В 1950-х годах московская панорама привлекала в первую очередь как раз этим самым ощущением пространственного погружения: упразднением физического расстояния, а вместе с ним и онтологической разницы между реальным и экранным пространством. Сегодня это зрелище вызывает значительно менее острые чувства, ведь трудно испытывать былой восторг, когда увиденное сильно уступает более современным кинотехнологиям. На сеансе редко бывает больше дюжины зрителей, и перед взглядом каждого из них в первую очередь оказывается пустое и обшарпанное пространство кинотеатра. Но для этой немногочисленной аудитории неоспоримая привлекательность панорамы кроется в том, что она делает возможной физическую встречу с самой историей, причем не только с помощью картинок и звуков, но и ее собственного изношенного оборудования, пространства и организации, не говоря уже о том неловком месте, которое она занимает в готовой к масштабному расширению и реконструкции ВДНХ. В противоположность топорному оптимизму и якобы вневременным идеям оригинальных фильмов, сегодня кинотеатр наполнен ощущением неминуемого исчезновения. Нынешние посетители панорамы лишены того физического ощущения, которое, по задумке ее создателей, они должны испытывать от пребывания в другом – неминуемо счастливым – месте, где сливаются физическое настоящее и утопическое будущее, напротив, они полностью осознают «здесь и сейчас» данного конкретного места, его тревожное положение между до боли знакомым (и совершенно неутопическим) прошлым и абсолютно неведомым будущим.

Без финансовой и общественной поддержки у кинотеатра нет ясного будущего. Одновременно с этим в его стенах ощущается и некоторая неловкость при обращении к прошлому. В двух небольших музейных витринах разложены пыльные экспонаты советской эпохи, при этом выбор их кажется случайным, а сами они выглядят потерянными и не вызывают ни чувства ностальгии, ни желания вписать их в исторический контекст. Рядом висят распечатанные на принтере бумажные объявления, на которых написано: «Мы не пытаемся вернуться в прошлое, а просто вспоминаем его». Создается ощущение, что автор текста извиняется за само существование кинотеатра²⁵. В этом случайном наборе предметов нет и следа «маркетинга памяти», о котором критик-культуролог Андреас Гюйссен писал в связи с глобальным и зачастую спровоцированным медиа распространением нарративов памяти [Huysen 2003: 21]. Напротив, выставка говорит о глубокой неуверенности в том, о чем и как именно следует помнить, да и следует ли вообще.

«Круговая кинопанорама» с ее щемящей физической устарелостью и проблематичной подачей истории являет собой уникальную экспозицию на ВДНХ. В то время как выставочный центр непреклонно стремится вперед, кинотеатр не в состоянии расстаться со своим прошлым. Прошлое это, однако, разворачивается как впечатление в настоящем времени, фактически оживляя советскую историю и помещая зрителя внутрь нее. Но в процессе панорама также создает неловкое ощущение дистанции, осознание того, что наш взгляд на движущиеся изображения и нахождение в помещении представляют собой перспективу, которую создатели технологии и фильмов едва ли могли вообразить. Погружаясь в мир, изображаемый панорамой, чувствуешь себя не в своей тарелке, потому что будущее, которое представляли себе создатели фильмов, разительно контрастирует с будущим, которое наступило в реальности. Наиболее остро это ощущается в те редкие моменты, когда кто-нибудь из запечатленных на пленке советских граждан смотрит прямо в камеру, доверчиво глядя на зрителя, устанавливая непосредственный контакт и вызывая ощущение плавного перехода от исторического про-

²⁵ Данное описание интерьеров «Круговой кинопанорамы» относится к тому моменту, когда я посетила ее в декабре 2010 года. После этого здание было отремонтировано, поэтому сейчас описанные предметы и объявления могут отсутствовать.

шло к настоящему, в котором живет зритель. На кого смотрят эти люди из кинофильма? На своих ли современников, воплотившихся в телах сегодняшних зрителей благодаря иммерсивным формам панорамы? Или же на зрителей из постсоветского будущего, о существовании которых они, вероятно, никогда не задумывались? Прошлое, настоящее и будущее разворачиваются здесь в многообразии форм, наслаиваясь друг на друга так, что их более невозможно разделить. Результатом же становится одновременное создание и нарушение именно той исторической целостности, к которой стремится ВДНХ как единое целое: одновременно бесшовное объединение и неловкое разъединение образов прошлого и обстоятельств настоящего.

Неоднозначность и противоречия, лежащие в основе сегодняшних впечатлений от «Круговой кинопанорамы», дают нам повод оглянуться на первые годы советского панорамного кинематографа и заново исследовать его чаяния и предполагавшиеся формы существования в 1950-х и 1960-х годах. Современное иммерсивное качество панорамы предполагает, а многочисленные обсуждения критиков на раннем этапе ее существования подтверждают тот факт, что пространственная динамика панорамных фильмов вполне соответствовала советскому идеологическому ландшафту той эпохи. Тогда казалось, что эти фильмы, демонстрировавшиеся в пространствах новых, ультрасовременных кинотеатров того типа, что стал популярен по всему миру, способны вывести эстетические принципы социалистического реализма на новый уровень²⁶. Воспользовавшись определением соцреализма, которое в 1934 году предложил Андрей Жданов, можно сказать, что в них изображалась «действительность в ее революционном развитии» и проявлялся «революционный романтизм», а кроме того, они давали зрителю возможность «заглянуть в... завтра», прожив его в непосредственном, всепоглощающем и физиологически ощущаемом *настоящем*, в котором осязаемая цельность грандиозного советского пространства объединяла страну в великий социалистический народ [Съезд 1934: 4–5]. Но, как станет ясно из данной главы, всё та же пространственная организация кинотеатра, сделавшая возможными эти всецело советские впечатления, также, судя по всему, работала и *против* собственных цели и логики. Всё громче становились голоса критиков, возражавших, что расширение экрана и пространства, доступного обзору зрителей, приведет к увеличению их физической – а не просто воображаемой – подвижности, дав таким образом возможность изучать сам кинотеатр в качестве случайным образом заполненного людьми пространства. Результат такого подвижного просмотра будет противоречить изначальной цели, стоявшей перед панорамами: вместо того чтобы объединить в стенах кинотеатра советскую государственность и субъектность, он, напротив, разъединит их, подорвав саму мысль о едином и идеально спаянном понимании истории, времени и пространств страны.

²⁶ О проходивших в пятидесятых и начале шестидесятых обсуждениях того, как модернизировать предметно-изобразительный реализм (прежде всего в сфере живописи), см. [Reid 2006]. Некоторые из этих обсуждений затрагивали непосредственно новые формы вовлечения зрителей, поскольку канонические модели реализма «не погружали зрителя в динамику современной жизни, призывая к действию, а абстрагировали от жизни и порождали пассивность» [Ibid.: 223].

Преодолевая аттракцион

На тот момент, когда летом 1959 года московская «Круговая кинопанорама» распахнула свои двери, обсуждения и показы панорамных фильмов шли в СССР уже на протяжении примерно двух лет²⁷. Премьера первого из так называемых кинопанорамных фильмов «Широка страна моя...», снятого режиссером Романом Карменом, состоялась зимой 1958 года. Используемая технология была разработана в московском Научно-исследовательском кинофотоинституте (НИКФИ) под руководством Евсея Голдовского и по форме очень напоминала синераму, созданную в США в 1952 году Фредом Уоллером²⁸. Хотя Голдовский (ставший одним из наиболее активных сторонников использования панорамной технологии в СССР) и многие другие настаивали на превосходстве советской модели, разница между синерамой и кинопанорамой была незначительной. Рабочие детали двух систем были по большому счету взаимозаменяемыми, а единственная заметная разница заключалась в том, что в советском варианте для записи и воспроизведения звука использовалась девятиканальная система, а в американском – семиканальная. В остальном же в обеих системах использовался трехпанельный сильно изогнутый экран с соотношением сторон приблизительно 21,6 на 8,5. Такой экран расширял проецируемое изображение так, что оно захватывало почти всю боковую часть пространства кинотеатра, способствуя созданию знаменитого панорамного эффекта партиципативного присутствия²⁹. Значительный вклад в создание этого эффекта вносила и стереофоническая технология, в соответствии с которой динамики распределялись по всему пространству кинотеатра, обеспечивая более целостное и органичное сочетание звука с изображением³⁰. И хотя синерама пользовалась огромной популярностью у посетителей Бангкокской конституционной выставки в 1954 году, кинопанорама не отставала, и уже в 1958 году фильм «Широка страна моя...» стал обладателем гран-при Всемирной выставки в Брюсселе. Также в Брюсселе впервые за рубежом была представлена американская «Циркорама», конструкция которой легла в основу московской «Круговой кинопанорамы».

Перцептивная конструкция кинопанорамы, которая снискала широкое одобрение за создаваемый ею эффект присутствия, подробно анализировалась в советской прессе на заре панорамного бума. Кинокритики отмечали, что она создала не виданную ранее среду для просмотра, основанную на отказе от многочисленных границ, которые традиционно структурировали восприятие кино: между реальной жизнью и жизнью, изображаемой на экране, между пространством зрителя и пространством представления, между физиологией восприятия внутри и вне кинотеатра. Новая форма кино, отвергающая эти четкие разделения, признавалась фундаментальным художественным прорывом. Как писал в журнале «Искусство кино» режиссер и сценарист Константин Домбровский:

Со времен греческой трагедии и римских цирков всякое зрелище – театр, кино, эстрада – строилось на противопоставлении актера и зрителя.

²⁷ По данным советской печати, разработка системы и технических средств панорамного кино началась в СССР в 1956 году [Кино 1957: 92].

²⁸ Об истории технологий широкоэкранный кино, в том числе синерамы, см. [Belton 1992]. История того, как кинопанорамные фильмы принимались в США, а технология синерамы обсуждалась в советской прессе, подробно рассматривается в [Krukones 2010].

²⁹ Размер экрана и соотношение его сторон могли варьироваться от одного кинотеатра к другому. Самый большой на тот момент панорамный экран был установлен в московском кинотеатре «Мир», где состоялась советская премьера фильма «Широка страна моя...». Гордость советского дизайна, помещения кинотеатра подробно описаны в [Котов 1958]. Данный кинотеатр как часть новой серии экспериментальных общественных сооружений обсуждается в [Иконников, Степанов 1963: 225–226].

³⁰ Подробное обсуждение стереофонического звука в советском панорамном кино см. в [Высоцкий 1957]. Вопрос звука и пространства будет кратко затронут во второй и более подробно в четвертой главе данной книги.

Действие актеров было ограничено сценической площадкой, порталом сцены или черной рамкой экрана. В изобразительном искусстве... основным композиционным элементом являются границы картинной плоскости. <...> Фотография, живопись, кино или театр – для зрителей это как бы окно в мир, окно, за которым развивается действие, наблюдаемое со стороны, извне.

<...>

Панорамное кино основано на совершенно другом, прямо противоположном принципе. Здесь действие разворачивается не за рамкой экрана, а непосредственно вокруг зрителя – спереди, сзади, по бокам. Посетители кино, каждый в отдельности и вся масса, заполняющая кинотеатр, чувствуют себя как бы участниками тех событий, которые разворачиваются вокруг [Домбровский 1958: 36].

Пространство представления не только освобождалось от разделяющих и дистанцирующих ограничений, заданных рамкой, но и сами физические тела зрителей переставали иметь связь с визуально противоречивыми условиями, которые налагают традиционные пространства для просмотра. Это достигалось прежде всего за счет задействования периферического зрения, что, по мнению Домбровского и многих других, значительно усиливало эффект присутствия. В то время как в традиционном пространстве кинотеатра постоянное видимое присутствие стен по периметру входило в противоречие с происходящим на экране прямо спереди от зрителя, в панорамном кинотеатре видимое периферическим зрением изображение согласовывалось с изображением на экране, создавая эффект непрерывности. Домбровский полагает, что периферическое зрение в данном случае функционирует в большей степени на уровне абстрактного ощущения, а не полноценного поля зрения (нам не нужно видеть в точности, что там происходит, достаточно просто чувствовать, что оно там *есть*), углубляя – как и в жизни – то, как кинозрители воспринимают настоящее, всеобъемлющее присутствие окружающей их среды [Там же].

Поскольку пространственная конструкция кинопанорамы и создаваемый ею эффект присутствия были идентичны американской синераме, советские критики незамедлительно начали искать способы противопоставить фильм Кармена лентам, которые были сняты до этого в Соединенных Штатах. Так, в одной из самых первых рецензий отмечалось:

Когда на шумной нью-йоркской улице в «Бродвей-Театре» открылась первая синерама, реклама и газетчики быстро разнесли по свету весть о кинематографической новинке: «Небывалый эффект!», «Не выходя из зала, вы испытаете прелесть полета...»

Новый аттракцион... действительно, получился эффектным. <...> Авторы, не слишком заботясь о содержании съемок, постарались включить в программу синерымы наиболее впечатляющие кадры. Успех был обеспечен – иллюзия оказалась настолько полной, что, наученные горьким опытом своих предшественников, зрители спешили перед сеансом запастись лимонами и мятными таблетками.

Иной способ был взят для создания первого советского фильма – кинопанорамы. Советские киноработники не ставили своей задачей оглушить зрителя эффектными аттракционами, вызвать у него головокружение³¹.

Источником впечатлений от синерымы, если верить данному описанию, был набор отрывочных «аттракционов», не уделявших особого внимания кинодраматургии: осмысленному содержанию предпочитались сенсационные эффекты. Большинство критиков, рассуждавших

³¹ Фонд Романа Кармена. Ф. 2989. Оп. 1. Д. 16. Л. 29.

на эту тему впоследствии, пользовались именно такими формулировками. Синераму описывали как недоразвитую систему, чьи приверженцы оставались в неведении относительно ее художественного потенциала. Аналогичные оценки высказывались и по поводу самого кинематографа на заре его существования, когда восторг от технической новизны изобретения на время приостановил его художественный рост. Критики утверждали, что советская кинопанорама была принципиально иной. В первом же фильме, снятом при помощи данной технологии, она показала себя сформировавшейся и зрелой формой искусства, не подверженной «детским болезням» своей американской сестры. Делая зритель участником происходящего эффектные моменты фильма «Широка страна моя...» не были самоцелью и не затмевали ткань повествования, а работали рука об руку с этой самой тканью, наиболее ярким свидетельством чего, как отмечали критики, было мастерское вплетение закадрового текста, фактически приглушавшего присущие панорамному кинематографу отрывочность и свойства «зрелищного аттракциона» [Горохов 1958: 32].

Роман Кармен, режиссер фильма и один из наиболее именитых советских документалистов эпохи, незадолго до премьеры дал интервью, где подчеркнул важность в его фильме содержания, которое превалирует над эффектом соучастия, при этом многие из его формулировок впоследствии повторяют в своих хвалебных рецензиях критики. «Широка страна моя...», по словам Кармена, должна была стать «рассказом о Родине», поведенным с помощью ошеломляющего изображения советских пейзажей и городов с их промышленной и культурной мощью (илл. 6). Расширенные технические средства кинопанорамы, прежде всего ее увеличенный экран, особенно пригодились для такого рода патриотических целей:

Московские магистрали и величественные панорамы города Ленина, грандиозные волжские плотины и солнечные просторы Кавказа, размах золотых целинных полей и промышленный гигант Магнитогорска... Эпизоды, повествующие об этом, по своей масштабности как нельзя лучше соответствовали специфике кинопанорамы, позволяющей передать величие и мощь Советской страны, ее необозримые пространства и размах строек [Колесникова и др. 1959: 153].

Дискурсивное состязание с синерамой, определившее появление кинопанорамы, – уходящее корнями, опять же, в понимание объективного сходства формы и целей, объединявших обе технологии, – обнаруживает всю глубину вопросов, стоявших в тот момент на повестке дня перед советскими изобразительными практиками. Наиболее важна была необходимость «перевести» пространственную динамику синерамы с языка одной идеологии на язык другой, что означало, в сущности, апроприировать ее изначальную форму и возвысить ее в рамках более высокого советского порядка. Если синерама *была* кинематографом аттракционов, организованным вокруг случайных (хоть и тщательно запланированных) моментов телесного переживания настоящего момента, то кинопанорама стремилась к тому, чтобы сделать эту случайность необходимой, организовать ее и встроить в советские нарративы и историю. Предполагалось, что физиологические ощущения – эстетическая значимость которых раз за разом становилась темой обсуждения советской критики – обретали в кинопанораме четкую, прогрессивную форму³².

³² См., например, [Efimova 1997]. В своей статье Ефимова рассуждает о живописи соцреализма: «Более чем какая-либо другая художественная практика в истории модернизма, это была теоретически и идеологически разработанная система, осознанно стремившаяся затрагивать зрителя на уровне чувств» [Ibid.: 80]. Новым в панораме был уровень, до которого можно было усилить подобное воздействие.



Илл. 6. По волнам Москвы-реки. Кадр из фильма «Русские приключения синерамы», 1966 (для выпуска в американской синераме в этом фильме объединили шесть картин, снятых для советской кинопанорамы)

Повторяющееся в негативном ключе упоминание кино «аттракционов» в контексте обсуждения кинопанорамы нуждается в пояснении. Данный термин, хорошо известный сегодняшним исследователям благодаря трудам историка кино Тома Ганнинга, являлся основным понятием советского авангарда 1920-х годов [Gunning 1986]. Он был сформулирован и наиболее полно раскрыт Сергеем Эйзенштейном в непосредственной связи с потенциалом кино как инструмента для прогрессивного идеологического развития. В своей статье 1923 года об организации театральной пьесы Эйзенштейн определяет аттракцион как

...всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего, в свою очередь, в совокупности единственно обуславливающие возможность восприятия идейной стороны демонстрируемого – конечного идеологического вывода [Эйзенштейн 1964: 270].

Таким образом Эйзенштейн четко указывает на то, что недвусмысленное и идеологически желаемое значение не может развиваться без чувственного участия зрителей, без переживания ими острых, хоть и мимолетных, «вспышек присутствия»; аттракцион представляет собой средство, при помощи которого происходит концентрация взаимодействия с разворачивающейся на экране историей, телесные же и неврологические реакции направляются в русло рассчитанного интеллектуального понимания рассматриваемого вопроса. Эйзенштейновский монтаж – и в особенности его «монтаж аттракционов» – попал в немилость в ходе кампании 1930-х годов по борьбе с формализмом³³. Тем не менее мы можем отметить, что режиссер стремился к такому же возвышению физиологических впечатлений при просмотре фильма, как и то, которое несколько десятилетий спустя будут отстаивать апологеты советской кинопанорамы, хотя понятие «аттракцион» и будет употребляться ими исключительно в негативном

³³ См. [Goodwin 1993: 146–147].

контексте. Но и Эйзенштейн, и критики полагали, что ошеломляющее, неожиданное и крайне субъективное впечатление, рожденное моментом, должно было быть преобразовано для зрителя в чувство активного созидания и участия в объективном развитии самой истории.

Зрительский опыт как производство

Кинопанорама была легко и закономерно задействована в продвижении соцреалистических традиций пропаганды и прославления советской жизни, и действительно, своими экспериментальными эффектами она существенно расширила самые рамки эстетики социалистического реализма. В конце 1950-х годов казалось, что ее всеобщий успех у критиков и зрителей предопределен. Кинопанорама предлагала то, к чему предыдущие фильмы не могли и приблизиться: она не только лучше передавала величие далеких и необъятных просторов СССР, но одновременно с этим и приближала их к зрителю так, что казалось, будто они находятся в прямом смысле на расстоянии вытянутой руки. Один советский зритель, например, отмечал: «Еще в ранние годы я мечтал осуществить путешествие по Советскому Союзу. И теперь, когда побывал в панорамном кинотеатре и просмотрел фильм “Широка страна моя...”, я считаю, что мое желание почти удовлетворено» [Кинотеатры 1958: 16].

Хотя стремление нанести бескрайние просторы СССР на карту экрана как единое и представимое целое существовало в советском кинематографе на протяжении десятилетий, кинопанорама в корне изменила масштаб этих чаяний, и теперь это было уже не просто символическое представление подобного единства, но его *реализация* в виде материализованного, осязаемого впечатления. Легендарный фильм Григория Александрова «Цирк» (1936) представляет в этом отношении особенно важный прецедент (отметим также, что в нем звучит всенародно известная «Песня о Родине», чьи первые слова «Широка страна моя...» стали названием фильма, который Роман Кармен снимет примерно двадцать лет спустя). Замкнутая круглая арена цирка, которую зритель видит в конце фильма Александрова, заполненная шумной и подчеркнута многонациональной толпой, становится центростремительным пространством, которое спрессовывает и вбирает в себя весь советский народ. Она превращается в воображаемую карту страны с ее стремлением к единству, легко считываемую и опознаваемую зрителем. Впоследствии кинопанорама будет преследовать те же цели как раз с помощью полного отказа от подобных символических или структурных огороженных пространств и даже активного противодействия им. Зрители фильма «Широка страна моя...», по замыслу его создателей, должны были не только опознать советскую карту, но и пересечь ее «из одного конца... в другой», чтобы лично *прожить* ее огромность [Ляскало 1961: 153]³⁴. Московская «Круговая кинопанорама» являлась олицетворением этого в еще большей степени: физически замкнутое круглое пространство кинотеатра должно было распахнуться навстречу огромным просторам страны.

В этом процессе физиологические впечатления зрителя от фильма обретали новое принципиальное значение. Собственно говоря, сам воплощенный зритель – вместо традиционного главного героя, как правило, отсутствовавшего в панорамных фильмах, – становился основным действующим лицом, в прямом смысле точкой зрения, панорамного путешествия в его кинопанорамном воплощении, камера же служила фактически двойником зрителя³⁵. Возможность подобного органичного размещения зрителя *внутри* изображаемого пространства восхищала критиков-современников, видевших в ней новые перспективы для специфически советского

³⁴ Цитата взята из письма одного из читателей журнала «Искусство кино», который в негативном свете отзывался о двух последующих кинопанорамных фильмах, отмечая, что, в отличие от фильма «Широка страна моя...», в них отсутствует динамика, а вместе с ней теряется и связь с аудиторией.

³⁵ Это также свидетельствует о коренном изменении в кинематографе оттепели по сравнению со сталинским кино. Если в 1930-е годы, как пишет Эмма Уиддис, «воздушная точка зрения давалась исключительной личности», то панорамное кино стремилось к тому, чтобы вернуть этот взгляд всякому обычному гражданину – любому, кто просто зашел в панорамный кинотеатр [Widdis 2003: 135].

эстетического опыта. Виктор Горохов в одном из первых обсуждений фильма «Широка страна моя...» на страницах журнала «Искусство кино» писал:

Это ты не можешь оторвать глаз от величественного пейзажа новейшей Москвы, открывающегося с Ленинских гор. Перед тобой и за тобой мелодично плещут петергофские фонтаны. И путешествие по стране, преображенной революцией, которое начинается от Смольного – штаба Великого Октября, – это твое путешествие [Горохов 1958: 31].

Фактически Горохов описывает здесь полное переплетение советского пространства, советской истории и принадлежности к советскому народу, которое происходит в стенах кинопанорамного кинотеатра, – динамическое взаимодополнение и достраивание всех элементов данной триады в ходе просмотра фильма Кармена. В рамках этого процесса советская история материализуется в виде силы, которая способствовала однородности пространства страны, мягко ассимилируя дореволюционные области, такие как ухоженные парки императорского Петергофа, в свою недавно сформированную советскую общность. Более того, индивидуальный и коллективный зритель занимает в этом порядке место не только его субъекта, но и активного участника, маршируя «вместе» с красноармейцами в одной из сцен фильма. Советское же пространство – всевозможные пейзажи, фабрики и стройки – раскрывается как среда, окружающая зрителя со всех сторон и дающая ему возможность *ощутить*, физически прочувствовать и испытать сам факт принадлежности к этому народу и его стремлениям.

В своей статье Горохов отмечает: «Большая это радость – почувствовать себя хоть на время в окружении шахтеров, окончивших смену, среди работников целинных земель, среди строителей нового жилого дома... И тебе самому суждено в зале кинопанорамы пережить упоение трудом» [Там же]. Казалось, что кинопанорама довела до совершенства то, к созданию чего изначально стремились такие места, как ВДНХ: с большей непосредственностью и более искусной срежиссированностью она порождала ту самую физиологическую радость, которую должны были ощущать посетители выставки, опьяняя их радостями труда и наполняя их тела энтузиазмом коммунистического строительства. (Не следует упускать из вида огромный масштаб этого процесса. Московский кинотеатр «Мир», построенный в 1957 году и ставший первым в РСФСР созданным для показа кинопанорамных фильмов, был рассчитан на 1226 посадочных мест, что еще более усиливало коллективность переживания и создавало у посетителей праздничное настроение с момента, как они переступали порог кинотеатра. «Круговая кинопанорама» вмещала 200 зрителей, однако зачастую их количество могло достигать 500, а по некоторым рассказам и 1000 человек.) А поскольку «Широка страна моя...» вышла вскоре после празднования сороковой годовщины Октябрьской революции, то очевидное воздействие должно было стать еще более впечатляющим. Юбилей отмечался одновременно как процесс и как финишная черта, при этом зрители начинали идеологическую трансформацию изнутри пространства фильма, а уже потом праздновали собственные успехи в качестве внешних наблюдателей. После этого они чувствовали себя вправе радоваться тому, что приняли деятельное участие в мероприятии, принеся исторические и важные для развития социализма результаты, а не просто получили дозу пустых и бессмысленных развлечений в луна-парке американской синерымы.

Реальность подвижности

Однако единодушное одобрение «художественных достижений» кинопанорамы не продлилось долго. Продолжая тщательно изучать ее пространство в поисках способов его улучшения, критики и инженеры обратили внимание на различные формы зрительского поведения внутри кинотеатра, некоторые из которых противоречили самой цели панорамной эстетики. Эту принципиально новую точку зрения в дискуссии о зрительском пространстве панорамы предложил Евсей Голдовский, считающийся изобретателем кинопанорамы и один из самых убежденных ее апологетов, который изначально полагал, что именно здесь кроется основное преимущество данной технологии. Он высказал мысль о том, что физиологическая активизация зрителей не только создает ощущение подлинного участия в разворачивающемся перед ними представлении, но еще и меняет их поведенческие паттерны внутри самого кинотеатра. Голдовский неоднократно утверждал, что одним из основных препятствий на пути к реалистическому восприятию фильма является противоестественная неподвижность тела у зрителя во время просмотра традиционного кино, в котором весь экран без труда обозревается с одной точки зрения и полностью отсутствует необходимость или даже повод для движения тела. Такая неподвижность неизбежно «придает искусственность, условность демонстрируемой кинокартине», что, по мнению Голдовского, стало особенно заметно с усилением реалистического эффекта фильмов, произошедшим благодаря развитию звукового и цветного кино [Голдовский 1958: 8–9]. Панорамный фильм, напротив, требовал от зрителя физического движения (как минимум поворота головы) и таким образом возвращал в процесс кинопросмотра естественную подвижность человека. Этот «принцип подвижности» был для Голдовского не чем иным, как самой сущностью нового кинематографа, дававшего возможность расширить – непосредственно и кардинально – ограниченную точку зрения, существовавшую в традиционном кинотеатре, до «ситуации просмотра»³⁶.

Выработанная Голдовским концепция кинематографического реализма как моделирования реальных условий, в значительной степени опиравшаяся на телесное поведение зрителей, имела мало общего с более привычным для советского культурного дискурса пониманием реализма, краеугольным камнем которого являлось неотъемлемое присутствие в произведении искусства четко определенной идеи, которая должна быть донесена до аудитории. Голдовский неосознанно подверг это традиционное понимание реализма критике, когда написал, что в обычном кино «... кадры фильма представляются ему [зрителю] как бы в готовом виде, зритель рассматривает картину так, как она была навязана ему постановщиками фильма» [Там же: 7–8]. В противоположность этому, с приходом подвижности в пространство кинотеатра, зритель становится активным участником, выбирающим наиболее интересующие его элементы, воспринимающим фильм «по-своему» [Там же: 9].

Чуждость подобной концепции демократического и интерактивного просмотра для советской эстетической критики совершенно очевидна в обсуждениях панорамных фильмов и более широких исследованиях визуальных искусств. Критик Осип Бескин, например, открыто обозначил проблему, когда предположил в ходе обсуждения живописных панорам, что *целостность* художественного смысла (существование которого является по определению решающим свойством настоящего, реального – иными словами, *реалистического* – искусства) может быть воспринята лишь при наличии четких границ и расстояния между пространством наблюдателя и пространством художественного произведения. Главной целью произведения искусства, по мысли Бескина, является передача его создателем своих идей, выраженных в его

³⁶ Вивиан Собчак в своем критическом анализе теорий зрительского восприятия отмечает: «... У меня нет *точки зрения* (a *point of view*). <...> ... у меня есть *место просмотра* (a *place of viewing*), *ситуация*» [Sobchak 1992: 179].

свойствах в виде композиции, в которой все составляющие действуют вместе, чтобы создать единое, органичное, неразделимое целое. Для того чтобы наблюдатель воспринял эту цельность, художественное произведение *должно* быть отделено от пространства наблюдателя, «ограничено» в пределах своего собственного пространства. В «панораме, где зритель окружен изображением и произвольно вырывает своим взглядом любую его часть», целостность композиции нарушается, ценность же самой идеи произведения снижается, а ее передача фактически становится невозможной [Бескин 1958: 13].

Суть подобной критики хорошо известна современному читателю, знакомому с историей кинематографа с интермедиями, и касается таких разработок, как, например, интеграция движущихся изображений в экспозиции художественных музеев, когда равномерное движение посетителей по выставочному пространству может вступать в противоречие с вниманием и погружением (а также физической неподвижностью), которых требует кинематограф³⁷. Появление этого вопроса в советской критике стало довольно неожиданным побочным эффектом первоначальной цели панорам, которая противоречила главному принципу и основам социалистической эстетики. В статье 1960 года, посвященной технологическому будущему кинематографа, анализ условий просмотра в «Круговой кинопанораме» принял неожиданно резкий оборот, когда критики А. Ф. Векленко и Б. Г. Белкин высказали мнение, что зрительская «свобода» выбирать, на что именно смотреть во время сеанса, разрушила любую перспективу содержательного впечатления от целостности такого рода фильмов. Как и Бескин, они утверждали, что цель режиссера состоит в том, чтобы аудитория увидела мир его или ее глазами, что в панорамном кино становится невозможным. Если в свое время авторы первых обзоров, посвященных панорамному кинематографу, полагали, что его пространственные характеристики придают глубину средствам, которыми создатели фильмов могут выразить эстетическое представление советской общности, то последующие критики считали, что именно эту возможность он как раз и подрывает. Естественная телесная подвижность зрителей – для Голдовского сама суть нового кинематографа – виделась в этом новом контексте попросту излишней:

Если сюжет построен так, что все зрители одновременно и обязательно повертываются направо, а затем также все одновременно налево, то зачем нужны такие повороты, которых каждый человек избегает в жизни? Проще, удобнее и гораздо естественнее показывать сюжетно важные предметы прямо перед зрителем.

Если же режиссер отказывается от приема «привязки» взора зрителя к определенному предмету, то здесь действительно возникает ситуация полнейшей свободы, часть зрителей глядит налево, часть направо, иные назад, но этот разброд приводит лишь к тому, что после сеанса зрители даже не в состоянии совместно обсудить виденное, они видели разные вещи. Понятно, что в таких условиях никакой режиссер не может создать цельного художественного произведения [Векленко, Белкин 1960: 23].

Неудовольствие этих критиков предполагало противоречие между архитектурным и кинематографическим пространствами панорамы. Спроектированные для работы в паре так, чтобы в рамках иммерсивной эстетической программы кинотеатра архитектурное пространство фактически растворялось в изображаемом пространстве, они будто бы поменялись ролями, и архитектурная форма взяла верх над киноизображением. Целостность кинематографического пространства дробилась, так как просмотр фильма носил «архитектурный» характер: зрители смотрели по сторонам и свободно передвигались, как при осмотре архитектурной достопримечательности. Даже изобретатель кинопанорамы Голдовский мог принять это

³⁷ См., например, [Balsom 2009] и [Pantenburg 2012].

противоречие – а вместе с ним и свой «принцип подвижности», непосредственным проявлением которого оно было, – лишь до определенной степени. Вместо того чтобы принять беспрецедентную подвижность зрителя, которую давала круговая кинопанорама, он предостерегал от рассеивания зрительного восприятия, происходившего из-за этой ее особенности. Так он писал: «Видеть все экраны одновременно зритель не может. Он вынужден поворачивать глаза, голову и корпус для наблюдения одних экранов и при этом теряет возможность рассмотреть кадры фильма, демонстрируемые на других экранах» [Голдовский 1960: 17]³⁸. Подобно другим критикам, Голдовский видел в пространстве круговой кинопанорамы угрозу согласованности и непрерывности повествования и высказывал предположение, что ее полностью окружающие зрителя экраны создают событие, лишённое какого бы то ни было значения. Это пространство, утверждал он, можно было охарактеризовать лишь как «киноаттракцион». Таким образом, значение этого термина, которым ранее описывалась американская синерама, резко изменилось в советской критике: на долю самого изобретателя кинопанорамы выпало определить мотивирующий принцип «Круговой кинопанорамы», расположенной в самом сердце московской ВДНХ³⁹.

Это «новое» понимание аттракциона сильно отличалось от того первоначального значения, в котором данный термин использовался в обсуждениях панорам для критики мимолетных физиологических ощущений погружения, которые не были встроены в содержательное повествование. Теперь же он стал относиться к тому, как тело отвлекает *от* погружения, и к архитектуре, способствующей данному процессу. Воспринимая окружающее «в движении», отдельный зритель всё еще был задействован в процессе производства, но совсем не такого, как представлял себе Горохов, – производства не советских истории и народа, а собственного зрительского кинособытия, составляемого из окружающих фрагментарных возможностей. Возможности эти могли включать многое: непосредственно погружение в изображаемое на экране; поглощенность механикой этого погружения; размышление о том, как может поменяться восприятие зрелища при изменении положения тела; и конечно же, самое движение тела. Если и существовала какая-либо повествовательная линия, драматургическая «ткань», которая могла бы объединить всё это, то находилась она полностью в руках зрителя. В таких условиях целостность кинопечатления, его коллективная природа *не* могли являться чем-то большим, нежели сумма его неисчислимых, неподотчетных и неконтролируемых частей, всегда зависящая от физического и психического состояния каждого отдельного посетителя.

«Аттракционом» стало фактическое настоящее время, физическая реальность, случайность которой не могла быть интегрирована в фильм и которая, в сущности, даже подчеркивалась самими конструкциями, целью которых было свести ее на нет. Масштаб проблемы, связанной с этой реальностью, в советском эстетическом дискурсе, вероятно, еще более очевиден в истории советской фотографии, где «индексальность» носителя – его фактическая материальная связь с тем, что он представляет, – оказалась одновременно привлекательной и тревожащей для советских изобразительных практик. Как утверждает историк искусства

³⁸ Здесь Голдовский снова возвращается к вопросам свободы восприятия, но пишет о них уже значительно более сдержанно. По сути, он прямо противоречит своим же ранее высказанным идеям, когда говорит о том, что «...следует признать право существования лишь за системами кинематографа, обеспечивающими условия восприятия кинофильма, при которых все зрители видят одно и то же киноизображение и слышат одинаковое звуковоспроизведение» [Голдовский 1960: 16].

³⁹ Следует отметить, что, несмотря на определенную дозу критики по отношению к панорамному кино, его никогда не предлагали искоренить. Обеспокоенность заключалась, скорее, в том, смогут ли эти фильмы развиваться в разновидность подлинного искусства или же останутся просто массовым развлечением. В обсуждениях будущего кинотехнологий неоднократно высказывались различные предположения относительно того, как исправить недостатки тогдашнего панорамного кино, чтобы приблизить его к настоящему социалистическому искусству. См. [Голдовский 1960]. Сам Голдовский признавал право «киноаттракциона» на существование в отличие от «ряда киноспециалистов», полагавших, что «в наших условиях они не нужны» [Там же: 17].

Лия Дикерман, фотоизображения стали важнейшей материальной основой для документирования и «подтверждения» формирующихся советских исторических нарративов. Особенно полезны фотоснимки были тем, что их можно было массово воспроизводить и распространять среди максимально широкой аудитории. Но в качестве правдивых и аутентичных изображений исторических событий, в качестве «неизменного отпечатка оставшегося в прошлом мгновения» они стали представлять и потенциальную угрозу. Индексальная и автоматическая природа фотографии не позволяла ее создателям сохранить полный авторский контроль, что приводило к появлению изображений, на которых случайные детали или нежелательные лица противоречили официально утвержденным историческим нарративам [Dickerman 2000: 144]. Чтобы исправить это, фотоснимки подвергались манипуляциям или же превращались в сильно отредактированные живописные версии самих себя. Так, политически сомнительные фигуры аккуратно ретушировались или безжалостно вымарывались, что позволяло сохранить чистоту и прямоту официальной линии для современников и потомков⁴⁰.

Эта одновременная уверенность в истинности значения фотографии и тревога в связи с ее «потенциально неоднозначными или непостоянными смыслами» привела к появлению специфически советской формы «фальсифицированного документа» – картин и скульптур, которые формально напоминали известные оригиналы и тем самым эпистемологически заимствовали их фактическое содержание, но трансформировали его, приводя в соответствие с конкретными идеологическими потребностями [Ibid.: 148]. Этот процесс перевода из одного формата в другой включал в себя не только изменение содержания, но и реорганизацию пространства – создание «правильной» системы координат, в соответствии с которой следовало рассматривать произведения. Дикерман описывает, например, взаимосвязь между памятником Ленину, созданным в 1927 году по проекту скульптора Ивана Шадра, и более ранней фотографией, сделанной К. А. Кузнецовым, которая послужила для него прообразом:

В ходе скульптурного возвышения Ленина не только происходит замена случайного и подвижного грузовика [в кузове которого он стоит на фотографии] неподвижным и постоянным пьедесталом, но и извлечение вождя из заметной на фотографии спутанной иерархии с ее многочисленными точками интереса. (Некоторым людям в толпе грузовик кажется намного интереснее Ленина.) <...> Изменение масштаба возвращает фигуре с фотографии монументальность, обращая вспять миниатюризацию, которую дает фотоаппарат, подъем же фигуры на высокий пьедестал создает зону ограниченного обзора в рамках городского общественного пространства: и то и другое держит наблюдателя на расстоянии, создавая невидимый барьер [Ibid.: 152].

Что особенно важно для нашего обсуждения, так это близость формулировок, используемых Дикерман и критиками панорамного кинематографа: акцент на отсутствии четкой иерархии между важным и неважным; внимание к множественности точек зрения и освобождению/обузданию подвижности зрительских тел; а также интерес к вопросам близости и «равенства» масштаба между зрителями и изображением. Еще более важно то, что конфликты из-за того, как понимать пространство панорамного кинематографа и предписываемые им процессы восприятия, коренились ровно в той же самой обеспокоенности эффектом реальности, которая, по мнению Дикерман, преследовала советское взаимодействие с фотографией⁴¹. В случае с панорамами, однако, конфликт имел отношение не к изображениям, а к самому зрительскому пространству, возникавшие же при этом вопросы касались того, до

⁴⁰ Следы таких манипуляций подробно задокументированы в [Кинг 2005].

⁴¹ Взаимоотношения фотографии с реальностью оставались запутанной проблемой в советском художественном дискурсе и после смерти Сталина. См. [Reid 1994].

какой степени *реальное* зрительское переживание момента «здесь и сейчас» может быть органично интегрировано в смыслы, порождаемые на экране. Именно это настоящее материальное пространство, заполненное реальными зрителями из плоти и крови, имело потенциал стать неотъемлемой частью – или же, наоборот, угрозой – советской идеологии. Пространственное впечатление, реализуемое кинопанорамой, могло создать эффект истины с помощью непосредственно материального участия ее собственных зрителей, основанного на активном физическом присутствии, которое действительно выходило за рамки простой индексальной записи. И все-таки это же самое пространственное впечатление избегало организованного контроля, готовое вот-вот наполниться смыслом, в том числе о себе самом как независимой колеблющейся форме – «неоднозначной и непостоянной» в своем значении, зависящей от многочисленных переменных в «здесь и сейчас», которые могли бросить тень на весь процесс исторического мифотворчества, разнесенный на изолированные друг от друга экраны⁴².

Одна из сцен фильма «Широка страна моя...» свидетельствует о том, насколько советское панорамное кино стремилось к укреплению индексальности документального свидетельства, одновременно продолжая преодолевать его случайность. В этом фрагменте перед зрителем предстает памятник Ленину, который сменяется «кадром, запечатлевшим живого» вождя. (Из описаний этой сцены непонятно, идет ли речь о фотографии или же документальной хронике.) Горохов в рецензии для журнала «Искусство кино» отдельно выделяет этот эпизод и удостоивает его особой похвалы, так как здесь Кармен использует экран в качестве не непрерывной поверхности, как в большинстве панорамных фильмов, а триптиха:

На центральном сегменте сферического экрана памятник Ленину сменяется кадром, запечатлевшим живого Ленина на трибуне. С левой части экрана движутся на его правую сторону красногвардейцы. Благодаря кинопанораме зрителю кажется, что и он находится в гуще народа и шагает с теми, кто по призыву Ленина выходит на бой и на труд во имя обновления родной земли [Горохов 1958: 34].

Чтобы представить историю зарождения Советского государства, Кармен воспользовался формализованной последовательностью различных визуальных форматов, образно говоря, спускаясь от скульптуры с ее более символическим смыслом к документальному реализму фотографии/хроники и в конечном итоге к настоящим «подвижным» телам солдат и зрителей, которые и должны были наполнить представление советской истории истинностным значением с помощью панорамной эстетики участия. Другими словами, «документальная» ценность их физиологических ощущений от участия в марше к Ленину (и к социализму) должна была стать неоспоримой, и никакая случайность в хронике не могла встать на пути у вкладываемого смысла. Но возникшее практически сразу недовольство критиков панорамы разнородностью порождаемого ею восприятия показало, что в реальности она может делать ровно обратное: усиливать неконтролируемость фотографии, затрудняя таким образом возможность фильма рассказать правильную историю революции.

⁴² Проблема эффекта реальности распространялась и на манипуляции с документальными фильмами эпохи оттепели. См., например, письмо некоего Савелия Храбровицкого в ЦК КПСС об изменениях, внесенных в документальную хронику с тем, чтобы убрать из нее нежелательных лиц – на этот раз маршала Жукова и самого Сталина [Храбровицкий 1998].

Множественность времени

Открыв дорогу противоречащим друг другу вариантам восприятия, панорамы, казалось, были в состоянии разупорядочить не только нарратив советских истории и народа, но и само время в том, что касается его использования и восприятия. Если, с одной стороны, существовало мнение, что зрительское время проводится продуктивно, структурируясь вокруг хорошо организованного совместного путешествия по советским пространствам и истории, то, с другой стороны, считалось, что оно потрачено впустую на случайное, бесполезное, а главное, бессмысленное мероприятие, лишенное какой бы то ни было осязаемой общей цели. Если первый вариант, кроме того, насыщал мимолетные *ощущения* присутствия телеологическим развитием, которое охватывало прошлое, настоящее и будущее, то второй вариант восстанавливал *фактическое* настоящее в качестве случайного условия без заранее определенной линии движения, без чувства интеграции в более широкий контекст советского времени и без единого мнения о том, как это настоящее проживается в кинотеатре каждым отдельным человеком. Таким образом, время становилось неструктурированным, случайным и субъективно переживаемым, а потому противоречащим советской идеологии однородного, измеримого и телеологического времени, развитие которого шло с момента революции.

Подобная рационализированная и стандартизированная концепция времени занимала центральное место в советском политическом дискурсе на протяжении десятилетий, поскольку только она могла составить организационную основу для нарратива пространственной экспансии и исторического прогресса, лежавшего в основе этого дискурса. Работа по внедрению данной концепции началась сразу после революции и проявилась в виде самых разнообразных практик – от советской тяги к тейлоризму, основанному на системе научной организации управления, предложенной в конце XIX века американским инженером Фредериком У. Тейлором, до более радикальной деятельности известного большевика Платона Керженцева и его лиги «Время», недолговечной, но подлинно массовой организации, основанной в 1923 году, чьей целью было «правильное использование и экономия времени во всех проявлениях общественной и частной жизни»⁴³. В стремлении к максимальной эффективности члены лиги Керженцева тщательно документировали то, как они используют время, учитывая «каждую минуту своего распорядка дня» в попытке полностью исключить пустую трату времени [Beissinger 1988: 55]. Менее радикальные практики рационализации времени продолжали возникать и позднее, примером чего может служить внедрение пятилетних планов с целью развития страны и распространения методов статистического анализа на то, как советские граждане проводят свои часы труда и досуга. Эпоха оттепели стала свидетелем возросшего интереса к структурированию времени. Предпринимались попытки возродить методы научной организации труда и управления на производстве, публиковались подробные исследования, в которых особое внимание уделялось досугу молодежи в надежде устранить «избыток “времени бездействия” и “неактивности”, порождающий различные формы асоциального поведения» [Yanowitch 1963: 18]⁴⁴. Походы в кино в этих исследованиях одобрялись, поскольку

⁴³ Борьба за время. Временный устав лиги «Время» // Правда. 1923. № 175. 5 авг.

⁴⁴ О борьбе Хрущёва за возрождение научной организации труда см. [Beissinger 1988: 163–172]. В качестве примера выпущенного в эпоху оттепели всестороннего исследования о рациональном использовании времени см. [Климов 1961]. Н. А. Климов в своем исследовании дает понятию «свободное время» следующее определение: «Время отдыха, время умственного, нравственного, физического совершенствования, политического образования и воспитания. Оно включает в себя затраты на учебу и повышение квалификации, общественно-политическую деятельность, самообразование и самовоспитание, время на уход за детьми и развлечения» [Там же: 141]. Как видим, в рамках «свободного времени» для нецеленаправленного, пассивного отдыха места остается совсем немного. Автор также неоднократно подчеркивает, что с дальнейшим развитием социализма и коммунизма количество свободного времени заметно вырастет, оставляя, таким образом, больше времени на «развитие и совершенствование человека» [Там же].

служили цели упорядоченного отдыха и образования, а также способствовали здоровой социализации. Поражает то, что вся история зарождения панорамного кино неизменно описывалась с точки зрения эффективности использования времени – от скорости, с которой была разработана технология, до скорости постройки кинотеатров и съемки фильмов, – создавая ощущение, что эта эффективность распространится и на зрительский опыт. Фокус на *продуктивности* впечатлений от просмотра панорамного кино, как мы только что обсудили, также предполагает рациональное и рассчитанное использование времени в стенах новых кинотеатров.

Но в какой степени мог кинематограф в целом облегчить подобные усилия? Киновед Мэри Энн Доан утверждает, что ранние кинематографические практики неразрывно связаны с проектом рационализации времени в рамках промышленной модернизации. Ссылаясь на такие различные тенденции, как развитие систем железных дорог и связи, распространение наручных часов и уже упоминавшийся выше тейлоризм, Доан отмечает, что в этот период преобладала тенденция преобразовывать время «в нечто дискретное, нечто измеряемое, средоточие пользы» (что, в сущности, не отличалось от аналогичных усилий тех, кто занимался вопросом организации времени в Советском Союзе) – тенденция, постепенно заменившая ассоциирующиеся с аграрными обществами более естественные отношения со временем, в которых времена года вместе с другими биологическими и природными ритмами, в том числе ритмами человеческого тела, определяли то, как воспринимается время [Doane 2002: 11]. Но в этот же самый период, считает Доан, культурное значение обрел и совершенно иной взгляд на время, согласно которому оно представало эфемерным мгновением, характеризующимся случайностью и непредвиденностью, избегающим рационализации, находящимся «за рамками значения или противящимся ему» [Ibid.: 10]. Подобные взгляды на время обрели наиболее твердую почву в обсуждениях фотографии в связи с индексальностью этого формата, его «это-стью» (thisness), его способностью выхватывать мимолетное мгновение и подчинять изображению. Появление кинематографа шло по стопам фотографии, открывая еще более глубокие возможности поймать столь мимолетное впечатление: «Технологическая гарантия индексальности – залог привилегированного отношения с непредвиденным и случайным, чья притягательность состоит в побеге из рук рационализации и ее системы» [Ibid.]. Время как момент и продолжительность обрело возможность восстановить свою материальную форму, его можно было воспринять и испытать, оно же оставалось при этом вне абстрактных структур рационализации. Как утверждает Доан, желание задокументировать и заархивировать время особенно заметно в период до появления классического повествовательного кино, например, в снятых на рубеже веков братьями Люмьер документальных зарисовках, поскольку они, «казалось, выхватывают мгновение, записывают и повторяют “то, что происходит”», в доказательство того, что любое случайное, бессмысленное событие может быть снято на пленку, а его время заархивировано и впоследствии воспроизведено [Ibid.: 22].

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.