



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

Annotation

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.

- [Лида Укадерова](#)
 -
 - [Благодарности](#)
 - [Введение](#)
 -
 - [СССР в процессе строительства](#)
 - [Переходное движение](#)
 - [Воплощенное картографирование](#)
 - [Поворот к пространству](#)
 - [Материалы кинематографа](#)
 - [Глава 1](#)
 -
 - [Преодолевающая аттракцион](#)
 - [Зрительский опыт как производство](#)
 - [Реальность подвижности](#)
 - [Множественность времени](#)

- [Глава 2](#)
 -
 - [К неразличимости](#)
 - [От пантеизма к мимесису](#)
 - [Пространство и пространственность Кубы](#)
 - [Движение как постоянное кочевание](#)
- [Глава 3](#)
 -
 - [Прямые линии и изгибы](#)
 - [Новая архитектура и расширение экрана](#)
 - [Ощущение движения](#)
 - [Город как игровая площадка](#)
 - [Ситуации](#)
 - [Движения нарратива](#)
- [Глава 4](#)
 -
 - [Городские экраны и рамки](#)
 - [Полёт фланёра](#)
 - [Звуковое движение](#)
 - [Память в городе](#)
- [Глава 5](#)
 -
 - [Натюрморт](#)
 - [Плоскостность и экран](#)
- [Заключение](#)
- [Источники](#)
- [Библиография](#)
- [Фильмография](#)
- [notes](#)
 - [1](#)
 - [2](#)
 - [3](#)
 - [4](#)
 - [5](#)
 - [6](#)
 - [7](#)
 - [8](#)

- [9](#)
- [10](#)
- [11](#)
- [12](#)
- [13](#)
- [14](#)
- [15](#)
- [16](#)
- [17](#)
- [18](#)
- [19](#)
- [20](#)
- [21](#)
- [22](#)
- [23](#)
- [24](#)
- [25](#)
- [26](#)
- [27](#)
- [28](#)
- [29](#)
- [30](#)
- [31](#)
- [32](#)
- [33](#)
- [34](#)
- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)

- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)
- [51](#)
- [52](#)
- [53](#)
- [54](#)
- [55](#)
- [56](#)
- [57](#)
- [58](#)
- [59](#)
- [60](#)
- [61](#)
- [62](#)
- [63](#)
- [64](#)
- [65](#)
- [66](#)
- [67](#)
- [68](#)
- [69](#)
- [70](#)
- [71](#)
- [72](#)
- [73](#)
- [74](#)
- [75](#)
- [76](#)
- [77](#)
- [78](#)
- [79](#)
- [80](#)
- [81](#)
- [82](#)

- [83](#)
- [84](#)
- [85](#)
- [86](#)
- [87](#)
- [88](#)
- [89](#)
- [90](#)
- [91](#)
- [92](#)
- [93](#)
- [94](#)
- [95](#)
- [96](#)
- [97](#)
- [98](#)
- [99](#)
- [100](#)
- [101](#)
- [102](#)
- [103](#)
- [104](#)
- [105](#)
- [106](#)
- [107](#)
- [108](#)
- [109](#)
- [110](#)
- [111](#)
- [112](#)
- [113](#)
- [114](#)
- [115](#)
- [116](#)
- [117](#)
- [118](#)
- [119](#)

- [120](#)
 - [121](#)
 - [122](#)
 - [123](#)
 - [124](#)
 - [125](#)
 - [126](#)
 - [127](#)
 - [128](#)
 - [129](#)
 - [130](#)
 - [131](#)
 - [132](#)
 - [133](#)
 - [134](#)
 - [135](#)
 - [136](#)
 - [137](#)
 - [138](#)
 - [139](#)
 - [140](#)
 - [141](#)
 - [142](#)
 - [143](#)
 - [144](#)
 - [145](#)
 - [146](#)
 - [147](#)
 - [148](#)
 - [149](#)
 - [150](#)
 - [151](#)
-

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

Посвящаю 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 усталости 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 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 послесталинской 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 н 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 кинолентку действительность, разворачивающаяся внутри опаленного по краям отверстия, своим относительно крупным масштабом и откровенной глубиной, а также прерывистым движением и быстротечной 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 воплощение 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 социальному^[2]. 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 культуры^[3]. 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.





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

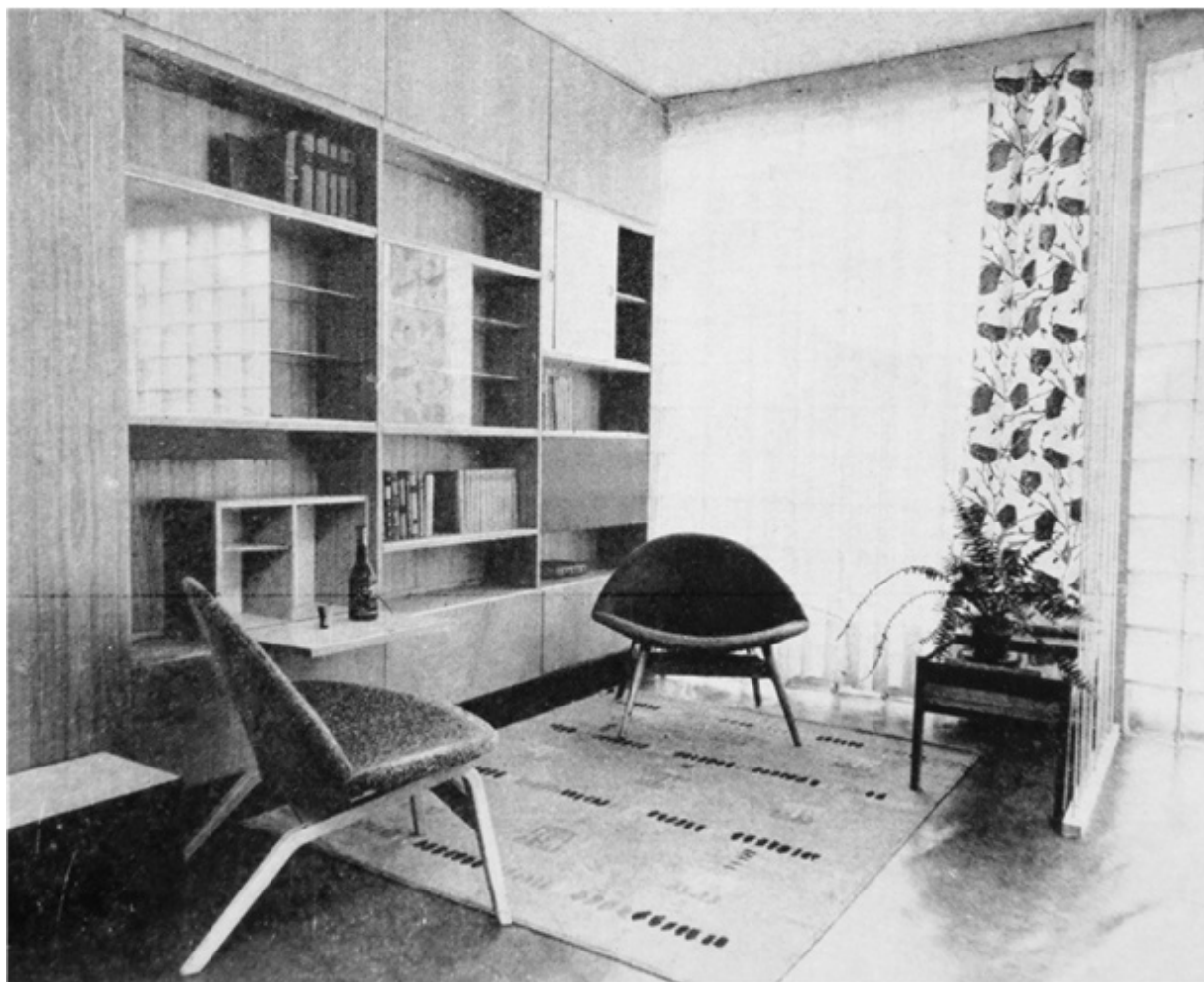
и образования трудящихся. Достигнутые путем методичного планирования и взаимодействия всех отраслей советской экономики, эти результаты должны были обеспечить Советскому Союзу первое место в мире по производству продукции на душу населения и одновременно с этим сократить продолжительность рабочего дня, 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 энергосистемы^[5]. Преобразования эти, имевшие целью развитие и интеграцию сельскохозяйственного и экономического производства, неизменно сопровождались 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]. Бóльшая 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.



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 монументального 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 Сталине^[8]. 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 новые^[9]. 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 в Венгрию во время антиправительственного восстания 1956 года, подавив протесты общественности 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 центростремительная 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 быстротечное «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, институции, 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, объяснения 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 практиках^[12].

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 присваивающими^[13].

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, Шепитько и Муратовой – а также, хоть и непреднамеренно, обсуждения советского панорамного кино – неизменно делают необходимость и значимость подобного конфликта видимой и осязаемой. Если Лефевр 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 формаций^[14]. 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, недиалектическое... 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 строительства 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 Бенямином 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 пейзажей ^[16]. 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), 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 задействовалась 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 мимики, чтобы таким образом переформулировать руководящие принципы прогрессивного коммунистического сознания.

Понятие движения в кино дает повод обсудить в третьей главе движение тела в широкоэкранном 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 западноевропейскими 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 киноэкрана. 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 стремилась 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 пришлась на первую половину 1950-х^[18]. 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 испытать^[19]. 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 великолепием 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-кола^[21]. Основное 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 торговли^[22]. 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 мира^[23]. 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.



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 напрямую 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 счастливом – 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 потерянно 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 кинотеатра^[25]. 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 [Huyssen 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 прошлого 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? Прошое, 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 уровень^[26]. 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.

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 лет^[27]. 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 Уоллером^[28]. 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 присутствия^[29]. 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 изображением^[30]. 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. 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 синерамы 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 головокружение^[31].

Источником впечатлений от синерамы, если верить данному описанию, был набор отрывочных «аттракционов», не уделявших

особого внимания киносценарии: осмысленному содержанию предпочитались сенсационные эффекты. Большинство критиков, рассуждавших на эту тему впоследствии, пользовались именно такими формулировками. Синерму 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 зрителя 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», поведанным 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 форму^[32].



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 формализмом^[33]. 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 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 зрителя^[35]. Возможность подобного органичного размещения зрителя *внутри* изображаемого пространства восхищала критиков-современников, видевших в ней новые перспективы для специфически советского 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 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 кинематограф^[37]. 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 поворачиваются 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 смотрит 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 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 ВДНХ^[39].

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, составленного 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 бóльшим, 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 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 потомков^[40].

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 фотографией^[41]. В случае с панорамами, однако, конфликт имел отношение не к изображениям, а к самому зрительскому пространству, возникавшие же при этом вопросы касались того, до 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 экраны^[42].

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.

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 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 «этостью» (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].

Рассуждения Доан поразительно напоминают статью Андрея Тарковского «Запечатленное время», вышедшую в конце оттепели, в 1967 году, где он имплицитно противопоставляет способность кино фиксировать незамутненное время, с одной стороны, и проект по его рационализации – с другой. Он развивает представление об использовании и проживании времени (главным образом в кино), противоречащее практически всем советским высказываниям на

данную тему, и утверждает, что сущность кино заключается в том, чтобы добиться осязаемости времени в его «реальной и неразрывной связи с самой материей действительности, окружающей нас вседневно и всечасно» [Тарковский 1967: 70]. Лишь с изобретением кинематографа люди обрели доступ к «матрице реального времени», которую отныне можно было хранить, архивировать, многократно воспроизводить, а также по-новому постигать и понимать. Тарковский пишет:

Зачем люди ходят в кино? Что приводит их в темный зал, где они в течение полутора часов наблюдают игру теней на полотне? <...> Я думаю, что нормальное стремление человека, идущего в кино, заключается в том, что он идет туда за временем – за потерянным ли или за не обретенным доселе [Там же].

В отличие от большинства советских современников, режиссер сетует на тенденцию структурировать фильмы в соответствии с литературными и театральными принципами и делать упор на повествовательное и телеологическое развитие, в результате чего растрачивается присущий кино потенциал запечатлеть «реальность времени», который, по его мнению, присутствовал в фильмах братьев Люмьер, но с тех пор практически исчез [Там же]. Для Тарковского документальная хроника остается идеальной кинематографической формой, поскольку благодаря своей уникальной связи со временем может служить «способом восстановления, воссоздания жизни», а не просто запечатлеть ее [Там же: 71].

И Тарковский, и в менее завуалированной форме Доан пишут о коренном сдвиге в восприятии времени, произошедшем с появлением кино, также обращаясь к особой темпоральности, которая проявляется в процессе кинопросмотра. Жизнь можно воскресить, согласно Тарковскому, или же явить во всем ее многообразии, согласно Доан, лишь посредством кинотехнологий. С другой стороны, жизнь, как она есть, недостижима в фактическом проживаемом настоящем; она проходит, не успевая обрести значение, или, как пишет Тарковский, ее время было либо «потеряно», либо его не удалось «обрести». Но в темноте кинозала это прошедшее, прожитое время возвращается, становясь *переживанием* присутствия. По мнению Доан:

Как только настоящее с присущей ему случайностью выхвачено и сохранено, оно неизбежно становится прошлым. Однако этот архивный артефакт обретает странную нематериальность. Нигде не существуя, кроме как во время сеанса для зрителя в настоящем, он становится переживанием присутствия. <...> Следовательно, то, что помещено в архив, станет переживанием присутствия. Но присутствие – это разобщенное, вновь проживаемое и неотступно преследуемое историчностью [Doane 2002: 23].

Возвращение реальному течению времени материальности посредством кинематографа, его возврат от абстрактного и просчитываемого в область осязаемого и даже воплощенного, состоит в том, что зрители обретают возможность не находиться в реальном присутствии того, что видят, но *переживать* это, иначе говоря, данная встреча всё равно ограничена, не едина с самой собой и не является в полной мере «фактически проживаемой». Что отличает ее от «фактического проживаемого» настоящего, по словам Доан, так это чувство разобщенности, вызываемое неотступностью прошлого в движущихся изображениях, зрительским осознанием и ощущением того, что изображаемое на экране уже прошло и его больше нет.

Это возвращает нас к теме панорамного кинематографа. Хотя ни Доан, ни Тарковский не обсуждают его в своих работах (внимание Доан сосредоточено на истории раннего кино, Тарковский же прямым текстом пишет об отсутствии у него интереса к экспериментальным кинотехнологиям), панорамное кино уходило корнями в конечном счете в саму идею проживания присутствия, на которой сосредоточен аналитический фокус в работах обоих авторов. Нужно признать, что это проживание присутствия носило иной характер, нежели тот, о котором пишет Доан, возможно, даже противоположный ему. В конце концов, для панорамного кино реконструкция «случившегося» была менее интересна, нежели моделирование присутствия как *тотального*, недвусмысленного настоящего без разобщенности и преследующей его историчности, которым в ее анализе отведено центральное место. Достичь этого можно было, лишь мысленно стерев онтологические границы между настоящим действительным и демонстрируемым на экране, а также полностью взаимоинтегрировав их. Чувственные, телесные реакции конкретного момента времени и внешний ритм кино

должны были наконец обрести единство, а физиологическое участие – вернуть материальность «странной нематериальности» движущихся изображений.

Но, как я уже отмечала, проект, судя по всему, потерпел неудачу именно в том, в чем ему необходимо было преуспеть. Особая архитектурная форма панорамного кинотеатра – и в особенности круговой кинопанорамы – предлагала зрителям запустить свое собственное время в его стенах и выдвигала тем самым истинную случайность мгновения на передний план их восприятия. Результатом этого должен был стать не знаменитый эффект присутствия внутри движущихся изображений, сколько, скажем так, проживание проживания этого присутствия. Другими словами, предполагался процесс, в ходе которого аудитория должна была быть интегрирована в реальность на экране, одновременно ощущая это мгновение из внешнего по отношению к нему положения, прекрасно осознавая фактические условия в текущий момент и всю совокупность техники, создающей зрелище. Если это и не возвращение утраченного времени в понимании Тарковского, поскольку время здесь не зафиксировано и не может быть помещено в архив и воспроизведено, то тем не менее это всё же *действительно* встреча с временем как с текущим моментом – *чувство* его присутствия, ощущение «полного погружения в него» именно в силу отчетливой диссоциации одной темпоральности от другой и их взаимовлияния [Charney 1995: 279].

Нам не известны детальные воспоминания современников об этом расщепленном и внутренне противоречивом зрительском опыте, поэтому возможность его существования носит гипотетический характер, но косвенно подтверждается критическими обсуждениями того времени. Сегодня, однако, такая противоречивость просмотра очевидна любому посетителю московской «Круговой кинопанорамы». Как уже отмечалось в начале этой главы, наше впечатление структурируется пространством панорамы в его текущем состоянии в неменьшей, а возможно, даже большей степени, чем самими фильмами. Внимание нынешних зрителей, стоящих в окружении счастливых лиц и живописных видов, неизбежно переключается на безжалостное присутствие конструкции самого зала: на вертикальные зазоры, разделяющие соединенные экраны; на свет проекторов, заполняющий всё пространство; и – что, возможно, самое

поразительное – на практически пустующее ныне центральное пространство, когда-то битком набитое публикой. Вновь именно это пространство и сегодня не дает посетителям погрузиться в проживание этих фильмов как тотального настоящего.

Но тем не менее это же самое пространство – *вместе* с движущимися изображениями на его стенах – функционирует сегодня как поразительный архив времени, где происходят те самые кинематографические запись и сохранение времени, которые описаны у Тарковского и Доан. Перемещаясь внутри того же самого помещения, что встречало зрителей в советские времена, «исполняя роли» в их панорамных фильмах, вступая в их средства архитектурного отвлечения и кинематографического погружения, нынешние зрители возрождают утраченное время, «выхватывают его мгновение» и «повторяют то, что произошло». Перемещаясь в пространстве кинотеатра сегодня, мы оживляем время этих изображений и время внутри них, перенося его призрачное течение в настоящее – настоящее, преследуемое историчностью. Само обобщенное советское время разворачивается здесь как мимолетное и эфемерное впечатление – цепочка мгновений, фрагментов, чье значение ускользает от рационализации и легкой ассимиляции в текущий ход истории.

Глава 2

Мимикрия движения: кинематограф Михаила Калатозова и Сергея Урусевского

На проходившем в 1962 году под эгидой «Искусства кино» круглом столе, посвященном использованию широких и панорамных экранов в советском кино, выдающийся режиссер Михаил Калатозов высказался против чрезмерного увлечения новыми кинотехнологиями, но в то же время заявил, что ему было бы интересно «достичь эффекта широкоформатного кино, снимая на 16-миллиметровую пленку...» [Какой экран 1962: 92]. Мнение Калатозова имело существенный вес. С середины 1950-х годов он обрел репутацию одного из самых уважаемых кинематографистов СССР, чему в значительной степени поспособствовала «Золотая пальмовая ветвь» Каннского кинофестиваля, которую в 1958 году завоевала его военная драма «Летят журавли» (1957), вернувшая советскому кино внимание мирового киносообщества после многих лет фактической изоляции. Кроме того, соавтор Калатозова Сергей Урусевский, вместе с которым они сняли четыре фильма, стал после победы в Каннах одним из самых известных и многократно копируемых операторов страны [Меркель 1961]^[45]. Своей камерой Урусевский по большому счету добивался именно того эффекта участия, который Калатозов столь ценил в широкоэкранных форматах. После выхода картины «Летят журавли» их фильмы стали синонимом данного эффекта, который достигался сочетанием сверхдлинных планов и субъективных точек зрения, а также не в последнюю очередь использованием ручной невероятно подвижной камеры, благодаря которой, как писали современники, зритель с головой погружается в разворачивающееся на экране действие, «перестает быть сторонним наблюдателем и будто становится участником событий» [Дыко 1961: 102]^[46].

На волне каннского триумфа работа Калатозова и Урусевского получила широкое одобрение за насыщенность формы и виртуозное

мастерство, служившие опорой повествованию и углублявшие зрительское понимание эмоционального и психологического мира, создававшегося из всех этих особенностей^[47]. Однако прием, который встретили их следующие два фильма, «Неотправленное письмо» (1959) и «Я – Куба» (1964), оказался далеко не таким однозначным. В обоих случаях критики сетовали на разлад в изобразительном подходе Калатозова и Урусевского, утверждая, что ставшая чрезмерной динамика камеры привела к нарушению пространственного восприятия и заслонила глубину эмоционального и драматического развития^[48]. «Неотправленное письмо» обвиняли в нарочитом формализме, эффектные же съемки, по мнению многих, противоречили логике и целостности замысла, а также игнорировали судьбы персонажей и их взаимоотношения. Как отмечал один из комментаторов, смысл фильма был принесен в жертву абстракции, что превратило понятные образы в «супрематическое нагромождение каких-то светлых и темных пятен»^[49]. Своего пика разочарование критиков достигло с выходом картины «Я – Куба», работа над которой велась два года и чьего выхода на экраны с нетерпением ждали советские и кубинские зрители^[50]. Обсуждая эстетику фильма на страницах «Искусства кино», кинооператор А. В. Зильберник отмечал: «...за неистовой динамикой пространственно свободной камеры скрыта временная статика. Всё эмоционально затянуто. Эпизод ясен, выявлен смыслово, казалось бы, – нет, еще один пробег камеры, еще одна панорама» [Головня и др. 1965: 28]. Ему вторил критик Г. А. Капралов: «[Кинокамера] сама кружится, вертится, колеблется до головокружения, до того, что у зрителя наступает состояние, тоже близкое к обморочному» [Там же: 30]. Это полное неприятие фактически положило конец сотрудничеству двух мастеров кино. Хотя Калатозов снял еще «Красную палатку» в 1969 году, «Я – Куба» стала его последней совместной работой с Урусевским, а международный успех, который их фильм обрел после того, как был заново открыт в 1992 году, пришел уже после смерти обоих кинематографистов^[51].

Если внимательно изучить первые отзывы на «Неотправленное письмо» и «Я – Куба», сразу бросаются в глаза два момента. Во-первых, степень, до которой критики отождествляли оппозицию форма/содержание с оппозицией пространство/время. По большому счету их недовольство сводилось к тому, что пространство в обоих фильмах

побеждало время, мучительно тянущееся и кажущееся бесконечным из-за «неистовой динамики пространственно свободной камеры». Кроме того, повествовательные недостатки фильмов интерпретировались как нарушение хода времени («Как было бы усилено эмоциональное воздействие эпизода, если бы он имел предысторию; если бы мы знали, что это за люди»; «Неужели такие мастера не могли взять захватывающий, но четко выстроенный, скажем, детективный сюжет...»), работу же в них с пространством находили отвлекающей и разрушительной («...аппарат [киноаппарат] нырнул под воду. Вынырнул. Уже всё? Нет, аппарат еще раз нырнет»; «...архитектура разваливается сверхширокоугольным объективом, [и] я уже не чувствую смысловой целесообразности в движении камеры») [Там же: 25, 26, 31].

Во-вторых, заметно возвращение тех же самых выражений, которые в свое время окаймляли обсуждения панорамного кино, особенно упоминаний просмотра, где зритель становится участником происходящего на экране, в данном случае достигавшегося операторской работой Урусеvского. Похвалы, однако, которой удостоился первый кинопанорамный фильм «Широка страна моя...» – в частности, за то, насколько успешно в нем физиологический эффект участия был интегрирован в проживание аудиторией темпорально-повествовательного хода фильма, – на этот раз не было. Напротив, в отзывах преобладала полярная точка зрения – что Калатозов и Урусеvский выстраивали свои фильмы *вокруг* подобных сцен-«аттракционов» (хотя данный термин напрямую и не использовался), тщательно прорисовывали их, делая доминантами чувственного восприятия своих фильмов и одновременно дистанцируя зрителей от эмоциональной глубины разворачивающихся на экране событий. Так же как пространство обретало приоритет над временем, физиологический опыт достигался за счет психологического аффекта, а следовательно, за счет смыслового наполнения. Вспоминая амбициозные планы Калатозова, можно сказать, что «эффекта широкоформатного кино» удалось не просто добиться с помощью пленки обычного формата, но еще и в значительно большей степени, чем ожидалось, – причем настолько, что пространственность, благодаря которой рождался этот эффект, поглощала повествовательную логику каждого фильма и выходила на первый план в общем впечатлении от

просмотра. Зрители, вынужденные погружаться в фильм, становятся его участниками – и даже испытывать, как некоторые утверждали, головокружение, – оставались в то же самое время эмоционально невовлеченными, дистанцированными от драматических событий и персонажей.

Несмотря на всё свое негативное содержание, эти критические комментарии напрямую указывают нам на эстетические и политические устремления «Неотправленного письма» и «Я – Куба». Основной тезис данной главы заключается в том, что формальные элементы операторской работы Урусевского вовсе не тормозят ход повествования в этих двух фильмах, а усложняют его, делая первичным в опыте просмотра обоих сам *процесс* пространственного восприятия и познания. В конце концов, сюжеты двух картин связаны именно с пространством – с топографией и картографированием, локациями и движением. Поскольку местом действия и съемок стали наиболее важные районы советской и международной политической географии – «Неотправленное письмо» рассказывает о геолого-разведочных работах в Сибири, а «Я – Куба» – о революционном движении на Карибском острове в последние годы режима Батисты, – фильмы неизбежно затрагивают вопросы текущей политики в области использования и присвоения пространства. Но если сложившиеся в Советском Союзе политические структуры концептуализировали и организовывали пространство посредством центростремительных рамок и всевидящего взгляда, когда каждая территория имела свое постоянное место на карте, находившейся под управлением и в подчинении отдаленного центра, то «Неотправленное письмо» и «Я – Куба» настойчиво сбрасывают с себя подобные ограничения. Пространства, создаваемые в этих фильмах, зачастую предстают дезориентирующими, отвергающими контроль и господство со стороны центра власти. Как я продемонстрирую, оба фильма стремятся уловить пространство миметическими средствами, отказываясь от традиционных различий между субъектом и объектом и стараясь изобразить людей и окружающую их среду взаимопроницаемыми на чувственном, физиологическом уровне, причем процесс этот одновременно изображается на экране и соматически переживается зрителями благодаря перцептивному воздействию динамичной операторской работой Урусевского. Если в «Неотправленном письме» миметический

подход к пространству проявляется в замысловатых операторских изысканиях, не имеющих прямого политического подтекста, то в картине «Я – Куба» мимесис принимает открыто политическую форму: само движение камеры начинает воплощать собой пространственное сознание, способное, как следует из фильма, породить прогрессивное политическое сознание.

К неразличимости

«Неотправленное письмо», повествующее о событиях геологоразведочной экспедиции, отправившейся в Сибирь в надежде отыскать алмазы, перемежается образами исследователей, покоряющих дикую, необитаемую «целину» Востока, и их героической борьбы с природой. В самом начале группа из четырех участников (руководителя, двух геологов и проводника) высаживается в глухой тайге, чтобы найти месторождение алмазов, ориентируясь по карте, где отмечено их предположительное расположение. После долгих, изнуряющих и, казалось бы, безнадежных поисков, занимающих почти треть фильма, герои обнаруживают драгоценные камни, рисуют точную карту расположения залежей и готовятся возвращаться в столицу. В ночь перед вылетом разгорается крупный лесной пожар, нарушающий их радиосвязь с Москвой и срывающий планы по возвращению группы. Далее следует мучительно долгий путь к большой реке, в ходе которого все герои, кроме одного, погибают. Прямо над геологами дважды пролетают спасатели, однако не замечают их. После смерти трех своих коллег руководитель экспедиции Константин доходит до реки, мастерит самодельный плот и, едва живой, отдается течению воды, пока его не обнаруживает спасательный вертолет. Хотя его судьба остается неясной, среднекрупный план в конце фильма, где герой открывает глаза, предполагает, что он все-таки будет спасен – и, более того, что карта с местоположением алмазного месторождения будет также доставлена в Москву^[52].

Нанесение на карту неизведанных территорий, занимающее центральное место в «Неотправленном письме», и последующая борьба с природой, без сомнения, позволяют рассматривать фильм в контексте политики первых послесталинских лет, одной из составляющих которой было покорение пространства. Этот сюжет логично вытекает из контекста экономической экспансии, которая представлялась необходимой для развития нации после Второй мировой войны и в рамках которой хрущевская политика аграрного развития нетронутых земель в Казахстане и Сибири стала основным примером экономической эксплуатации природы и окружающей среды^[53]. Точнее говоря, «Неотправленное письмо» рефлексировало о реальной истории

советских геологов, впервые обнаруживших алмазные месторождения на территории СССР в 1955 году, после восьми лет непрерывных экспедиций и жестоких неудач^[54]. Изображая роковое для отдельного человека, но политически победоносное путешествие, фильм инициирует диалог с относительно однородным советским дискурсом покорения природы, а также нарушает советские представления о природе в целом как о диком и неосвоенном пространстве, которое необходимо изучить, нанести на карту и обустроить, чтобы оно обрело какую-либо политическую или экономическую значимость^[55]. Даже самые отдаленные и второстепенные из неосвоенных территорий должны были интегрироваться в национальное пространство – стать видимыми и контролируемыми изнутри центростремительных структур государства во главе со всемогущим оком Москвы.

Необходимость подобной центростремительной пространственной организации советских территорий – не слишком отличающейся от той, что имела актуальность в разгар сталинской эпохи, – находила отражение в различных формах и была особенно заметна в популярных изданиях на тему географических исследований, таких как, например, книга путевых очерков «Моя Россия», написанная видным советским географом Николаем Михайловым в 1966 году, к пятидесятилетию Октябрьской революции. Начавший публиковаться еще в 1930-е годы невероятно популярный автор многочисленных трудов о советской географии и лауреат Сталинской премии за книгу «Над картой Родины» (1947), Михайлов на протяжении трех десятилетий раз за разом преподносил советским читателям зеркало их национального пространства, запечатлевая его бурное развитие на протяжении советской истории^[56]. Он начинает «Мою Россию» с размышления о том, как лучше всего передать свои впечатления от пересечения бескрайних земель СССР, и в конце концов останавливается на том, чтобы использовать систему координат, с помощью которой можно объективно и по-научному задокументировать движение от советской периферии к Москве. Таким образом, в начале каждой главы мы видим два изображения часов и карту, которые вместе показывают время и местоположение Москвы относительно того конкретного региона, через который Михайлов готовится проехать; тем самым подчеркивается зависимое положение данного места от столицы. Заголовки разделов книги образуют собой карту траекторий, все как

одна направленных к политическому и географическому центру Советского Союза (уполномоченным оком которого становится писатель-географ): «К Москве с севера», «К Москве с запада» и т. д. Совмещая хронологические и географические координаты, Михайлов создает последовательную, убедительную и, по его мнению, объективную структуру, сквозь призму которой можно транслировать и анализировать национальное пространство [Михайлов 1966].

Наилучшим сравнением для путевых очерков Михайлова с их масштабностью и широтой охвата может служить то изображение страны, к которому стремилось советское панорамное кино, за тем исключением, что книги не обладали эмпирическими качествами последнего. Как и в панорамных фильмах, писатель создает выразительный и целостный организм народа в своих произведениях, где история и пространство вместе с индивидуальным и коллективным вкладом людей сообща трудятся над созданием единой бесспорной общности, природа и цивилизация же взаимодействуют на благо друг друга. Наполняя свои описания потрясающими подробностями захватывающих дух пейзажей и природных ресурсов, которые они в себе скрывают, рассказами о конкретных промышленных и городских стройках, а также прогрессирующей историей больших и малых поселений, возникших буквально из ниоткуда, Михайлов ни на секунду не упускает из виду временную траекторию своего повествования, изображая страну «на пути к коммунизму». Неисчерпаемый список приводимых им фактов – «логика чисел» – становится самым подлинным выражением его личного патриотизма, гордости и восхищения [Там же: 101]. И таким образом читатель становится участником путешествия, в котором «симфонический» мир разнообразных встреч и впечатлений органично и всецело подчинен советской структуре времени и пространства с постоянным, незыблемым центром в Москве [Там же].

«Неотправленное письмо» аналогичным образом встраивает разведку новых месторождений в рамки центростремительного подхода к организации пространства. Фильм начинается с кадров воздушной съемки из самолета, на борту которого геологи из Москвы прилетают в сибирскую тайгу, а заканчивается предполагаемым возвращением в столицу Константина, единственного выжившего участника группы, после того как его замечает и подбирает спасательный вертолет. На

протяжении фильма геологи, пока их передатчик не выходит из строя, остаются на связи с базой (позывной которой «Отчизна»), принимая оттуда команды и фактически выполняя функцию ее продолжения. Как с формальной, так и с повествовательной точки зрения важнейшую роль в фильме с самого начала играет процесс картографирования, создания понятного и узнаваемого пространства, которое можно прочесть и постичь, – задача, актуализированная в первую очередь тем, что геологам необходимо обнаружить находящееся под землей, ниже уровня обычной видимости.

Большая часть фильма посвящена решению именно этой задачи: сделать однородную почву ландшафта доступной для считывания. Мы постоянно видим, как геологи исследуют землю, разрывают ее поверхность и тщательно изучают мельчайшие частицы грандиозных сибирских просторов под микроскопом, лупой или невооруженным глазом. Их тела, в свою очередь, аккуратно отграничиваются от непосредственно окружающей их среды. Например, сцена, где героиня фильма Таня находит алмазы, характеризуется четкой конфигурацией тел геологов внутри прямоугольного раскопа. Хотя они и находятся ниже уровня земли, но остаются идеально видны и не сливаются с нею (илл. 7). В данной системе координат видения и восприятия (выше или ниже поверхности, вид с воздуха или с земли) камера стремится к изображению единого и отчетливо упорядоченного пространства, достигая этого благодаря привилегированному положению, которым она обладает в силу своей вездесущности^[57].

Но если в начале «Неотправленное письмо» – с его детальными, подробными фрагментами и впечатлениями внутри сибирских пейзажей, встроенными в центростремительные силы государства, и превращением тел героев в равновеликих проводников этой силы – сперва может показаться киноверсией популярной географии Михайлова, то решительный вызов подобному предположению бросает вторая половина фильма, где начинают преобладать участки размытого болотистого ландшафта, ускользающие от сдерживающих структур и заданных траекторий центростремительного порядка. Какая-либо надежда на объединение пространства разбивается вдребезги после того, как разгорается лесной пожар, делая геологов невидимыми для пролетающих прямо над ними спасателей и превращая ландшафт во всё более однообразную, монотонную, а временами даже плоскую

и абстрактную поверхность, которая не дает зрителям (равно как и героям) чувства направления и ориентации^[58]. Если до тех пор геологи, казалось, *передельвали* ландшафты, через которые проходили, – оставляя в ходе своей работы ее видимые результаты, – во второй половине они теряют способность оставлять долговечные отчетливые следы. Отпечатки их ног быстро исчезают на болотистой почве или заматаются снегом; четкие же силуэты фигур на фоне пейзажа, доминировавшие в первой половине фильма и дававшие ощущение ясного отграничения фигур от окружающего их пространства, начинают терять свою рельефность, причем до такой степени, что тела героев постепенно мимикрируют под природные формы ландшафта, через который они движутся, сводя таким образом на нет собственные отличительные особенности (илл. 8).



Илл. 7. Четкая конфигурация тел геологов в структуре ландшафта. Кадр из фильма «Неотправленное письмо», 1959



Илл. 8. Мимикрия под окружающую природу. Кадр из фильма «Неотправленное письмо», 1959

Одной из наиболее впечатляющих в этом отношении сцен становится та, где двое выживших геологов, Константин и Таня, готовятся ночевать на холме вскоре после того, как над ними во второй раз пролетают спасатели, вновь их не замечая. Начинается она с того, что герои лежат рядом и разговаривают, прежде чем заснуть. Эта первая часть ночной сцены представляет собой снятые с различных низких ракурсов чередующиеся крупные планы двух голов и лиц, чья объемность особенно выразительна на фоне плоского, статичного неба. Хотя фигуры со всей очевидностью сняты так, чтобы выделяться на фоне, одновременно с этим они сливаются с окружающим их ландшафтом, фактически занимая его место. Например, маленькая сосна, качающаяся под порывами ветра над головой Тани в начале сцены, вскоре исчезает, и вместо нее развеваются уже волосы героев. Лица, которые мы видим крупным планом, рельефны, их объем

преувеличен, а физическая обширность чрезвычайна; показанные с разнообразных ракурсов, исключаящих весь пейзаж вокруг, их профили кажутся самой землей, грядами скалистых утесов^[59]. Таня и Константин будто становятся той самой местностью, которую пытаются пересечь (илл. 9).

Образы этой сцены вызывают странные чувства. Хотя их и отличает исключительное внимание к форме и композиции, в то же самое время кажется, будто они расщепляются изнутри, поскольку пропадает даже малейшее ощущение ясной пространственной организации. Не только исчезает из виду единственное дерево, служившее своего рода меткой в начале сцены (ср. илл. 9а и 9г), но еще и взаимное расположение двух фигур противоречит здравому смыслу логически интерпретируемого пространства. Когда в нижнем треугольнике экрана мы видим лицо Константина (илл. 9в), Танина голова, которая находится совсем рядом с его головой и должна быть по-прежнему заметна, исчезает из виду. Отсутствие перспективы в пространственной организации достигает своего апогея в следующей сцене, разворачивающейся наутро, которая открывается кадрами выпавшего за ночь первого снега (илл. 10а). В этом фрагменте нет ни одного объекта, относительно которого можно было бы определить местоположение и масштаб изображаемого, что заставляет зрителей гадать, пустое ли перед ними заснеженное поле или же отдаленный горный рельеф. Лишь после того как на переднем плане поверхность приходит в движение, мы понимаем, что из-под накрывшего их за минувшую ночь будто одеялом снега появляются две фигуры (илл. 10б). В этот момент пространство, доступное пониманию и считыванию, вновь восстанавливается – но лишь ненадолго, до начала следующего дезориентирующего цикла.

От пантеизма к мимесису

В одном из наиболее жестких отзывов об операторской работе Урусевского в «Неотправленном письме» И. А. Кокорева отмечает, что проблема заключается не в формальных излишествах его работы с камерой, а в выражаемом ею неприемлемом мироощущении, которое чиновница характеризует как «пантеистическое»^[60]. Объясняя свою позицию, она пишет: «Пантеизм обязательно приводит к рассматриванию человека, как бы растворенного в мире, в соотношении с природой, в слиянии с ней. <...> Это созерцательная позиция в искусстве»^[61]. Кокорева несколько раз повторяет свое главное возражение, настаивая на том, что очевидная эмоциональная безучастность к трагической судьбе героев фильма, которых «поглощает» пространство тайги, стала следствием того, что, с точки зрения Урусевского, «сам по себе человек ничто», а «живое существо в картине в первую очередь вся натура, весь мир»^[62]. Для автора отзыва такая позиция по определению носит антисоветский характер.





Илл. 9а–г. Тела геологов принимают форму ландшафта. Кадры из фильма «Неотправленное письмо», 1959









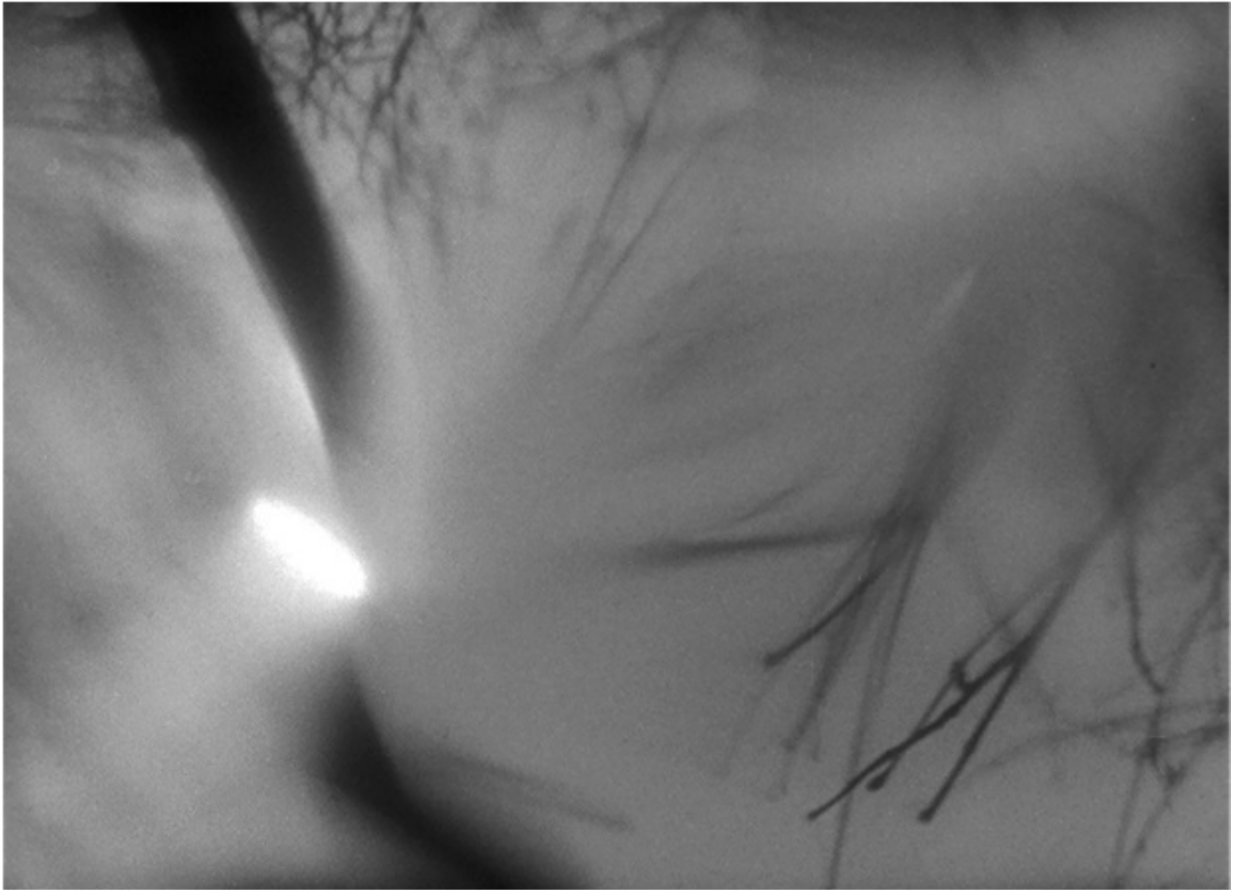
Илл. 10а, б. Ландшафт без намека на местоположение и масштаб, которые обнаруживаются лишь после появления фигур героев. Кадры из фильма «Неотправленное письмо», 1959

Говоря о холодности и равнодушии Урусевского, Кокорева указывает на то, что его операторская работа, знаменитая мощью в передаче чувств, лишилась своей силы эмоционального воздействия, притом что набор технических приемов остался таким же, как и в прославленном фильме «Летят журавли». Данная оценка заслуживает особого внимания, поскольку если сравнивать эти две ленты, то очевидно, что работа Урусевского действительно претерпевает серьезное развитие. Хотя в обеих картинах камера динамична, подвижна и субъективно переживаема, в «Журавлях» она зачастую связана с внутренним опытом главного героя, который Урусевский воплощает посредством ее движения. Субъективное поведение его киноаппарата в «Неотправленном письме», в свою очередь, не всегда связано с определенным персонажем. Напротив, подобные моменты делают ощутимым присутствие самого

пространства – как чего-то, на самом деле обладающего собственными телом и взглядом, отдельными от людей, а не просто как внешнего выражения их чувств^[63]. Будучи таким образом одновременно субъективным и объективным, конкретным и обобщающим, пространственное тело «Неотправленного письма» лишено психологической и эмоциональной, равно как исторической или политической мотивации, которая могла бы объяснить его движения. В силу этого данное «тело» видит в самих героях лишь физическую материю, не глубину, а лишь поверхность, за которой неразличим их внутренний мир, – и как результат делает возможным пантеистическое прочтение визуального решения фильма. В данном случае перед нами не столько антропоморфизм пространства, сколько наделение пространственностью человеческих фигур.

Одно из наиболее сложных с формальной точки зрения проявлений этого процесса имеет место в сцене Таниной смерти, вскоре после кадров первого снега, что обсуждалось чуть выше. Двое героев бредут через поля, Таня на глазах слабеет, и Константин неожиданно понимает, что она больше не идет рядом. В череде движений, которые вновь расшатывают зрительскую пространственную ориентацию, он ищет ее и наконец находит рухнувшей на землю. Пока Константин несет ее неподвижное тело, остается неясным, жива ли Таня. На то, что она умерла, в конечном счете указывает ее неподвижное, безжизненное лицо, снятое среднекрупным планом (илл. 11а), далее же следует плавное затемнение, в начале которого ее облик сливается с окружающими ветвями (илл. 11б), а в завершение мы видим размытый неподвижный кадр обледенелого окружающего пространства, снятый будто бы с точки зрения умершей (илл. 11в). В этом эпизоде осуществляется переход от ее лица как элемента окружающей среды к ее взгляду на эту же среду, что порождает крайне необычную взаимосвязь внутреннего и внешнего. Таня является пространством и в то же самое время смотрит на него. Хотя в рамках повествовательной логики фильма она мертва, она по-прежнему «жива» на формальном уровне как «пространство», по-прежнему обладающее способностью смотреть, о чем свидетельствует операторская работа Урусевского.







Илл. 11а–в. Танина смерть как растворение в окружающей среде. Кадры из фильма «Неотправленное письмо», 1959

Хотя вторую часть «Неотправленного письма» вполне можно понимать как поворот колеса фортуны – поглощение природы человеком оборачивается поглощением человека природой – образы физической ассимиляции в окружающую среду, которыми наполнен фильм, предполагают более глубокое толкование, как интуитивно поняла Кокорева в своем отзыве. В постоянном изображении сливающихся поверхностей картина как бы ищет возможные формы познания пространства, отличные от тех, что дает картография. Телесная интеграция и непосредственная близость с ландшафтом, последовательно изображаемые Калатозовым и Урусевским, превращаются в новый эпистемологический принцип, стремящийся постичь окружающую среду через ее миметическое приближение – получить доступ к пространству, будучи *подобным* ему на самом непосредственном уровне, говоря визуально и физиологически. Наконец, поразительно то, что все три смерти в фильме представлены

как проявления пространственной интеграции (хотя не все они изображены столь же детально, как гибель Тани), но при этом на экране ни одно собственно мертвое тело открыто не изображается, позволяя предположить, что, возможно, участники экспедиции остаются неким образом живы внутри фактуры поглотившего их пространства. И хотя стремление кинематографистов видеть и создавать формальные сходства там, где их быть не должно (в соответствии с социалистическим разделением между природой и человечеством), можно рассматривать как энтропическое, эстетическая сверхдетерминация данных процессов – их продолжительное и поэтическое изображение – требует более глубокого понимания.

В своих работах 1920-х и 1930-х годов Вальтер Беньямин рассматривал мимесис как преобладающий способ бытия в первобытных и доисторических обществах, касаясь областей сакрального и оккультного, мифического и астрологического. Так, он отмечал: «Присущий нам дар видеть сходство – лишь бледная тень былого непреодолимого желания быть похожим и действовать миметически» [Benjamin 1999b: 693]. Хотя подобное стремление в буржуазных обществах эпохи модерна практически угасло, Беньямин неоднократно настаивал на том, что оно по-прежнему занимает центральное место в том, как взаимодействуют с окружающим миром дети. Уподобляя себя не только людям и их действиям, но и любому объекту вокруг себя – играя «не только в продавца или учителя, но и в ветряную мельницу, и в железную дорогу», – дети обретают доступ к этим объектам на доконцептуальном уровне, посредством телесной игры, в процессе которой стирают различия между собой и другим [Беньямин 2012: 171]. Хотя стремление к имитации исчезает в процессе взросления, оно никогда не умирает полностью, продолжая присутствовать, с точки зрения Беньямина, например, в детских воспоминаниях; тем не менее законного, общепризнанного места в современном мире оно лишено.

Более радикальное и специфически пространственное обсуждение миметических возможностей представлено в статье Роже Кайуа «Мимикрия и легендарная психастения» (1935), где французский социолог обращается к способности насекомых уподоблять свой внешний облик окружающей среде так, что они становятся совершенно неотличимы от нее. Если раньше подобная визуальная маскировка

понималась как своего рода защитный механизм, то Кайуа приводит доводы в пользу совершенно иной интерпретации. Он определяет данный процесс как «искушение пространством», описывая визуальное уподобление насекомых как желание раствориться в пространстве – фактически стать им [Кайуа 2003: 96]. И желание это отнюдь не ограничено миром насекомых. Кайуа говорит о «физиологических данных» человека, которые приводят к подобным переживаниям растворения в окружающей среде, охватывающим широкий круг практик в искусстве и религиях, таких как пантеизм, а также психическое состояние «легендарной психастении», при котором больные ощущают, будто бы их в прямом смысле пожирает пространство [Там же: 95]. Как пишет Кайуа, «умалишенным пространство представляется некоей пожирающей силой. Оно преследует их, окружает и поглощает как огромный фагоцит, в конце концов вставая на их место. И тогда тело и мысль разобщаются, человек переходит границу своей телесной оболочки и начинает жить по ту сторону своих ощущений» [Там же: 98].

В работах Беньямина и Кайуа формируется концептуальное представление о не ограниченной рамками тела человеческой субъектности, в которой сознание и ощущения выплескиваются в мир других людей, объектов, пространств и устанавливают неразрывные связи и ассоциации. Как описывает это Кайуа, «единожды соприкоснувшись, вещи соединяются навеки» [Там же: 95]. Оба автора извлекают миметические практики из забытых – или уже пройденных – этапов развития человечества как нечто, что может существовать лишь на задворках современных обществ, и стремятся поместить в такой контекст, чтобы они стали основным инструментом критического анализа современности. Сравнивая размышления Беньямина с параллельным им анализом детского когнитивного развития, разработанным Жаном Пиаже, философ Сьюзен Бак-Морс отмечает, что «собственный интерес Беньямина заключался не в последовательном развитии стадий абстрактного, формального мышления, а в том, что было потеряно по пути» [Buck-Morss 1991: 263]. Для Беньямина, утверждает Бак-Морс далее, культивирование миметической способности имело важное политическое значение и представляло собой потенциальный источник для восстановления разрушенных отношений современного человека с миром. Интересно,

что, описывая свою поездку в Москву в 1927 году, Беньямин отметил вскользь: «Сразу по прибытии возвращаешься в детство. Ходить по толстому льду, покрывающему эти улицы, надо учиться заново» [Беньямин 1996а: 165]. Другими словами, первые мгновения его знакомства с революционным обществом ощущались как возвращение в детство – возобновление физических и телесных отношений с окружающим миром.

Советские ученые-бихевиористы, *особо интересовавшиеся* как раз развитием формального рассудка и рассматривавшие взросление детей как процесс восхождения от более низких физиологических функций к более высоким когнитивным, не разделяли, однако, энтузиазма Беньямина. Они концептуализировали стремление к мимесису как способность, которая не исчезает, а, скорее, поглощается более высокими интеллектуальными возможностями, где и остается, требуя постоянного культивирования, – впрочем, совершенно не такого, как представлял его себе Беньямин. В одном весьма характерном обсуждении детского миметического поведения психолог и художественный критик Марк Марков утверждал, что врожденное миметическое желание продолжает функционировать прежде всего в сфере восприятия искусства – являясь фактически его основой, – и что оно эволюционировало из чисто физиологической необходимости осваивать окружающую среду в психологическую и концептуальную способность к художественному переносу и отождествлению. Но в отличие от Беньямина, для которого мимесис был фундаментальным вызовом абстрактным, концептуальным формам рассуждений и знания, Марков видел в нем пользу лишь постольку, поскольку он мог быть использован для этих самых потребностей – и для их проявлений в советской идеологии. Он утверждал, что конечным результатом художественного восприятия является «изменение сознания, а отсюда и поведения воспринимающего» [Марков 1957: 98]. Если миметическое желание никогда полностью не исчезает, то его необходимо культивировать в обратную сторону, перенаправлять в русло надлежащего соблюдения идеологической формы через ограниченные (и предельно аккуратно сформированные) каналы. Рассуждая об этом на страницах, что интересно, «Искусства кино», а потому обращаясь к аудитории, интересующейся кинематографией, Марков пишет о том, что фильм представляет наиболее исчерпывающую форму как раз для

такого перенаправления – именно благодаря тому, что он создает место, где физиологическое погружение может функционировать вместе с психологическим переносом, привлекая таким образом миметические возможности зрителей на чувственном уровне, но затем сразу же оказывая действие на уровне концептуальном и идеологическом.

Я подробно рассматриваю историю взглядов на мимесис, поскольку «Неотправленное письмо» напрямую использует целый ряд характерных для него способов выражения. Фильм наполнен многочисленными образами визуального соприкосновения и слияния тел персонажей и пространства; внимание в нем сосредоточено на физическом, телесном контакте между ними, а также на видимом визуальном взаимопроникновении; он удерживает нас рядом с землей, в непосредственной близости от поверхности природы; он изображает фигуры людей, которые смотрят на пространство с точки зрения самого пространства, будто «начиная жить по ту сторону своих ощущений»; и он позволяет концептуальной организации пространства – явным образом нанесенного на карту пространства – распасться, уступив место «светлым и темным пятнам». Но что еще более важно, так это то, что эти миметические процессы имеют крайне неоднозначный политический подтекст. С началом лесного пожара ближе к середине фильма запускается процесс полного, абсолютного отделения героев от политических и идеологических институций, а также порождаемых ими структур видения, восприятия и пространственной организации. Как представляется, собственное (говоря словами Кайуа) «искушение пространством» Калатозова и Урусевского могло быть разыграно лишь в отсутствие подобного политического центра, чье удаление способствовало высвобождению миметического потенциала их киноязыка. Ту ширину охвата, с которой они изображают сибирские просторы в не поддающихся нанесению на карту, а иногда и практически бессодержательных кадрах (лишенных действия, повествовательного импульса, намеков на масштаб и направление), можно считать стремлением понять, как пространство может существовать – и восприниматься – вне идеологических рамок. И действительно, рассуждения Маркова о функции мимесиса оказываются к этому фильму неприменимы. Русло, куда герои и зрители могли бы перенаправить физиологические ощущения от

существования в пространстве – от существования в виде пространства, – отсутствует.

Однако это вовсе не означает, что пространственная мимикрия Калатозова и Урусевского по своей сути аполитична. В одной из наиболее ярких миметических сцен, обсуждавшихся ранее, – разговоре Тани и Константина на холме – на первый план в повествовательном отношении выходят принципы коммунистического сознания, хоть и происходит это неоднозначно и даже внутренне противоречиво. Герои лежат на возвышенности и перед сном начинают вспоминать детство, а именно то, как они вступали в пионерскую организацию и произносили при этом клятву. Воспоминания о том, как из обычных детей они превратились в обладающих субъектностью участников политической жизни и строителей коммунизма, казалось бы, должны звучать в подобных обстоятельствах более чем удручающе, ведь этот опыт представляется столь неактуальным перед лицом безграничного окружающего пространства, которое уже почти поглотило их. И всё же именно эта сцена очень точно подчеркивает миметический базис проживаемого опыта в обоих случаях, поскольку он основывается на сублимации субъекта во внешнюю среду, будь то «мы» коммунизма или же окружающий ландшафт^[64]. Это обыгрывается еще более ярко ближе к концу сцены, когда ностальгические воспоминания геологов обретают конкретную пространственную форму. Завершая клятву, Таня и Константин заявляют вновь о своих убеждениях громким многократным «да», на которое ландшафт отвечает эхом подтверждения. Голос Коммунистической партии артикулируется здесь через пространство, распространяясь по всей видимой местности и окутывая истощенные и беспомощные тела героев, которым наконец удается заснуть, обрета хоть какой-то душевный покой.

Такое непосредственное наложение политики на пространственное погружение происходит лишь в этой сцене, не позволяющей сделать никаких однозначных выводов. Что, однако, остается, несомненно, значительным, так это то, что обе формы миметического поведения разыграны здесь друг через друга. Коммунизм выведен на передний план скорее не как определенная идеология, а как идеализированный детский опыт, который, как напоминает нам Беньямин (а вместе с ним и Марков), концентрируется прежде всего на миметических взаимоотношениях с окружающей средой; более того, описанное

Марковым перенаправление происходит здесь в обратную сторону: коммунистическое «поведение» не просто перенаправляется, а рассеивается в безграничной природе, чьи ходы и маршруты не описывает ни одна карта. Если «Неотправленное письмо» предполагает наличие пересекающихся энергий между коммунистическим и пространственным мимесисом, но оставляет вопрос до конца нераскрытым, то «Я – Куба» возвращается ровно к той же самой проблеме с новой силой и еще более глубоким формальным языком, чтобы утвердить пространственную мимикрию как базис революционного сознания.

Пространство и пространственность Кубы

В одной из кульминационных сцен фильма «Я – Куба» подробно изображена смерть Энрике, студента-революционера, непосредственно перед этим выступившего с открытым протестом против репрессивной полицейской машины на ступенях Гаванского университета перед визуально выделяющейся статуей Альма-матер. В то время как герой ведет за собой толпу к подножию монументальной лестницы – что служит прямой отсылкой к расстрелу на Потемкинской лестнице из фильма Сергея Эйзенштейна «Броненосец Потемкин» (1925), – полицейские начинают разгонять протестующих водой из шлангов, сея хаос, в котором Энрике погибает от пули^[65]. Его гибель подробно изображается в серии кадров, во многом напоминающих то, как показана смерть Тани в «Неотправленном письме». Когда Энрике начинает терять сознание, контуры его тела и особенно лица постепенно растворяются в клубах дыма. Затем камера незаметно переключается с этой объективной точки зрения на взгляд Энрике в окружающее пространство, которое становится всё более размытым и наконец замирает в абстрактном недифференцируемом узоре, за чем следует затемнение. Так же, как и в случае Таниной смерти в предыдущем фильме, мы становимся свидетелями инверсии внутреннего и внешнего, выворачивания тела в пространство, когда образ Энрике, растворяющегося в окружающей обстановке, совмещается с его взглядом на это же самое пространство, теперь еще более размытое и нечеткое. Но если в «Неотправленном письме» такая визуальная дезинтеграция телесных границ в окружающее пространство являлась изображением поэтической и горькой, но по большому счету бессмысленной смерти, то здесь она приходится на момент осознанного политического столкновения. Разительно контрастируя с предыдущим фильмом, «Я – Куба» окунает зрителя в пучину политики, повествуя о последних годах режима Фульхенсио Батисты и победившем его революционном движении.

Фильм состоит из четырех отдельных историй, действие которых охватывает несколько разных кубинских регионов. Первая разворачивается в Гаване и повествует о кубинке, вынужденной работать проституткой, и комично похотливых американских

капиталистах. Вторая переносит зрителя в сельскую местность и рассказывает о выращивающем сахарный тростник крестьянине Педро, решающем после многих лет тяжелого труда поджечь поля, где он работал, после того как латифундист продает их транснациональной корпорации из США. Третья возвращает нас в Гавану и посвящена леворадикальным студентам и их противостоянию с реакционными полицейскими силами. Действие заключительной истории снова развивается вдали от города, на этот раз в горах, где крестьянин, чья идиллическая семейная жизнь разбивается вдребезги в ходе авианалета, вступает в повстанческие силы Фиделя Кастро, чтобы отомстить за бессмысленную гибель своего сына, и в последних кадрах фильма предстает уже убежденным и преданным идее революционером. Соединены эти четыре истории лишь общим закадровым текстом, в котором женский голос неоднократно произносит нараспев «Я – Куба», эти же два слова звучат первыми в фильме.

Как уже отмечалось, одно из главных изменений, отличающих «Неотправленное письмо» от фильма «Летят журавли», заключалось в том, что в операторской работе стало более отчетливым разделение взгляда камеры и взгляда героев, однако ее поведение по-прежнему воспринималось зрителями как субъективное, что фактически наделяло телом и взглядом само пространство. «Я – Куба» не останавливается на этом и еще больше расширяет телесное и субъективное присутствие окружающей среды, в которой разворачиваются события фильма. Достигается это с помощью замысловатой, подвижной и свободной пластичности камеры, будто бы не знающей никаких рамок и границ; великолепных длинных планов, в которых она глубоко проникает в запечатлеваемое пространство; ее способности передавать в одном кадре точки зрения героев, в то же время показывая собственные впечатления от того, что их окружает; ее ручной материальности, последовательно указывающей на присутствие невидимого зрителю тела; а также ее многократного отождествления с «я» и голосом самой Кубы, что не оставляет сомнений в том, что взгляд и движения камеры зачастую представляют именно тело страны. Если в «Неотправленном письме» интерес Калатозова и Урусевского к пространственному мимесису наиболее ярко проявлялся в изображении телесного слияния с окружающей средой, то здесь его передает сама работа камеры, прежде всего то, как она делает Кубу одновременно субъектом, который

смотрит и перемещается, и объектом, за которым наблюдают и по которому перемещаются. И именно движение камеры, самого устройства, чье присутствие в картине наиболее последовательно и активно, возводится в фильме до уровня материального и интеллектуального принципа, посредством которого участие жителей страны в революции наносится на карту, а сама революция разыгрывается перед зрителями и проживается ими. «Я – Куба» представляет движение к революции как эволюцию пространственных отношений, высшей точкой которой становится равновесие между двумя пространственностями: той, которую создает камера, и той, которую представляют люди. Хотя этот тезис подтверждают многие сцены, четыре из них особенно интересны в данном отношении: модный показ на крыше отеля в начале фильма; несостоявшееся убийство полицейского, которое планировал Энрике; похороны Энрике; а также короткая сцена, в которой изображены повстанцы, сражающиеся в горах Сьерра-Маэстра.

Сцена, открывающая первую часть фильма (и уже в наше время по праву заслужившая восторженные отзывы многочисленных критиков за глубину и насыщенность формы), снята одним невероятно длинным планом на крыше отеля в Гаване: камера изящно движется от скачущих музыкантов к пританцовывающим участницам конкурса красоты, затем спускается вдоль стены отеля на расположенную ниже террасу и, наконец, неожиданно и впечатляюще погружается в бассейн^[66]. Плавно скользя сквозь пространства на крыше, камера ассимилирует в выхватываемом ею изображении и собственном движении как непосредственную среду отеля, так и отдаленное пространство города, и хотя ее траектория обуславливается конструкцией здания и поведением гостей отеля, она также эксплицитно интегрирует окружающую панораму столицы, образуя единое непрерывное пространство (илл. 12а и 12б)^[67]. Эта непрерывность, однако, резко контрастирует с тем, как постояльцы отеля воспринимают окружающее их пространство. Несмотря на то что сцена разворачивается высоко над крышами домов – в месте, специально спроектированном для того, чтобы рассматривать широкие просторы Гаваны, – создается впечатление, что лишь камера замечает раскинувшийся вокруг город. Персонажи на экране (как мы понимаем, политически невежественные капиталисты) вместо этого, развалившись в пластиковых креслах

и заказывая напитки, сосредоточены на однообразном конкурсе красоты или же на собственном загаре. Отсутствие у них интереса к внешнему пространству не просто предполагается, но и находит явное выражение: одетая в бикини блондинка, например, отворачивается от края здания, когда ей приносят коктейль, а оператор и фотограф, снимающие конкурс красоты, стоят подчеркнуто спиной к городу, с одержимостью запечатлевая полное самолюбования действо, разворачивающееся на крыше. Далее камера оказывается в визуальном и звуковом хаосе отельного бассейна, завершая сцену, в которой ей удалось подчеркнуть как единство географии Гаваны, так и трещины в ее геополитической и социальной ткани, а также отождествить равнодушную культуру капитализма с пространственным безразличием гостей отеля [\[68\]](#).





Илл. 12а, б. На крыше отеля в Гаване. Кадры из фильма «Я – Куба», 1964

Пространственные отношения, которые задаются в этой сцене, открывающей первую часть фильма, практически в неизменном виде подхватываются и развиваются в третьей части, посвященной гаванским студентам, недавно вступившим на революционный путь. Энрике принял решение в одиночку убить начальника городской полиции, невзирая на возражения своих товарищей, планирующих коллективное восстание. Чтобы осуществить задуманное, он забирается на крышу еще одного здания, достает спрятанную винтовку и смотрит вниз через прицел на полицейского, который вместе с семьей мирно завтракает в саду своего дома. Энрике покрывается испариной, нервы его на пределе, он вот-вот упадет в обморок – и понимает, что не может выстрелить. Перед лицом неожиданного присутствия семьи начальника и внезапной перспективы на самом деле лишить другого человека жизни он отбрасывает винтовку и лихорадочно устремляется вниз, на улицу. Решительное, хоть и в конечном счете не осуществленное,

покушение Энрике на убийство можно рассматривать как пошаговую инверсию сцены на крыше отеля. Камера следует за определенным персонажем, а не отделена от какого-либо идентифицируемого субъекта повествования; движение происходит по направлению вверх, а не вниз; кульминация приходится на момент решительно сосредоточенного критического сознания (воплощенного на экране в кадре, передающем точку зрения Энрике через прицел его винтовки), что подчеркнуто контрастирует с хаотическими движениями плавающих в бассейне, которых видит камера, погружаясь под воду в конце более ранней сцены. Перемещения гостей отеля случайны, не мотивированы и происходят на фоне открытого неба, действия же Энрике на крыше конкретны, целенаправленны и происходят в рамках структурирующей сетки контрфорсов, в значительной степени определяющей траектории его движений (илл. 13а)^[69].





Илл. 13а, б. Покушение на убийство, которое собирается осуществить Энрике на крыше в Гаване. Кадры из фильма «Я – Куба», 1964

Однако, несмотря на все изменения в этой сцене, контрастирующие с пространственной инертностью постояльцев отеля, политический акт Энрике происходит в остро ощущаемой пространственной изоляции, которая подчеркивается тем, насколько же выше кажущегося безжизненным и неподвижным города находится герой (илл. 13б). Просторы Гаваны здесь вновь остаются в отдалении, поскольку взгляд студента-революционера сфокусирован в первую очередь на внутреннем двореке полицейского. Кроме того, как и в обсуждавшейся ранее сцене, камера движется принципиально независимо от персонажа, видя то, чего не видит он, и ведя себя так, как он вести себя не может. Уже в самом начале сцены она изящно отделяется от Энрике и следует к фундаменту здания другим путем, охватывая в своем движении его конструкцию – кажется, лишь затем, чтобы передать собственное представление об этом месте. По ходу

развития действия камера продолжает парить вокруг героя, изучая места, которые он пересекает, будто стремясь создать морфологию пространства, где его тело присутствует и где оно отсутствует. Наиболее очевидно в ходе данного анализа то, что, хотя Энрике и мастерски использует пространство для подготовки покушения, окружающая среда как таковая остается отделенной от него, за пределами его непосредственных ощущений и внимания.

Это различие между тем, как действия и обстановка воспринимаются Энрике и камерой, еще более усиливается сложной интеграцией в эту сцену звука. Песня слепого музыканта, которого герой встречает на улице прямо перед тем, как начать свой подъем на крышу, продолжает звучать на протяжении почти всей сцены, выступая практически двойником камеры и так же свободно и беспрепятственно перемещаясь в пространстве. Хотя меланхоличная песня раздается из определенного места внизу, она плавно пронизывает всё окружающее пространство и слышна даже на крыше. Преодолевая любые границы и растекаясь во всех направлениях, песня наполняет все видимые точки своим вибрирующим, материальным присутствием. Она окутывает Энрике изнутри и снаружи, зритель же слышит ее поочередно как объективное присутствие в пространстве и как субъективный вариант, искаженный надорванной психикой студента. Звук с его перемещениями, которые по определению невозможно нанести на карту (он просто везде), начинает функционировать так, как если бы он сам был пространством, постоянно окружая Энрике, делая всё его тело пронизываемым для окружающей обстановки (в противоположность его направленному и статичному взгляду, который преобладал в этой сцене прежде) и в конце концов вынуждая его спуститься на землю.

Но именно в сцене похорон Энрике вскоре после несостоявшегося покушения и сразу после его гибели пространственное, если можно так выразиться, сознание камеры смыкается с пространственным сознанием кубинского народа. По мере того как стихийно собирается толпа, несущая тело убитого студента через Гавану, мы видим, как оно исчезает из нашего поля зрения, растворяясь среди тысяч скорбящих. Торжественно шествуя по городу, огромная толпа столь плотно вливается в карту улиц, что кажется, будто становится их подвижной тканью (илл. 14а и 14б). Окружающая архитектура начинает выглядеть пластичной, словно впитывая и в обратном направлении имитируя

всепроникающую энергию демонстрантов. И по мере того как камера поднимается в начале этой сцены от ракурса, совпадающего с точкой обзора одного из скорбящих, к длинному плану с воздуха, охватывающему процессию целиком, ее траектория делает эти две точки зрения неотделимыми друг от друга, объединяя переживания протестующих на земле и подвижный взгляд с высоты как в равной степени принадлежащие самой Кубе.

Этот план с воздуха заметно отличается от центростремительной и легко картографируемой организации пространства, обсуждавшейся ранее. Здесь мы видим камеру, парящую на уровне крыш трехэтажных зданий, не очень высоко; ее плотно облегают со всех сторон город и его обитатели, продолжающие присоединяться к процессии. Среди прочего в этом длинном плане камера залетает в окно сигарной фабрики и следует за рабочими, вывешивающими на балконе кубинский флаг, после чего продолжает следить за демонстрантами с высоты. Этот взгляд, направленный на похоронную процессию Энрике, кроме того, предлагает нечто иное, нежели прямолинейную перспективу, которую можно было бы ожидать от съемки сверху. Он показывает улицы немного искаженными, одновременно сформированными и незавершенными, в конечном же итоге облеченными в плоть и кровь, чувственными и пребывающими в движении. К политическому сознанию, воплощающемуся в этой сцене благодаря спокойной упорядоченности процессии и коллективности действия, не просто присоединяется, но еще и служит ему противовесом миметическое взаимодействие всех участников (отдельных людей, толпы, камеры, фасадов), – материальность, пластичность и беспорядок которых («архитектура разваливается», как отмечалось в приведенной выше рецензии) невозможно сдержат центростремительными иерархиями зрительного восприятия и пространственной организации. Еще раз возвращаясь к рассуждениям Маркова о мимесисе, можно сказать, что, хотя физиологическое ощущение единения с пространством и представлено здесь как форма политического перенаправления, его значение намного шире, нежели просто перенаправление, что сильно нарушает концептуальную ясность сцены.





Илл. 14а, б. Похороны Энрике. Кадры из фильма «Я – Куба», 1964

Движение как постоянное кочевание

Как со всей очевидностью свидетельствует сцена похорон, пространственный мимесис в фильме «Я – Куба» представлен укорененным в почти непрерывном движении, в отличие от «Неотправленного письма», где кульминацией наиболее впечатляющих миметических отрывков был ряд образов практически статичных. Здесь же движение присутствует постоянно и в самых различных регистрах: движение толпы, которую Урусевский снимает, а зрители наблюдают; движение камеры, с помощью которой он снимает, а зрители воспринимают сцену; наконец, движение антропогенной среды – кажущаяся гибкость архитектурных поверхностей, – которое оператор создает с помощью особенностей объектива камеры, зрители же воспринимают как укорененное в кинодействительности. Движение управляет эстетикой фильма и устанавливаемым ею режимом соучастия, способствуя непосредственности восприятия и порождая опыт пространства как некоей колеблющейся, живой, физической сущности, до которой словно можно дотронуться.

Урусевский в своем творчестве развивает выдвинутое теоретиком кино Кристианом Метцем утверждение о том, что «в кинематографе впечатление реальности являет собой также реальность впечатления, реальное присутствие движения» [Metz 1974: 9]. Метц утверждает, что кинематографическое движение выходит за рамки обычной логики репрезентации, и отмечает, что

строгое разграничение между объектом и копией... растворяется там, где начинается движение. Поскольку движение никогда не материально, но *всегда* визуально, воспроизвести его облик – значит воспроизвести реальность. На самом деле невозможно даже «воспроизвести» движение, можно лишь вновь произвести его в ходе вторичного процесса, относящегося для зрителя к реальности того же порядка, что и процесс первичный [Ibid.]^[70].

Таким образом Метц подразумевает, что восприятие движения в рамках репрезентации, в сущности, не отличается от его восприятия

в реальной жизни и активизирует у воспринимающего те же самые чувства. Будучи первичным восприятием, а не репрезентацией, оно усиливает эффект непосредственности запечатлеваемого пространства и зрительского участия в нем, затушевывая онтологические границы между репрезентацией и действительностью.

Из замечаний самого Урусевского о его методах работы можно сделать вывод, что он воспринимал кинематографическое движение в том же ключе, что и Метц, вкладывая все ресурсы в создание такой подвижности, которая могла бы существенно повысить «реальность впечатления». На прошедшей в 1966 году встрече с московскими кинематографистами – где он яростнее всего защищал свой «формализм» – он подчеркнул именно этот момент, описывая свою полную зависимость от ручной камеры и обращая внимание на то, что он не мог заставить киноизображение «дышать» как живое, при помощи традиционных стационарных аппаратов [Урусевский 1996: 31] [71]. И действительно, от ленты к ленте он всё больше использовал легкую ручную камеру, а в картине «Я – Куба» уже исключительно ее. Больше всего Урусевскому в ней нравилась чувствительность по отношению к держащей ее руке, способность запечатлевать малейшее движение тела в состоянии «взволнованности» и передавать ее движущимся изображениям. По его словам, «если эта взволнованность возникает, если есть единство волнения [оператора] с актером, то камера сама интуитивно рвется в движение или замирает, приближается или удаляется от актера и точно и эмоционально выражает смысл снимаемой сцены» [Там же]. Порой Урусевский даже настаивал на том, чтобы сами актеры брали в руки камеру и «снимали самих себя» в движении с объективом, подстраивающимся под их тела, а следовательно, запечатлевавшим напрямую – без всякой символизации – их видимые чувства и ощущения.

Цель Урусевского, как представляется, заключалась в том, чтобы подчинить записывающее устройство телесности всего человеческого организма (здесь интересно обратить внимание на то, что по совпадению у слова «ручная» из словосочетания «ручная камера» есть еще второе значение – «прирученная»). Такое подчинение позволяет камере войти в телесный контур, стать неотъемлемой частью сенсорной и нервной систем тела или даже превратиться в третью руку, поскольку Урусевский делал очень сильный акцент именно на том, чтобы держать

ее в руках, а не смотреть через нее. Иначе как еще само устройство может двигаться интуитивно? Результатом должно было стать отнюдь не совершенство человеческого зрения, передаваемое камерой, не освобождение ее *от*, как сказал бы Дзига Вертов, «неподвижности человеческой», а освобождение человеческой подвижности в процессе ее имитации и представления в качестве собственно динамического пространства^[72]. При таких условиях движение камеры должно было передавать нечто значительно большее, чем «реальность впечатления». Оно должно было порождать чувственную непрерывность между (снимающим) телом и пространством – миметическую синхронию, посредством которой телесные ощущения и эмоции располагаются непосредственно внутри экранного пространства и в которой зрители должны были принимать участие через «реальное присутствие движения».

Беньямин, писавший на пике индустриального модерна и после событий Первой мировой войны, полагал, что кинематограф обладает потенциалом для противодействия катастрофическому, парализующему воздействию технологий на человеческие органы чувств, восстанавливая потерянную миметическую связь между людьми и миром во всей его непосредственной, осязательной, а потому доселе неиспытанной близости^[73]. Творчество Урусевского предполагает аналогичную веру в силу кинематографа, а именно, в его способность противостоять доминировавшей в то время пространственной политике. Тот факт, что съемочная группа Калатозова прилетела на Кубу вскоре после Карибского кризиса октября 1962 года, в ходе которого возникла реальная угроза применения ядерного оружия, делает это противопоставление еще более сильным – сам режиссер называл фильм своим «ответом» на кризис^[74]. Камера с ее долгими, воплощенными планами и само протяженное, чувственное пространство фильма «Я – Куба» отрицают бесплотные практики военного наблюдения, вышедшие на первый план в ходе кризиса, в первую очередь способность контролировать, наносить на карту и использовать территорию с дальнего расстояния. Фактически этот эпизод холодной войны извлек на глобальном уровне квинтэссенцию того типа пространственных отношений, который «Неотправленное письмо» стремилось остановить эстетическими средствами^[75]. Вместо того чтобы создать карту острова с позиции извне, глядя отрешенно

издали, «Я – Куба» стремится сотворить пространственное единство нации изнутри с помощью скользящей пластичности тела, представляемого в виде изменяющегося и всегда пребывающего в движении пространства.

Вера Урусевского в эстетический и политический потенциал движения в кино напрямую вписана в повествовательную ткань фильма: впервые мы встречаем студентов-революционеров в начале третьей части, когда они устраивают эксплицитно *кинематографическую* акцию протеста не где-нибудь, а в автокинотеатре. Пока равнодушные зрители сидят, изолированные в своих машинах, и смотрят пропагандистский фильм, прославляющий успехи диктатора Батисты, мы видим, как Энрике с товарищами пробираются к экрану, кидают в него коктейли Молотова, чтобы сорвать показ, запрыгивают в свой открытый кабриолет и ускользают, оставляя за собой хаос (илл. 15а и 15б). Пространственно статичный и разобщенный просмотр фильма в автокинотеатре полярно противоположен нарушающей равновесие панорамной динамике самой картины «Я – Куба», которая стремится вовлечь зрителей в разворачивающееся действие, будто желая физически мобилизовать их. Всего несколько сцен спустя, в самом конце эпизода с несостоявшимся покушением Энрике, на экране появляется даже сам панорамный кинотеатр. Когда студент, как в тумане, спускается на улицу и его чуть не сбивает автомобиль, на заднем плане отчетливо видно здание с вывеской «Синерама», в чем, я полагаю, можно увидеть саморефлексивный режиссерский прием, а также принятие динамического, насыщенного переживания пространства как части политической борьбы, в которой Энрике, заметим, незадолго до того не преуспел (илл. 16).





Илл. 15а, б. Студенческая акция протеста в автокинотеатре. Кадры из фильма «Я – Куба», 1964



Илл. 16. Фасад кинотеатра с вывеской «Синерама». Кадр из фильма «Я – Куба», 1964



Илл. 17. Повстанцы в неопределенном месте. Кадр из фильма «Я – Куба», 1964

Но, пожалуй, самая значительная кинематографическая отсылка в фильме одновременно и самая неочевидная. После торжественной похоронной процессии, несущей тело Энрике, мы видим практически черный экран, на котором едва проступают очертания вооруженных фигур, пробирающихся через болото. Спустя несколько мгновений, в течение которых камера почти в полной темноте следует за этим отрядом, свет множества фонариков, сопровождаемый шквалом стрельбы, останавливает и освещает их (илл. 17). У троих озаряемых лучами проецируемого света, как мы теперь понимаем, повстанцев спрашивают: «Где Фидель?», на что каждый из них лаконично отвечает, что именно он и есть лидер революции: «Я – Фидель». Положив руки друг другу на плечи, герои решительно движутся вперед, вновь сопровождаемые взглядом камеры. Тихое затемненное пространство, пронзаемое лучами проецируемого света и шквалом звука, в этой сцене

практически дословно имитирует материальные условия собственно кинопоказа. Но этот короткий эпизод примечателен не только тем, что намекает на абстрактную структуру кинематографа, но и тем, как в нем материализуется важнейшая пространственная логика фильма. Ведь, отвечая на вопрос, начинающийся с «где», утверждением, начинающимся с «я», эти трое сопрягают знание *пространства* со знанием о *самих себе* и делают это сопряжение самой сущностью передового политического мышления. Принципы миметической практики Калатозова и Урусевского формулируются здесь самым непосредственным образом. Когда фигура Фиделя рассредоточивается, соединяясь с телом каждого из повстанцев, а их индивидуальные провозглашения «я» становятся одним общим «мы», их коллективные тела движутся неотделимо друг от друга через поле, окутанное почти непроницаемой тьмой, и именно это единство представляет собой основную тактику их революционной борьбы.

Помещая движущую силу революции – одним словом, Фиделя – одновременно везде (ведь очевидно, что тысячи других Фиделей стоят наготове, разбросанные по всей глубинке) и нигде (в мутном и темном не-пространстве болота, местоположение которого невозможно определить), сцена взятия повстанцев в плен перекликается с той особой значимостью, которой обладала Куба для революционного мышления в рамках более широкого контекста 1960-х годов как культурного периода. Рассматривая кубинский опыт в данной парадигме, культуролог Фредрик Джеймисон отмечал, что он заслуживает особого внимания именно в связи с пространственным сдвигом, воплощением которого стал революционный процесс на острове:

Стратегия мобильных повстанческих баз... задумана как третий вариант, отличающийся *одновременно и* от традиционной модели классовой борьбы (когда преимущественно *городской* пролетариат восстает против буржуазии или правящего класса), *и* от китайского опыта массового крестьянского движения в сельской местности. <... > Деятельность [кубинских] повстанцев осмысливается как нечто, местоположение и принадлежность чего не относится ни к деревне, ни к городу... а к тому третьему месту или не-месту, которое представляет собой глушь гор Сьерра-

Маэстра... совершенно новая стихия, где отряд повстанцев находится в процессе постоянного кочевания [Jameson 1988: 202].

Уникальность кубинской модели, отмечает Джеймисон, по сути, носит пространственный характер и основывается на «находящемся в процессе постоянного кочевания» революционном присутствии. Он утверждает, что потенциал кубинской революции лежал где-то *между* деревней и городом, передовое же политическое мышление в случае с Кубой заключалось прежде всего в реконцептуализации пространства – в способности перехитрить и обыграть силы Батисты на карте страны.

Хотя Джеймисон и не упоминает именно эстетическую, чувственную связь с пространством, его описание революционного движения как «постоянного кочевания» в «третьем месте или не-месте» вызывает непосредственные ассоциации с подходом, который Калатозов и Урусевский использовали в фильмах «Неотправленное письмо» и «Я – Куба». Уже в первом из них кинематографисты определили, что взаимосвязь между советским пространством и идеологией характеризуется наличием контроля, всевидящим взглядом и картографированием, но одновременно с этим они создали условия, в которых пространство может избавиться как раз от этих ограничений. Болотистые, сумрачные и не поддающиеся нанесению на карту таежные территории в «Неотправленном письме» визуально и концептуально предшествуют сцене с кубинскими повстанцами, свидетельствуя о том, что почти мифическая, подвижная сила бойцов из Сьерра-Маэстра не только дала съемочной группе Калатозова новый материал, но также расширила и прояснила политическое и эстетическое *в*идение, которое присутствовало уже в первом из фильмов^[76]. Взаимодействуя с пространством напрямую через свои тела и их подвижность, а также делая окружающую среду неотъемлемым субъектом политических процессов, кубинские революционеры из второго фильма предлагают решение непроясненной взаимосвязи между коммунизмом и пространством, которая была задана в сцене разговора на холме из «Неотправленного письма».

Однако, как представляется, пространственный опыт кубинских бойцов дал Калатозову и Урусевскому нечто большее, сделав более

прочным их понимание политического значения *кинематографа*. Уравняв в сцене с повстанцами неотъемлемые материальные условия кинопоказа и пространственную программу революционеров, кинематографисты побуждают нас к размышлению о том, что и само кино является «третьим местом или не-местом», опыт которого коренится в постоянном кочевании. В своем непрестанном стремлении нарушить у зрителя ощущение физического равновесия и статики, вырвать их взгляд из позиции контроля, а также мобилизовать их для динамичных, хотя одновременно и дезориентирующих, впечатлений от окружающей среды, создаваемых камерой, они стремятся сделать так, чтобы зрители как личности – индивидуально и совместно, как единое, коллективное, политическое тело – осознали окружающее пространство и стали для него проницаемы^[77]. Невозможно было найти лучшего места, нежели темный зал кинотеатра, чтобы исследовать пространство как сильно ощущаемую реальность, как присутствие, изнутри которого можно заново вообразить и планировать политическое движение. Что именно подобное переосмысление влечет за собой, не проговаривается в виде четкой программы ни в одном из двух фильмов, однако в картине «Я – Куба» движение как пространственная мимикрия – и движение в сторону пространственной мимикрии – становится важнейшей операцией в процессе придания формы прогрессивной социалистической реальности.

Глава 3

Архитектура движения: «Я шагаю по Москве» Георгия Данелии

Есть удивительное сходство в первых кадрах, открывающих два очень разных фильма: «Я шагаю по Москве» Георгия Данелии, советскую ленту 1964 года, не очень известную за пределами России, и «Время развлечений» Жака Тати, всемирно известный французский шедевр 1967 года. Советская картина начинается в московском аэропорту, где молодая девушка, танцующая и поющая, идет вдоль наружной стеклянной стены (илл. 18). В самом начале французского фильма, действие которого разворачивается в Париже, две монахини шагают вдоль стеклянного фасада терминала, в конечном итоге поворачивая за угол зала ожидания и пропадая из виду (илл. 19). Формальные приемы, изображаемые пространства, а также звуки и движения в этих двух сценах причудливо отражаются друг в друге. Снятые с одного и того же прямого ракурса дальним планом, женские фигуры в обоих фильмах скользят вдоль практически идентичных стеклянных фасадов аэровокзалов. Однако первые кадры «Времени развлечений», судя по всему, не только воспроизводят, но еще и комически обыгрывают более ранний советский фильм. Если движения девушки в картине Данелии непринужденные и танцевальные, то у Тати кажется, что монахини маршируют, их тела плотно прижаты друг к другу, а ступают они как будто бы вдоль невидимых прямых линий. То, как негромко поет москвичка, резко контрастирует с холодными звуками, которые чеканят монахини своей поступью. И в то время как Данелия в самом начале фильма заостряет внимание на одной фигуре, однако использует сложную череду отражений в зеркальной стене, вдоль которой она движется, чтобы создать эффект дробления и многоголосия, Тати изображает две отдельные фигуры, чьи лица, одежда и движения, не будет преувеличением сказать, делают их неотличимыми одна от другой.



Илл. 18. Танцующая вдоль современного фасада. Кадр из фильма «Я шагаю по Москве», 1964



Илл. 19. Марширующая вдоль современного фасада. Кадр из фильма «Время развлечений», 1967

Визуальные и тропологические параллели между этими начальными кадрами столь поразительны, что возникает подозрение, будто Тати создавал эту сцену как своеобразный ответ на фильм Данелии. Хотя, насколько мне известно, нет документальных

свидетельств, которые бы подтверждали данное предположение, косвенные факты говорят в его пользу. Международная премьера «Я шагаю по Москве» состоялась на Каннском кинофестивале в 1964 году, где лента участвовала в конкурсной программе наряду с такими фильмами, как «Бог и дьявол на Земле Солнца» Глаубера Роши, «Нежная кожа» Франсуа Трюффо и победившие в итоге «Шербурские зонтики» Жака Деми. Летом того года Тати еще только начинал работу над «Временем развлечений», занимаясь постройкой неподалеку от Парижа так называемого Тативилия, гигантской декорации миниатюрного города, «настоящей звезды фильма», по его собственным словам [Penz 1997: 64]. Советское кино того периода должно было занимать мысли Тати: так, другой его фильм «Мой дядюшка» вопреки многочисленным прогнозам уступил в 1958 году Золотую пальмовую ветвь ленте Калатозова «Летят журавли»^[78]. Кроме того, фильм Данелии был приобретен для показа во Франции, о нем писала местная пресса, и, судя по некоторым источникам, он пользовался успехом у французского зрителя^[79].

Однако даже если Тати ничего не знал о «Я шагаю по Москве», замысловатые формальные переклички «Времени развлечений» с первой сценой из фильма Данелии становятся от этого еще интереснее. Оба режиссера, работающие практически в один и тот же момент времени, ставят городское пространство – и, в частности, движение тела через городское пространство – в центр своего внимания. И оба они начинают свои кинематографические исследования с одинаковых планов в похожих декорациях, где преобладает архитектура 1960-х годов, ставя тем самым вопрос: какие именно культурные тенденции по обе стороны железного занавеса могли дать столь поразительно похожее отражение?

«Время развлечений» не является основной темой данной главы, но то, как в нем – намеренно или случайно – трансформируется начало фильма Данелии, дает повод по-новому взглянуть на «Я шагаю по Москве», особенно в контексте советского и европейского дискурсов об архитектуре, градостроительстве и движении тела. Ведь если Тати в своей ленте на протяжении двух с половиной часов экранного времени рисует смешную и антиутопическую картину неудач современного ему урбанизма – где человеческое тело находится во власти актуальных архитектуры и дизайна, но при этом совершенно не

синхронизировано с ними, – то в советском фильме всё ровно наоборот: перед зрителем предстает утопический образ диалогического взаимодействия человеческих тел и городского пространства. Основным же двигателем этого диалога становится само движение. Отталкиваясь от того колоссального сдвига в советской культуре, который начался после смерти Сталина, и расширяя его рамки, Данелия изображает глубоко чувственный опыт пространства одновременно как главной цели новых архитектурных форм и как основного способа переосмыслить знакомые конструкции и пространства. В своей работе над фильмом советский режиссер одновременно рефлексировал над творениями минувшей эпохи советского авангарда и переосмысливает их, а также, как показывают параллели между «Я шагаю по Москве» и «Временем развлечений», естественным образом встраивается в захватившие тогда Европу дискуссии о политическом значении прогулок и опыта повседневной городской жизни.

Прямые линии и изгибы

Сюжет «Я шагаю по Москве» можно пересказать лишь приблизительно: он состоит из череды беззаботных взаимосвязанных сцен, которые происходят в течение одного летнего дня в советской столице. Молодой сибирский монтажник (и начинающий литератор) Володя прилетел на несколько часов в Москву, чтобы повидать знакомых и встретиться с известным писателем. Юный метростровец Коля, только что закончивший ночную смену, помогает ему найти дорогу, и часть дня они проводят вместе. Коля знакомит своего нового друга со своей «любовью» Аленой, продавщицей отдела грампластинок в ГУМе, центральном универмаге на Красной площади. Володя и Алена проникаются взаимной симпатией, и молодой человек предлагает ей в будущем приехать к нему в тайгу. Тем временем Саша, старинный друг Коли, вот-вот должен отправиться служить в армию и спешит до отъезда жениться на своей возлюбленной Свете, и, хотя на пути их взаимоотношений возникает ряд препятствий, в конце ленты новобрачные мирятся. Фильм, однако, часто отклоняется от этих основных нитей повествования, переключаясь на побочные сюжетные линии: Саша и Коля, например, едут на такси вместе с японским туристом, пытаясь помочь ему найти Третьяковскую галерею; Коля заходит в церковь, разыскивая хозяйку оставленной на улице собаки; Коля, Володя и Алена преследуют в парке преступника и так далее. Более того, камера часто покидает главных героев, чтобы показать разные уголки города в широкоэкранный формат картины или чтобы взглянуть на остающихся безымянными незнакомцев, не имеющих ничего общего с основной фабулой. Девушка из самой первой сцены, например, после этого больше в фильме не появляется.

Такая свободная повествовательная структура и отсутствие центрального драматического конфликта вызвали беспокойство у советских критиков, пусть даже те и отдавали фильму должное за свежее, энергичное и безмятежное изображение советской молодежи. Ростислав Юренев, чье мнение имело значительный вес в кинодискуссиях той поры, писал, что «отсутствие у героя четкого, осознанного стремления к чему-либо, отсутствие у него конфликта, трудностей, которые нужно преодолевать, то есть всего того, что

в старину называлось единым драматическим действием, создает впечатление легковесности, легкомыслия» [Юренев 1964: 26]. Известный сценарист Михаил Блейман также ставил под сомнение серьезный характер ленты, поскольку в ней не было ясного драматического развития: «Я согласен, что фильм состоит из наблюдений, из жанровых сцен. И я не оспариваю законность такого искусства. Но мне хочется выяснить другое – каково качество наблюдений, поверхностны они или глубоки» [Блейман, Вартанов 1964: 4]. Хотя эти эксперты и понимали, что в их желании видеть последовательное развитие повествования было нечто старомодное, они всё же настаивали на том, что неформальность сюжетной структуры «Я шагаю по Москве» и отсутствие в ней препятствий, которые должны были бы преодолевать герои, не давали картине стать значительным произведением социалистического искусства. С их точки зрения, фильм представлял собой лишь приятное развлечение, не более того.

Сосредоточив внимание на развитии персонажей и сюжета, критики той поры лишь вкратце касались того, какое место в фильме уделяется пространствам тогдашней Москвы. Блейман, вскользь затронувший изображение города в картине, отказал ее создателям в правдивости, поскольку столица в ней предстает, по его словам, статичной и лишенной развития – весьма неожиданный аргумент против ленты, в которой так много внимания уделено городским изменениям и строительству. В целом критики склонялись к мысли о том, что в фильме можно выделить два аспекта, пространственно-городской и повествовательный, при этом первый из них служил лишь обаятельным фоном для второго. В сущности, это противопоставление пространственного и временного развертывания, где пространство служит своего рода сосудом, внутри которого протекает время и происходят события. Тот факт, что это противопоставление может быть перевернуто – что сюжетные линии фильма могут являться лишь контекстом для исследования пространственной динамики, а изображение городского пространства быть основным центром драматического конфликта, – остался за рамками данных рассуждений.

Судя по всему, именно этот аспект фильма Данелии становится основным во «Времени развлечений», не только в первой сцене, но и на протяжении всей картины. Тати описывал неуклюжие похождения

своего героя в обезличенном городском ландшафте где-то в Париже как историю постепенно изгибающихся прямых линий:

Вначале движение людей полностью подчинено архитектуре, они никогда не идут по дуге... одна прямая линия сменяется другой. Чем дальше развивается действие фильма, тем больше люди танцуют, делают изгибы в своем движении, поворачивают назад и становятся абсолютно круглыми, потому что *мы* решили, что мы всё еще здесь [Rosenbaum 1973: 39]^[80].

Для Тати, таким образом, «Время развлечений» рассказывало в первую очередь о модальностях движения, о возможности существования субъективных изгибов – понимаемой как подтверждение того, что наши изгибы всё еще существуют – в среде, состоящей практически полностью из прямых линий. Именно такое наложение традиционного прямолинейного сюжета на формальные поиски предполагает и сцена, с которой начинается «Я шагаю по Москве».

Вернувшись к данной сцене и внимательнее изучив ее, мы видим, что пространство за пределами аэровокзала показано дважды: первый раз через его отражение в большой стеклянной стене терминала, а затем, когда девушка поворачивается, прервав свой импровизированный танец, уже как настоящее обитаемое пространство под открытым небом. Разница между двумя этими изображениями поразительна. В отражении полный воздуха и простора вид снаружи вместе с фигурой героини оказывается плотно встроен в текстуру окон и внутренней конструкции здания. Ее тело (конечно же, единственное) удвоится и утроится в этом отражении, в то время как из множества самолетов за ее спиной виден лишь один. Наше восприятие этих контрастов раскрывается, по мере того как мы следим за движением тела героини; в самом деле, даже не сразу становится понятно, что она танцует не внутри здания, а снаружи, настолько сильно ощущение, будто она свободно скользит по стеклянной стене и за нею.

Это внимание к пространству, телу и неоднозначности восприятия еще больше усиливается коротким диалогом, касающимся как тематики движения, так и самых традиционных повествовательных элементов,

таких как романтические отношения и брак. У девушки и Володи, только что прилетевшего из Сибири, происходит следующий разговор:

- Улетаешь или прилетела? [спрашивает Володя] <...>
- Встречаю.
- Кого?
- Мужа.
- Ну да?
- Ну да! Мужа!
- Счастливые, кого встречают.
- Женишься – и тебя будут встречать.
- И у вас всё хорошо?
- Очень хорошо!
- А ведь так не бывает!
- А вот бывает! Да, бывает!

Это краткий и яркий, но, безусловно, очень странный диалог. Хотя мужчина хочет поместить женщину в максимально линейную повествовательную рамку отправления и прибытия, героиня заявляет о своем присутствии вдоль того, что мы можем описать, как перпендикулярную этой линии ось: она *встречает* – то есть не улетает и не прилетела, а остается ровно в данном конкретном месте. Данный процесс «встречания» предстает перед нами в самом начале фильма как своего рода изгнание из времени и поглощение пространством, и эта оппозиция подчеркивается тем, насколько самозабвенно девушка игнорирует бой курантов, возвещающий наступление нового часа, и сосредоточена взамен на собственном тихом пении, направляющем ее движение. Решение Данелии противопоставить в этой сцене как едином целом искусно переданный пространственный опыт самым банальным общим местам киноповествования (таким как отправление, прибытие, брак) кажется осознанно декларативным первым ходом – представить центральную тему своего фильма как создание пространственного нарратива, как придание роли нарратива самому пространству. И действительно, это начало практически идеально соответствует логике Тати: прямые траектории отправлений и прибытий противопоставляются здесь изгибам линии танца девушки, проходящей вдоль стеклянного фасада (и даже кажется, что сквозь него). Но если

у Тати геометрия современных стеклянных конструкций препятствует подобным движениям, то у Данелии она им, наоборот, способствует.

Новая архитектура и расширение экрана

Критики-современники, как уже отмечалось, по большому счету проигнорировали данный аспект фильма. Поразителен тот факт, что Юренев как раз обратил внимание на особое значение движения и архитектуры в первой сцене ленты, но допустил в своем описании ошибку. Упоминая мимоходом девушку и ее танец, он исходит из того, что она находится *внутри* здания: «Когда в потоках утреннего света *по пустынному залу* аэропорта, танцуя, движется девушка, ощущаешь и радость, и беспокойство, как перед дверью в будущее. *За стеклом* – аэродром, бескрайние просторы страны, огромная кипучая жизнь» (курсив мой. – Л. У.) [Юренев 1964: 27]. Эта ошибка Юренева могла бы органично вписаться в фильм «Время развлечений», где множество шуток связано с непроницаемостью стеклянных стен в современных сооружениях. Комментарий критика, однако, свидетельствует не столько о невнимательном просмотре, сколько о невнимательности к особому характеру новой антропогенной среды, появившейся в Советском Союзе 1960-х годов. Стекло обрело особое значение в советских архитектурных проектах послесталинской эпохи, особенно в том, что касается общественных зданий, таких как аэропорты и учреждения культуры и отдыха. Его прозрачность как нельзя лучше соответствовала стремлению создавать новые типы пространств – объединять внешний вид и интерьер зданий в «единую архитектурную среду», которая бы резко контрастировала с тяжелыми и непроницаемыми каменными фасадами, преобладавшими в советской архитектуре начиная с 1930-х годов [Тасалов 1961: 51]. На место чрезмерной декоративности, тяжеловесных материалов и лабиринтообразных вертикальных конструкций в общественной архитектуре СССР в 1960-е годы чаще всего приходили простые горизонтальные формы и прозрачные материалы, что, очевидно, делалось с оглядкой на советские архитектурные эксперименты 1920-х годов и актуальный архитектурный модернизм стран Запада.

Архитектурные решения в фильме указывают на то, что Данелия (сам бывший архитектор), очевидно, был хорошо знаком с современным ему градостроительным дискурсом. Новый (на момент съемок еще достраивавшийся) терминал московского аэропорта

Внуково, где начинается фильм, с его вытянутой горизонтальной формой и стеклянным фасадом, представляет собой саму сущность новых архитектурных решений. Еще одно современное строение, которое режиссер подчеркнуто задействует в картине, – это кафе напротив Колиного дома. Представляющее собой фактически стеклянный куб, оно не только выступает центральной точкой улицы, облегчая движение пешеходов, но еще и задает рамку для оператора, чья камера изнутри одним длинным кадром оглядывает улицу справа налево, а чуть позже ловит ее отражения в окнах кафе (илл. 20а). Будто зачарованная этим небольшим зданием, камера продолжает возвращаться к нему, изучая с разных углов, изнутри и снаружи, но всегда уделяя особое внимание стеклянным стенам, делая их центром создания единой архитектурной среды, в которой внутренние и внешние пространства сливаются, чтобы стать источниками нового перцептивного опыта. Более того, Данелия так организует кадры Колиной улицы, что они представляют собой целый спектр архитектурных возможностей. Кафе расположено на одном ее конце, на переднем плане экрана, и представляет собой конструкцию, эксплицитно задействующую различные чувства (зрение, слух и телодвижение), над домами же в ее дальнем конце возвышается сталинская высотка. Хотя это здание и находится в том же самом кадре и, можно сказать, обрамляет улицу, оно тем не менее остается за пределами прямого телесного и чувственного контакта и выглядит скорее статичным фоном, нежели сопричастным пространством (илл. 20б).





Илл. 20а, б. Стекло́нное кафе́ как модель для нового перцептивного городского опыта. Кадры из фильма «Я шагаю по Москве», 1964

Еще более значительное произведение архитектуры, присутствовавшее в изначальном режиссерском плане картины, но не вошедшее в ее окончательный вариант, – это Дворец пионеров, который с его решительным стремлением преодолеть пространственные условности сталинской эпохи стал одним из наиболее обсуждаемых архитектурных проектов своего времени^[81]. Дворец пионеров, построенный в 1958–1962 годах на Ленинских (ныне Воробьевых) горах, к юго-западу от центра Москвы и неподалеку от грандиозной сталинской высотки МГУ, вопреки своему названию, совершенно не был похож на дворец. Едва заметный с улицы и не сосредоточенный вокруг главного входа или фасада, он был вписан в окружающую его природную среду и вытянут в горизонтальной плоскости, представляя собой комплекс из нескольких отдельных строений. Его внешние стены были сделаны преимущественно из стекла, что усиливало взаимодействие здания с прилегающей территорией, смешивая внутренние и внешние пространства и создавая таким образом новую среду для досуга и образования советских детей^[82]. Хотя сцена с Дворцом и была вырезана из итоговой версии фильма, тот факт, что изначально Данелия проявлял к нему интерес, вновь свидетельствует о стремлении режиссера показать советскую столицу сквозь призму самых современных зданий эпохи.

Увлечение режиссера новой архитектурой, однако, не ограничивается лишь сооружениями, представленными на экране, но включает еще и *форму* самого экрана. Вышедший в широкоэкранном формате с соотношением сторон 2,35 : 1, «Я шагаю по Москве», разумеется, не был первым советским фильмом данного типа. Эта честь принадлежит ленте Александра Птушко «Илья Муромец» (1956). Снятая в цвете и полная роскошных пейзажей, она создавалась как настоящее кинематографическое зрелище. В последующие годы с использованием этой технологии было снято еще несколько десятков фильмов. По словам оператора Леонида Косматова, работавшего над трилогией Григория Рошаля «Хождение по мукам» (1957–1959), с начавшимся в тот период распространением широкоэкранных форматов «сильно возросла роль пространства, окружающего актера», что заставило кинематографистов пересмотреть принципы организации событий на экране с учетом последних разработок по расширению кинопространства [Косматов 1959: 115]^[83]. В целом же, однако, аранжировки пространства в широкоэкранных фильмах 1950-х годов оставались достаточно статичными. В «Илье Муромце», например, было заметно, что окружающая обстановка представляет собой декорацию, отделенную от актеров и лишенную динамической связи с происходящим в фильме^[84].

Данелия, напротив, интегрирует подчеркнутую горизонтальность экрана в архитектурный ансамбль своего фильма. Режиссерский интерес к подобной горизонтальности заслуживает отдельного внимания в контексте ценных наблюдений Косматова о новых эстетических возможностях, которые дает более широкий экран. Оператор призывал коллег-кинематографистов не загромождать увеличившуюся площадь кадра случайными деталями и выступал за аккуратные, минималистичные мизансцены, которые содействовали бы созданию активного пространства, способного эмоционально воздействовать на зрителя. Особенно высоко он отмечал взаимоотношение телесного движения с новым экраном, утверждая, что последний высвобождает подвижность актеров, позволяя таким образом задействовать не только центральное, но и периферийные экранные пространства. При этом Косматов отмечал и сложности при съемке крупных (и даже среднекрупных) планов в данном формате, признаваясь, что всем операторам «приходится вести своеобразную

борьбу с “лишним полем”, которое как бы остается свободным» и которое ему самому в итоге приходилось заполнять ненужными деталями, несмотря на собственное предупреждение коллегам [Там же: 117].

Данелию не слишком волновали крупные планы (особенно при съемках под открытым небом), и то, как он организует пространство на экране, соответствует принципам Косматова: в стремлении сделать окружающую героев среду активной он оставляет в кадре лишь то, что действительно необходимо. Данный процесс наиболее очевиден как раз в сценах, изображающих недавно построенные здания, чьи длинные горизонтальные фасады естественным образом работают во взаимодействии с формой экрана. В первой сцене, например, мы видим терминал аэропорта, растянувшийся на весь экран, организуя наше поле зрения и активизируя центральное и периферийное пространства – а точнее, уравнивая их роли посредством повторяющегося рисунка оконных рам фасада и свободного движения девушки, танцующей поперек экрана. Действительно, если ее отражение, которые мы видим на илл. 18, занимает центр кадра, то она сама движется в левой его части, взаиморасположение же их меняется, по мере того как героиня продолжает танцевать, будоража всю область экрана. Таким образом, архитектура и экран усиливают значимость друг друга, оба взаимодействуя с формой и репрезентируя современный опыт жизни в мегаполисе. Примечательно, что сталинские высотки помещались в рамки широкого экрана лишь в том случае, если снимались издалека, что выводило их из сферы непосредственного опыта; в свою очередь, при съемке с близкого расстояния они неизбежно фрагментировались, что лишало их характерной грандиозной вертикальности. Данелия считал широкий экран наиболее подходящим и логичным окном для обзора послесталинской Москвы, внедряя новый принцип перцептивной организации в архитектуру кинотеатра, тесно смыкавшийся с градостроительными принципами того времени.

Ощущение движения

Цели, а вместе с ними и предполагаемые эффекты воздействия этих новых сооружений были многообразны. Среди прочего они включали уже упомянутое создание единой архитектурной среды, основанной на диалоге между внешним и внутренним пространством, более человечный масштаб и привлекательную открытость новых городских ансамблей, а также экономическую эффективность строительных методов и материалов. Что наиболее важно, они возвращали внимание к человеческому телу: создавая новые пространства и открывая новые виды, необходимо было задействовать всё тело, заставляя его двигаться и таким образом чувствовать и ощущать окружающую среду принципиально новым образом^[85]. Обсуждая первые советские отзывы о Дворце пионеров, искусствовед Сьюзан Рид отмечает то внимание, которое уделялось движению тела через пространство, в противоположность статичному визуальному восприятию. Она пишет:

«Комсомольская правда» описывала первое знакомство с ансамблем с точки зрения пространственного опыта *движущегося* юного тела, а не одномоментного *визуального* восприятия. Заходя в только что построенный дворец, даже взрослый превращался в восторженного ребенка: «...ты тоже вдруг чувствуешь себя мальчишкой, и хочется быстрее всё обойти – нет, даже не обойти. Итак, куда побежим сначала?» (курсив мой. – Л. У.) [Reid 2002: 166]^[86].

Понимание главенствующей роли движения в восприятии и производстве пространства было для советской архитектурной мысли не в новинку. В своей авторитетной работе «Культура Два» (1985) Владимир Паперный утверждает, что различие между советской культурой авангарда 1920-х годов (которую он называет «культурой Один») и последовавшей за ней тоталитарной культурой 1930-х – 1950-х («культурой Два») раскрывается соответственно через категории движения и неподвижности. Советские авангардные проекты 1920-х, пишет Паперный, пропитаны дискурсом пространственной

трансформации и непостоянства; в их конструкциях не следует, как отмечал критик Николай Пунин, «стоять и сидеть, вас должно нести механически вверх, вниз, увлекать против вашей воли»^[87]. Подвижность была локомотивом архитектуры того времени: Паперный приводит слова еще одного критика, писавшего в те годы, Константина Зелинского, о том, что «дома должны быть “поворачивающимися к Солнцу, разборными, комбинированными и подвижными...”» [Паперный 2016: 57]. Раннесталинский период 1930-х годов, напротив, характеризуется всевозрастающим стремлением стабилизировать подобное непостоянство как в архитектуре, так и в обществе в целом. Чтобы купировать пространственную мобильность населения, отмечает Паперный, правительство приняло ряд мер по ужесточению контроля: от расширения занимавшегося слежкой аппарата до введения трудовых книжек, где официально фиксировалось место работы того или иного гражданина. Архитектура тоже, в сравнении с пластичными экспериментами 1920-х, становилась формально закрепощенной и эксплицитно приземленной. Так, главное здание МГУ, построенное в 1949–1953 годах, совершенно точно не предполагает никакого свободного складывания и раскладывания.

Но при всем своем интересе к распространению того, что Паперный называет «культурой Один», вслед за смертью Сталина советская культура обращается к исследованию совершенно иного представления о телесном движении, нежели то, которое было характерно для ушедшей эпохи авангарда. В постсталинском архитектурном дискурсе формируется концепция динамизма городского пространства не как необходимости движения столь сильной, что оно происходит помимо воли, как описывал это Пунин, и не посредством подвижности самих архитектурных форм, о которой говорил Зелинский, а через естественное движение индивидуального тела. Это очевидно в обсуждениях вопросов городского развития, которые велись в 1960-е годы, где неоднократно подчеркивалась роль идущего человека в развертывании антропогенной среды. Обращаясь к интеграции зеленых зон и застройки в городе будущего, архитектор Л. М. Тверской, например, особо отмечал, что именно движение пешеходов через новые, более открытые архитектурные ансамбли порождает многообразие открывающихся видов, одновременно с этим позволяя ощутить «структурное единство всего комплекса зданий, сооружений

и зеленых насаждений микрорайона» [Тверской 1960: 40]. Посредством свободного движения людей, пишет он, пространство становится множественным и неоднородным, притом что его структурное единство остается динамичным, воспринимаемым как индивидуальный чувственный опыт движения. Данная концепция, по его словам, радикально отличается от архитектурных ансамблей прошлого, которые были статичными и находились вне сферы телесного опыта. Воспринимать их можно было лишь с высоты птичьего полета, поскольку зеленые насаждения находились во дворах, наглухо окруженных застройкой, и случайный пешеход во время прогулки попасть туда не мог.

Андрей Иконников, один из ведущих советских историков архитектуры того периода, еще более ясно описывал значимость движущегося тела в новых районах Москвы, состоявших из открытых композиций:

Многоплановость перспектив, а главное, раскрытие и непрерывная смена (по мере движения через комплекс) всё новых и новых пространственных картин как бы разворачивают композицию во времени, в «четвертом измерении». От статичных трехмерных к динамичным «четырёхмерным» композициям, органически включающим движение... [Иконников 1963: 51].

Прогулка по городской застройке, предполагает Иконников, создает ее неотъемлемую и структурно значимую составляющую – четвертое измерение, которое оживляет пространство и трансформирует повторяющиеся узоры новостроек в оригинальную композицию, изменяющуюся непрерывно и спонтанно. Статичные структуры обновляются с каждым человеком, проходящим через них, а на то, как они выглядят и ощущаются, влияют маршруты, тела, сознания и типы подвижности пешеходов.

Данное Иконниковым описание в нашем контексте особенно примечательно своей кинематографичностью. Движение, множественность перспектив, непрерывный поток образов, разворачивание во времени: можно было бы подумать, что историк архитектуры пишет о восприятии кино – остается лишь заменить реальное физическое движение в пространстве движением

воображаемым, которое создает камера, снимающая длинный план. Такая камера сама обладала бы телесной природой, передавая пространственный опыт через органическую оптику – другими словами, задействуя возможности своей механики лишь для того, чтобы приблизиться к предполагаемым возможностям подвижного человеческого тела. Таким образом, пока Данелия использует новую архитектуру Москвы в качестве модели для организации новых форм чувственного опыта на широком экране, Иконников делает обратное: его концепция, описывающая пространственный опыт восприятия новых сооружений, соответствует закономерностям развертывания в кино. Что между режиссером и историком архитектуры общего, так это воплощенный перипатетический взгляд (камеры или человека), который в итоге раскрывает и дополняет городские пространства.

Разница между органическим и механическим восприятием, а также динамизмом города раскрывается еще более полно, если обратиться к выдающейся ленте Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом» (1928) – безо всяких сомнений, знаковому произведению «культуры Один». Перед зрителем, как и в фильме Данелии, предстает изображение одного дня из жизни города, отличие же состоит в том, что многие из точек зрения на городские пространства здесь доступны лишь камере. Город у Вертова находится в состоянии постоянного движения и трансформации благодаря механизмам камеры, автомобиля, поезда – современной технологии во всех ее проявлениях. Эти механизмы – в первую очередь сам киноаппарат – призваны компенсировать несовершенства тела, в особенности кинетические и зрительные. Для Вертова камера – «киноглаз» – по определению превосходила глаз человеческий:

Я [киноглаз] освобождаю себя с сегодня навсегда от неподвижности человеческой, я в непрерывном движении, я приближаюсь и удаляюсь от предметов, я подлезаю под них, я влезаю на них, я двигаюсь рядом с мордой бегущей лошади, я врезаюсь на полном ходу в толпу, я бегу перед бегущими солдатами, я опрокидываюсь на спину, я поднимаюсь вместе с аэропланами, я падаю и взлетаю вместе с падающими и взлетающими телами. Вот я, аппарат, бросился по равнодействующей, лавируя среди хаоса движений, фиксируя

движение с движения от самых сложных комбинаций [Вертов 1966: 55].

В неисчерпаемой способности кинокамеры к движению гораздо больше динамики, чем во врожденной подвижности человеческого тела. Действительно, движение тела интересует Вертова лишь в той мере, в которой оно может приблизиться к идеалу машины или быть расширено за его счет. На протяжении всего «Человека с киноаппаратом» вертовский киноглаз настаивает на усовершенствовании и усилении телесной деятельности человека – на работе, на спортивной площадке, на досуге – посредством определенных манипуляций кинотехнологией^[88].

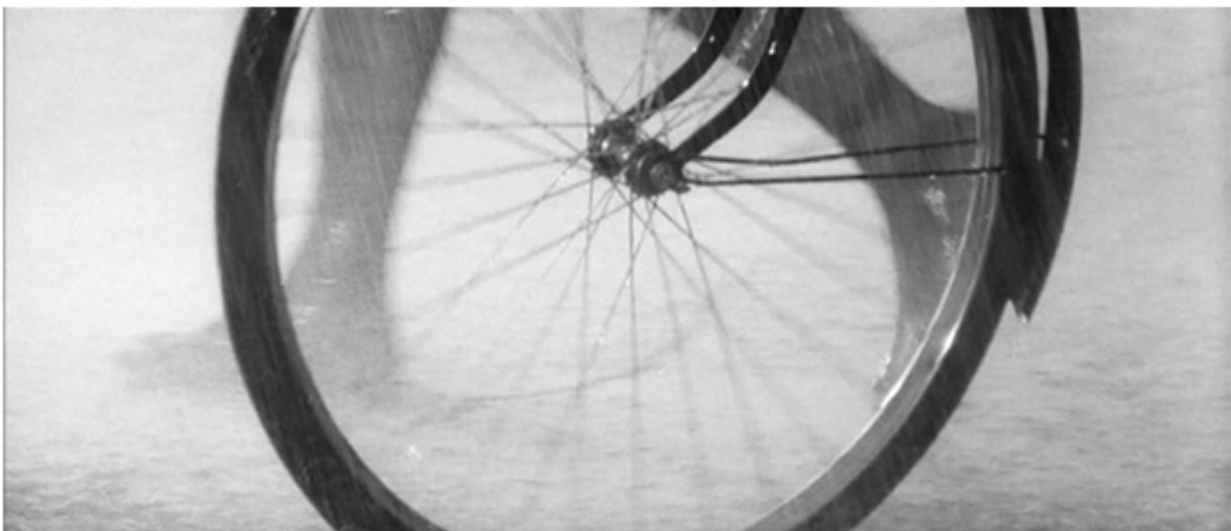
Если мы теперь посмотрим на «Я шагаю по Москве» – и особенно на фрагмент, в котором кадры гостей, прибывающих на регистрацию брака Саши и Светы, сменяются эпизодом, где неназванная девушка идет по городу под дождем, – становится очевиден разительно иной замысел. В начале сцены мы видим, как приглашенные под льющимися с неба потоками воды выбегают из машин и устремляются в загс, стягивая головы в плечи в надежде защитить свои тела от ливня. Затем мы видим тех же самых людей, нетерпеливо ждущих за окном учреждения Сашу, которого после монтажной склейки камера снимает беспокойно бегущим по улице (илл. 21а). Так же ссутулившись в тщетной попытке избежать струй дождя, он расталкивает одних пешеходов, проносится мимо других, прячущихся под козырьками и навесами, торопливо покупает в киоске букет цветов и, наконец, промокший до нитки, заходит в здание загса.

В этот момент камера переключается на незнакомую нам девушку, идущую босиком под (как мы можем предположить) тем же самым ливнем. Она медленно движется по направлению к камере, держа туфли в руках и получая столь безграничное удовольствие от этой летней прогулки, что вскоре ее шаг превращается в свободный и грациозный танец (илл. 21б). Юноша-велосипедист равняется с ней и, пытаясь держать над ее головой зонтик, едет рядом по улице, одновременно затрудняя и дополняя ее прогулку. Будто бы изучая их совместное движение, камера показывает крупным планом колесо велосипеда, становящееся идеальной вращающейся рамкой, внутри которой мы видим ноги девушки в их гармоничной поступи (илл. 21в). Большое «пустое» пространство вокруг героев в этих кадрах никогда не

избыточно, а, напротив, находится в непосредственном взаимодействии с их телами, активизируемое их движениями и ощущениями и активизируя, в свою очередь, их. Кажется, что эти двое молодых людей полностью сливаются с окружающей их средой, лица же их почти неразличимы и будто бы растворяются в пелене дождя.

В отличие от того, как городское движение снимает Вертов – неизменно сосредотачивая внимание на трамваях, автомобилях, повозках и киноприемах, – Данелия в сцене прогулки под дождем подчеркивает естественный опыт существования самого тела, некое органическое стремление двигаться и чувствовать. Ноги босые, кожа открытая, телá омываются ливнем, искажаются сквозь его призму и будто бы сливаются с ним. Посредническая роль машины становится излишней: колесо велосипеда, через которое мы видим ноги девушки, дополняет и подчеркивает движение тела, а не управляет им. Более того, персонажи воспринимают городское пространство в первую очередь тактильно, а не визуально. Девушка зажмуривает глаза от удовольствия, подставляя лицо дождю, и метафорическое соединение тел в формальном слиянии ног и велосипедного колеса подчеркивает чувственность, которая пронизывает всю сцену. Если в «Человеке с киноаппаратом» центральным образом восприятия является глаз камеры, которую проносит через городскую среду невидимый протагонист Вертова, то в «Я шагаю по Москве» это сама кожа^[89].





Илл. 21а–в. Типы передвижения по городу. Кадры из фильма «Я шагаю по Москве», 1964

Киноязык рассматриваемых фильмов Вертова и Данелии наглядно иллюстрирует разницу в концепциях движения, доминировавших соответственно в 1920-е и 1960-е годы. В противоположность монтажным склейкам, двойной экспозиции, изменениям скорости пленки и многим другим техническим приемам, которые заставляют замысел Вертова работать, здесь операторская работа значительно более сдержанная и в большей степени ориентирована на длинные планы и пространственную непрерывность. «Я шагаю по Москве» дает зрителям возможность и стимул рассмотреть плавные модели движения в отдельных кадрах и отождествить себя с естественной подвижностью

тела, а не механической кинетикой камеры. Эта оппозиция аналогична противопоставлению, которое теоретик кино Андре Базен провел между двумя основными, по его мнению, разновидностями кинорепрезентации, одна из которых основана на «реальности пространства, в котором разворачивается действие», другая же, охватывающая «экспрессионизм кадра и ухищрения монтажа», – на манипуляциях с изображениями [Базен 1972: 84–85]. У Данелии оператор, безусловно, руководствуется принципами первой категории, «не тем, что он добавляет к реальности, но прежде всего тем, что он раскрывает в ней» [Там же: 85].

Стоит отметить, что чувственное соединение тел, на которое намекает сцена прогулки под дождем, следует сразу же после лихорадочной спешки на свадьбу Саши и Светы и что саму церемонию в фильме так и не показывают. Другими словами, слияние двух безымянных фигур, будто в танце движущихся через городское пространство, заменяет культурно одобряемый брачный союз. Эта нарративная оппозиция безмятежного счастья и жесткой культурной практики рифмуется с двумя несхожими модальностями движения: рассредоточенный и чувственно наполненный путь двух персонажей по улице противопоставляется замкнутому целенаправленному движению прибывающих гостей. Так же, как и в первой сцене фильма, представления о браке и счастье переплетаются здесь с образами телесного движения и взаимодействия с пространством. Кроме того, как я уже отмечала в контексте эпизода в аэропорту, оппозицию, которая устанавливается таким образом, можно понимать как противопоставление времени и пространства, временного двигателя традиционного нарратива и преимущественно пространственной ориентированности фильма Данелии. Ведь не только брак (особенно в рамках консервативной советской культуры), возможно, является *самым* главным событием в жизни человека, если смотреть на нее как на образующую собой повествование цепь событий, но также на протяжении всего фильма главной заботой Саши и Светы становится бесконечное планирование их будущего, которое грозит так и не наступить. Саша постоянно меняет дату своего отъезда в армию, вдвоем же они в череде бесконечных телефонных разговоров обсуждают детали свадьбы (более того, в общем физическом пространстве они появляются лишь на короткое мгновение почти

в самом конце фильма). Совместное будущее Саши и Светы предстает вечно ускользающим призраком, истощающим непосредственное переживание «здесь и сейчас». И именно это переживание воплощает безымянная пара, идущая – фактически танцующая – под дождем.

Город как игровая площадка

Основные понятия из обсуждений развивающейся архитектуры, связанные с чувственным опытом движения в новой формирующейся среде, обретают важную параллель в советских лентах 1960-х годов, снятых о детях, впрочем, не всегда для детей. Действительно, если бы мы попытались проследить генеалогию изогнутых линий в постсталинском советском кино, то обнаружили бы, что она уходит корнями как раз в эти фильмы, поскольку более нигде производство нового городского пространства не было до такой степени напрямую связано с телесным движением и непосредственностью восприятия^[90]. Здесь имеет смысл сделать короткое отступление и связать пространственные образы Данелии с характерным для кинематографа этого периода интересом к не стесненным условностями детскому восприятию – к тому, как дети преобразуют городской пейзаж, превращая город, его архитектуру и его пространства в безграничную игровую площадку. В фильме Александра Митты «Без страха и упрека» (1962), например, нескончаемые блуждания детей по Москве происходят на фоне подавляющих сталинских домов; масштаб этих строений, возвышающихся над человеческими фигурами внизу, настолько не соответствует росту детей и их неструктурированной «приземленной» подвижности, что полностью теряет релевантность для их восприятия города. Короткометражный дипломный фильм Андрея Тарковского «Каток и скрипка» (1960), снятый, как и «Я шагаю по Москве», оператором Вадимом Юсовым (после отказа Сергея Урусевского), посвящен мальчику и его искаженному, поэтическому восприятию перестраивающейся Москвы во время прогулки по городу, а также искушающим силам городских поверхностей – в особенности стеклянных витрин, – посредством которых ребенок трансформирует окружающее пространство, превращая его в игровые и недолговечные орнаменты света, узора и цвета^[91]. Стоит отметить, что и сам Данелия до этого уже обращался к теме детства в фильме «Серёжа» (1960), где мир взрослых и пространства, которые они населяют, показаны с точки зрения ребенка. Отличает картину то, что действие в ней разворачивается в деревне, а не в городе.

Одним из наиболее показательных в этом отношении примеров является фильм Михаила Калика «Человек идет за Солнцем» (1961), где внимание полностью сосредоточено на ребенке, его движении по городу и восприятию им городского пространства. Лента, действие которой разворачивается в столице Молдавской ССР Кишиневе, повествует об очаровательном мальчугане лет пяти-шести, который пытается «догнать» Солнце после рассказа товарища о том, что «...если пойти за Солнцем в одном направлении, то можно обойти всю Землю и вернуться на то же самое место, только с другой стороны». Однако «одно направление» очень скоро превращается для главного героя в череду разнообразных изгибов, когда он отвлекается на городские образы и звуки, а также сталкивается с неожиданными людьми и впечатлениями – всё это время кружа по разграфленным поверхностям (илл. 22а). В ходе его прогулки массивная сталинская архитектура, преобладающая в панорамах главных бульваров, отступает на задний план. Перед ребенком виды города раскрываются во всей их текучести, эфемерности и сиюминутности. Также они постоянно изменяются, когда мальчик взаимодействует со случайными и потерянными предметами и поверхностями: разноцветные стеклышки и воздушные шары, ограды, фонтаны и даже вращающийся лототрон становятся его камерой, через которую можно создавать новые виды, постоянно меняя палитру и фактуру городских пейзажей. Для Калика детская игривость и связанные с ней формы подвижности лежат в основании принципов восприятия, характерных для его камеры. Кадры, остроящие город (и порой напоминающие конструктивистские фотографии Александра Родченко), а также калейдоскопический сон мальчика ближе к концу фильма не ставят механические возможности камеры выше человеческого зрения, а говорят об их насыщенности и непосредственности, подобных восприятию ребенка (илл. 22б). Именно чувства мальчика монтируют действительность и создают новую, камера же лишь играет роль посредника в его сенсорной активности. И что самое важное, этот ребенок со всеми его естественными и непринужденными формами восприятия и мобильности воплощает в своем образе саму советскую идеологию. Чистота и преобразующая сила его многообразного чувственного опыта уравниваются с нравственной правотой

и рассматриваются как неотъемлемо — и истинно — социалистические качества^[92].





Илл. 22а, б. Непринужденное взаимодействие ребенка и городской среды. Кадры из фильма «Человек идет за Солнцем», 1961

Хотя, чтобы придать изображению городов новую форму, советское кино начала 1960-х неоднократно обращалось к визуальному образу свободно гуляющего ребенка, очевидна была и глубокая неопределенность относительно того, как обосновать это же самое занятие, но в мире взрослых^[93]. Как становится ясно из той критики, которой подвергся фильм Данелии, игривое и бесцельное фланирование с трудом воспринималось как достойное занятие для взрослых горожан. И пусть в целом ряде популярных лент взрослые вроде бы и получают возможность предаться ровно этому – выйти на улицу и отправиться куда глаза глядят – создатели фильмов, однако, стараются сразу же сдержать своих героев, поместив их в привычные и целенаправленные конструкции повседневной жизни. Комедия Евгения Ташкова «Приходите завтра...» (1962), например, начинается с дезориентирующих перспектив московского городского пейзажа с точки зрения девушки, только что приехавшей из глухой сибирской

деревни поступать в Гнесинку. До начала учебы она с детским любопытством гуляет по улицам, очарованная городскими жителями и их пространствами. Но как только героиня включается в рабочий и учебный процесс, улица перестает быть пространством исследования и начинает функционировать как место, где осуществляется перемещение из одной точки в другую. В фильме Льва Кулиджанова «Когда деревья были большими» (1961) главный герой – взрослый мужчина, который перебивается случайными заработками и большую часть времени проводит, слоняясь по улицам и мешая другим, в отличие от него занятым, пешеходам. В конце концов он переезжает в деревню, где выдает себя за отца девушки, чьи родители пропали во время войны, и после множества перипетий становится частью семьи и деревенского коллектива, освобождая улицы столицы от своего докучного и бесцельного присутствия. Еще в одной картине – «Сказке о потерянном времени» (1964) режиссера Александра Птушко, юные лентяи волшебным образом превращаются во взрослых, чьи ребяческие похождения в Москве и становятся основной темой ленты^[94].

Единственным, но очень важным исключением в данном отношении стал фильм Марлена Хуциева «Застава Ильича» («Мне двадцать лет») (1961–1964), одно из важнейших произведений эпохи оттепели, известное не в последнюю очередь благодаря резкой критике, с которой на него обрушился Хрущёв (и не он один), и последовавшему за ней перемонтажу, занявшему два года, после чего лента вышла на экраны уже в урезанном виде. Историк кино Оксана Булгакова предполагает, что причина сурового осуждения фильма заключалась не в его тематическом содержании – в действиях и словах молодых людей и девушек нет ничего особенно революционного, – а в присутствии на протяжении всей картины «недисциплинированных тел» [Bulgakowa 2013: 468–470]. Жестикуляция, речь, походка героев Хуциева не соответствовали обычным нормам общественного поведения – спокойный и непринужденный язык их тел напоминал в большей степени молодых героев-бунтарей из западного кино, нежели привычные советские архетипы. Так, в сцене первомайского парада вместо геометрически ровных рядов марширующих людей мы видим импрессионистическое, фрагментированное и субъективно ориентированное движение по улицам, в котором глубоко личное внимание к индивидуальным фигурам преобладает над идейным

коллективным порывом, характерным для изображения этого праздника в советском кино.

Если Хуциев использует длинные эпизоды ничем не скованных прогулок для создания особой городской атмосферы, поддерживающей свободно организованное обращение фильма к темам истории, идеологии и личной ответственности, то Данелия идет дальше и делает такой тип движения самостоятельным ведущим культурным проектом, освобождая его ото всех повествовательных, нравственных или возрастных рамок, которые объединяют фильмы, рассматривавшиеся в данной главе. Интересно, что Данелия описывал сцену прогулки под дождем как первоначальное ядро, с которого началась его картина. Оригинальный сценарий Геннадия Шпаликова (который также был автором сценария «Заставы Ильича»), по-видимому, состоял лишь из описания того, как девушка шагает босиком по дождливой улице, а велосипедист пытается прикрыть ее зонтом [Данелия 2009: 211]. Весь остальной фильм вырос из этой максимально случайной и произвольной ситуации.

Ситуации

*Единственный прогрессивный выход –
освободить стремление к игре повсюду и в большем
масштабе.*

*Ситуационистский Интернационал.
Предварительные проблемы
в конструировании ситуации, 1958
[Предварительные проблемы 1998]*

Хотя, судя по фильмам, которые были описаны чуть выше, и можно предположить, что игровая городская прогулка приобрела после смерти Сталина культурную значимость, данный факт всё же не породил сколь-либо серьезного теоретического дискурса. Именно в этом параллели между картинами Тати и Данелии представляют особый интерес, поскольку Франция в первые послевоенные десятилетия стала родиной одного из наиболее скрупулезных теоретических течений, занимавшихся исследованием пространства и антропогенной среды с точки зрения их природы и опыта их восприятия. Течение это задает более широкий контекст, в рамках которого можно изучать ленту Тати и рассматривать фильм Данелии как часть актуального на тот момент международного дискурса, о котором сам советский режиссер в то время определенно ничего не знал. С середины 1950-х годов ситуационисты, возглавляемые Ги Дебором, поместили инструментализацию городского пространства в центр своего радикального критического анализа капиталистической культуры. В своем труде «Общество спектакля» Дебор пишет: «... капитализм, логически развиваясь к своему абсолютному господству, теперь может и должен перестраивать всю тотальность пространства как *собственную декорацию*» (курсив в оригинале. – Л. У.) [Дебор 2000: 94]. Чтобы возродить пространство как нечто конкретное, общественное и проживаемое – другими словами, противоположное капиталистической декорации, – участники направления занимались созданием «ситуаций», которые они также называли «играми» (*play* или *games*)^[95]. Дебор определял их как «создание моментальных

жизненных атмосфер и их претворение в высшее чувственное качество» [Дебор 2017а: 75]. Всегда мимолетные и недолговечные, ситуации «не имеют будущего» и призваны способствовать диалогу между определенной материальной средой и действиями участников с целью заложить потенциальную основу для изменения повседневной жизни людей, их поведения и в конечном итоге тех пространств, которые они пересекают и населяют [Там же: 82]. Одной из основополагающих практик ситуационистов был дрейф (*dérive*), который Дебор описывает следующим образом:

Тот или те, кто пускается в дрейф, на более или менее продолжительное время порывают с общепринятыми мотивами к перемещению и действию, а также со своими обычными контактами, с трудом и досугом, чтобы повиноваться импульсам территории и случающихся на ней встреч [Дебор 2017б: 20].

Конечной же целью такого блуждания должно стать восприятие городского пространства в его специфической материальности и социальности, а также раскрытие тех противоречий, которые традиционные абстрактные представления подобных пространств (такие как обыкновенные географические карты) стремятся скрыть ^[96].

Если осуществлявшийся ситуационистами анализ городского пространства и повседневности вырос из особых послевоенных условий капитализма, имеет смысл посмотреть на то, как их критический инструментарий функционирует в контексте советской культуры. Сам Дебор – как и Анри Лефевр, о чем шла речь во введении, – неоднократно сравнивал капиталистические и социалистические страны, утверждая, что Советский Союз и другие социалистические государства не преуспели в своих революциях, поскольку им не удалось трансформировать повседневность и они продолжали придерживаться старых, консервативных надстроек, сходных с теми, что упорядочивали жизнь на Западе. В свою очередь, советское учение о социалистическом реализме стало для Дебора зонтичным термином для описания консервативной институциональной организации культуры по обе стороны железного занавеса, эстетика которой, как он отмечал, «свидетельствовала не только о культурном вырождении рабочего движения, но

и о консерватизме буржуазной культуры» [Дебор 2017а: 71]. Далее он продолжал:

Революция не сводится к вопросу о том, какого уровня производства достигла тяжелая промышленность и кто будет ее хозяином. Вместе с эксплуатацией человека должны умереть порожденные ею чувства, компенсации и привычки. Нужно определить новые желания исходя из сегодняшних возможностей. Нужно уже сейчас, на пике борьбы между современным обществом и силами, стремящимися его разрушить, искать первоосновы построения новой среды и новых условий поведения – путем опыта и пропаганды [Там же: 72].

Сцена прогулки под дождем у Данелии, безусловно, далека от ситуационистского мероприятия. Прежде всего, события ее во многом интуитивны и не мотивированы той интеллектуальной строгостью, которая служила локомотивом художественной и теоретической деятельности ситуационистов. Но данный эпизод затрагивает (в особом советском регистре) сходные проблемы и устремления, формировавшиеся в Советском Союзе начала 1960-х. Если ситуационистский дрейф был нужен для того, чтобы фрагментировать и дестабилизировать изнутри капиталистические пространства контроля и власти, то Данелия в своей картине неоднократно обособляет раскованное движение по городу, превращая его в форму подрыва застопорившихся культурных и пространственных практик Советского Союза и делая из подобных отрывков потенциальные кирпичики для «построения новой среды и новых условий поведения».

В целом ряде коротких повествовательных фрагментов «Я шагаю по Москве» осуществляется развитие контрастов спонтанного, подвижного и чувственного опыта пространства, с одной стороны, и статической жесткости систем – с другой. В одной из таких сцен Коля заходит в храм, чтобы найти хозяйку оставленной на улице собаки. Эпизод начинается с неспешной вертикальной панорамы церкви от верхней части иконостаса до пола, подчеркивающей чрезмерную вертикальность ее интерьера и кажущуюся черной пустоту ее верхних пределов. Не соответствующими этой вертикальности представляются тела людей, которых мы видим, когда камера опускается до уровня

земли, – преимущественно пожилых женщин, кажущихся крохотными и хрупкими в величественном пространстве храма (илл. 23а). Коля в данном случае выступает в роли тревожащего заведенный порядок незнакомца. Войдя в церковь, он здоровается с бабушкой, нарушая иерархическую организацию службы, его голос и фигура при этом нивелируют доминирующие голос и фигуру священнослужителя, а затем, задержавшись на мгновение у колонны, он начинает ходить взад и вперед среди женщин с расспросами о хозяйке собаки. Его движение при этом подчеркнуто не мотивировано какой-либо определенной логикой и менее всего логикой интерьера церкви, который будто бы завораживает и парализует женщин. С самого начала сцены Колино сопротивление упорядоченному пространству храма подается как своего рода чувственное присвоение его интерьера. Перед началом движения мы видим, как он стоит у большой колонны с иконами, при этом его рука касается ее сбоку (илл. 23б). Когда он начинает движение, его тень на мгновение остается на колонне, как будто бы вписывая себя в ее живописное содержание. В этот момент кажется, что и тень, и манера движения Колиного тела обитают в интерьере церкви, не будучи поглощены и подавлены им, – что указывает на структурную трансформацию в русле новой архитектуры того времени по направлению к императивам гибкости, подвижности и чувственной непосредственности. Оно также вновь устанавливает оппозицию между временным и пространственным опытом: между телеологическим нарративом православной церкви – в котором «здесь и сейчас» человеческой жизни существует прежде всего ради будущего спасения – и Колиным не имеющим четкого направления снованием туда-сюда в этот самый момент.



Илл. 23а, б. Вторжение Коли в иерархическую организацию церкви. Кадры из фильма «Я шагаю по Москве», 1964

Колино посещение церкви в дальнейшем находит ироническое отражение в эпизоде с группой туристов возле храма Василия Блаженного на Красной площади, где место священника занимает экскурсовод, а его более молодые, но столь же неподвижные слушатели напоминают прихожан из более ранней сцены. Здесь эпизод также начинается с медленной вертикальной панорамы от вершины собора к земле, во время которой гид убийственно монотонным голосом рассказывает об истории храма^[97]. Глаза и головы туристов покорно — и будто бы механически — двигаются вверх и вниз в такт словам экскурсовода, пока же они осматривают внешние стены храма, их тела

остаются неподвижны, почти в точности повторяя вертикально ориентированное религиозное упоение прихожанок из сцены в церкви. Туристы продолжают молча смотреть (их скучающие лица подчеркиваются крупными планами), и неожиданно их пререзает другая группа, состоящая из пионеров, напоминая при этом монахинь у Тати, которые как будто движутся вдоль невидимых прямых линий и ничто не может воспрепятствовать их четко выверенному и направленному движению^[98]. И вновь пространственная анестезия туристов подчеркивается их подчиненностью времени, а именно времени как инструменту и символу политической власти. Когда, знаменуя наступление нового часа, позади них начинают бить Кремлевские куранты – чей звук знаком любому советскому гражданину как символ централизованной основы власти, – ДANELIA вновь сосредотачивает внимание на лицах туристов, смотрящих вверх на кремлевские часы (на этот раз в скоординированном благоговении); и только ребенок на руках одного из мужчин смотрит в другую сторону. Немаловажно, что механический и вертикально ориентированный поворот участников группы к часам представляет собой полную противоположность танцу в аэропорту из начала фильма, где девушка не обращает внимания на аналогичный бой курантов, и этим подчеркивается свобода ее движения от любых физических и мотивационных преград.

Движения нарратива

Одновременно интерес и опасения советской культуры по поводу свободного телесного движения находят отражение непосредственно в теоретических обсуждениях того времени относительно природы кинематографа. Критик Ефим Добин, частый участник советских кинодебатов 1960-х годов, помещал именно такое движение в центр своих рассуждений о характерной для той эпохи кинематографической тенденции к «дедраматизации» – то есть частому исчезновению какой-либо ясной нарративной траектории в тогдашних фильмах. Добин начинает свои рассуждения, цитируя слова итальянского сценариста Эннио де Кончини, который напрямую обращается к взаимодействию движения и сюжета: «Сегодня кинематографисты стремятся вести повествование как можно свободнее, разрушая сдерживающую их структуру повествования. <...> В основе новых кинопроизведений... лежат уже не железные конструкции, не строгие и незыблемые архитектурные формы», а «интуитивные движения вперед по линии мимолетных ощущений. Движение, прерываемое безмолвными паузами, при полном отказе от каких-либо усилий развития сюжета и конкретного содержания» [Добин 1964: 59]. Хотя Добин и соглашается с тем, что приверженность железным конструкциям и строгим архитектурным формам дает лишь пустые имитации, оставшуюся часть статьи он посвящает аргументам против той положительной оценки дедраматизации, которую высказывал де Кончини, но вместе с этим критик признает и то, что некоторые из величайших мастеров современного ему кино, включая Микеланджело Антониони, выстраивают всю свою эстетику вокруг именно этого принципа.

Хотя остается неясным, о каком именно типе движения говорит де Кончини в цитируемом отрывке – и как его рассуждения связаны конкретно с телесным движением, – дальнейший анализ Добина без труда объединяет концепции итальянца относительно неструктурированного нарратива, с одной стороны, и физические, а также материальные проявления движения – с другой. Строя свои рассуждения вокруг работ Антониони и описывая бесцельные прогулки его героев по пустынным итальянским улицам и пейзажам как «слепое

движение в пустоту», советский критик утверждает, что такое движение является естественным критическим ответом на капиталистическую культуру, подтверждением ее социальной и политической дезинтеграции, а потому должно быть чуждо фильмам, которые снимаются в социалистических странах. Противоположную и желательную пространственную парадигму он находит в военной карте с ее однозначностью направления. Добин пишет:

Представим себе карту военных операций. <...> Стрелки обозначают наступления и отступления, операции, удачные и неудачные. И сквозь всю карту военных действий прочерчены большие стрелы. Они показывают итог всех замыслов и контрзамыслов, намерений и контрнамерений [Там же: 61].

Социалистическим контрпримером фильмам Антониони, заслужившим похвалу Добина, становится картина Калика «Человек идет за Солнцем». Добин видел в фильме практически идеальное равновесие между случайными фрагментарными блужданиями и «большими стрелами» нарративной траектории ленты, где первые возвышались до ясной – можно даже сказать «прямой» – линии воодушевленной прогулки мальчика по направлению к Солнцу.

Добин не упоминает в своей статье «Я шагаю по Москве», возможно, потому, что фильм вышел на экраны примерно тогда же, когда она уже была отправлена в журнал. Однако несложно заметить, что картина Данелии функционирует в рамках тех же самых пространственных парадигм, которые Добин считает центральными для кинематографических достижений своей эпохи: происходит дедрамматизация сюжета и глубоко укоренившихся нарративов повседневной жизни посредством телесного движения «по линии мимолетных ощущений». И хотя у Данелии дедрамматизация посредством такого движения носит иной характер, нежели чем у Антониони, именно отсутствие в фильме, вновь цитируя Юренева, «единого драматического действия» вызывало беспокойство у советских обозревателей. Обращает на себя внимание то, что один французский критик в рецензии на «Я шагаю по Москве», которая появилась на страницах журнала «Кайе дю синема» в 1965 году, описал характер городских прогулок в фильме языком, поразительно

напоминающим Добина. Он будто бы в удивлении заметил, что в ходьбе героев нет ничего *военного*, и далее предположил, что действие ленты могло бы разворачиваться где угодно на Западе: в «Милане, Модене или Марселе» [Comolli 1965: 83]. С этой французской точки зрения фильм бросал вызов именно тому, что Добин считал необходимым для истинно – неотъемлемо – социалистической нарративной конструкции. Если «Я шагаю по Москве» и не кажется сегодняшним зрителям чем-то исключительным в плане формального языка и степени дедраматизации – особенно в сравнении с работами практиков свободного и отстраненного повествования, о которых писал Добин (помимо Антониони это, например, Жермен Дюлак и Жан Эпштейн), – причина этого, возможно, кроется в том, что фильм возвышает сам знаковый чувственный и подвижный опыт городских пространств до уровня нарратива. Это история пространственно определяемых встреч и впечатлений, организованных не в соответствии с принципами «железных конструкций», а через гибкость, мимолетность и движение, которые были в представлении Данелии основой недавно возникшей пространственности послесталинской архитектуры.

Отсутствие у Данелии интереса к тотальности видения – такой, которую могла бы дать военная карта Добина, – заметно с самого начала фильма, когда мы единственный раз видим Москву с обезличенной высоты птичьего полета и перед нами раскрывается широкая панорама городского пейзажа (илл. 24а). Сделав поворот на 360 градусов, камера начинает опускаться к земле, приближаясь к ней с каждым последующим кадром. С высоты она заостряет внимание на одиноком автомобиле, затем переключается на длинные планы едущих машин и спешащих людей, останавливаясь специально, чтобы показать их ноги, после чего спускается в метро (илл. 24б). Разнообразие этих ног – их обуви и формы, а также скорости и направления их шагов – эксплицитно противопоставляется изначальному обобщенному взгляду на город с высоты и подчеркивает материальный, чувственный опыт каждого отдельного человека, опыт, чье многообразие невозможно свести к прямой повествовательной линии^[99].

Если Тати все-таки смотрел «Я шагаю по Москве», когда фильм впервые вышел на французские экраны, он не мог не заметить сходства между работой Данелии и собственным проектом именно из-за той значительной роли, которая была отведена в советской ленте

чувственному опыту пространства и движения как потенциальному локомотиву переосмысления повседневной жизни. Однако, в отличие от Данелии, у которого современная архитектура вступала в плодотворный диалог со свободно движущимся телом, Тати – в фильмах от «Моего дядюшки» до только запускавшегося в тот момент «Времени развлечений» – был озабочен механизмирующим и гомогенизирующим воздействием новой городской застройки на телесное восприятие города. Обратная дань уважения, которую можно увидеть в первых кадрах «Времени развлечений», предполагает у обоих кинематографистов одновременно и общие опасения, и противоположные взгляды на будущее. Пессимизм Тати, как мы теперь понимаем, был обоснован. Оптимистический же взгляд Данелии на город и его вера в новые возможности для субъективного восприятия пространства оказались к концу 1960-х подорваны реальным положением дел в Советском Союзе – именно тем, о чем уже за десять лет до этого писали в контексте Франции ситуационисты. Ключевым моментом в этом повороте событий всего через несколько месяцев после выхода фильма Тати станет ввод советских войск в Прагу в 1968 году. К тому времени хрущевские строения из бетона и стекла – а значит, и Дворец пионеров – успели стать такими же символами культурного застоя, как и монументальные сталинские высотки.





Илл. 24а, б. Город сверху и снизу. Кадры из фильма «Я шагаю по Москве», 1964

Данелия должен был понимать бесперспективность своей фантазии. Его «печальная комедия» «Осенний марафон» (1979), снятая в самый разгар сменившей оттепель эпохи застоя, пронизана ностальгией и полностью лишена былого оптимизма. Главный герой оказался в ловушке повседневных банальностей и несчастливого брака. Он живет в новом, но уже ветшающем и захламленном многоквартирном доме, являющемся частью архитектурной композиции, в которой больше от пустынного пейзажа, чем от динамичного и ободряющего пространства. Действие фильма разворачивается в Ленинграде, и город выглядит так, будто у него не осталось энергии для чего-либо нового и вдохновляющего. Иногда попадающие в центр внимания достопримечательности, фактуры и поверхности подчеркивают лишь изношенную красоту города, а не его потенциал для общественно (и индивидуально) плодотворных движений и встреч. И что самое важное, движение героя в городе – это чаще всего торопливый бег, когда он пытается вовремя поспеть в очередную точку своего маршрута, не в состоянии погрузиться в «здесь и сейчас» какого-либо одного места. Неспешных и элегантных изгибов, наполняющих «Я шагаю по Москве» с самых первых кадров, здесь больше нет.

Глава 4

Прогулка по развалинам: «Крылья»

Ларисы Шепитько

Диалогическое взаимодействие между телом и пространством; развертывание антропогенной среды посредством телесного движения; тело, уподобляющееся пространству, – эти визуальные тропы занимали основное место в обсуждении фильмов из двух предыдущих глав. Прибегая к радикальному изображению телесно-пространственных взаимоотношений, Михаил Калатозов в фильмах «Неотправленное письмо» и «Я – Куба» и Георгий Данелия в «Я шагаю по Москве» продемонстрировали определенную степень утопического воображения, порождения которого функционируют, скорее, не как отдельные, психологически прорисованные персонажи, а как поэтические и потому абстрактные фигуры. Мы можем вновь воскресить в памяти критику, обрушивавшуюся на работы Калатозова и Урусевского за нехватку глубины у их главных героев, или же вспомнить безымянных танцующих девушек у Данелии, о которых мы ничего не знаем. Создается ощущение, что пришлось специально уменьшить глубину и специфичность этих фигур для того, чтобы возникла прихотливая взаимосвязь между телом и пространством. Но в какой момент становится важным думать о подобном взаимоотношении, учитывая при этом личность, которая обладает собственной спецификой и раскрыта психологически достоверно? И что выяснится, если личность эта – женщина, и наше понимание того, как она движется через пространство и воспринимает его, неотделимо от ее положения гендерно обусловленного субъекта? К чему приведет столкновение внутреннего мира такой личности с окружающим ее пространством? И какие проблемы сугубо кинематографического характера возникнут при изображении подобных столкновений?

Фактически, если мы начинаем углубляться в вопрос о том, *кто* предстает перед нами, быстро начинают возникать сомнения в счастливом союзе тела и пространства, как это происходит, например,

с первой сценой «Я шагаю по Москве». Пока девушка, поглощенная собственным отражением и своими движениями, танцуя, движется вперед, будто бы тесно связанная с окружающим пространством, она не догадывается о многочисленных мужских взглядах, объектом которых она в этот момент является: сидящего за стеклом мужчины в темных очках; только что прилетевшего Володи, который пока находится вне нашего поля зрения, и киноглаза оператора Юсова, снимающего этот эпизод. Мужчина на экране, мужчина вне экрана и мужчина по другую сторону экрана – все они помещают ее на ось взглядов, которая становится противовесом ее субъективно направленным, свободным движениям^[100]. Камера, современный архитектурный фасад и даже пространство вне экрана функционируют здесь в качестве рамок, которые фиксируют девушку в определенном положении. Ее тело, ее свобода движения и пространственного охвата становятся достоянием мужского взгляда, сжимающего со всех сторон кажущееся безграничным пространство, в котором она танцует^[101]. Однако в рамках фильма это не становится проблемой. Жесткое разделение гендерных позиций, лежащее в основе подобной образности, остается простой – можно даже сказать, естественной – данностью и не играет никакой роли в исследовании ходьбы как практики, преобразующей городское пространство.

Такое разделение, однако, *становится* проблемой в фильме Ларисы Шепитько «Крылья» (1966). Шепитько, быстро получившая всесоюзное и международное признание после выхода своей дипломной ленты «Зной» (1963), активно высказывалась по поводу тех ограничений и изоляции, с которыми ей как женщине приходилось сталкиваться в рамках того, что она понимала как мужскую профессию, – об этом она говорила на протяжении всей своей недолгой карьеры [Климов 1987]. В «Крыльях» она выводит на передний план формальной и повествовательной организации фильма тот тип кинематографического образа женщины, который Даниеля столь естественно рисует в первых кадрах своей картины. Главная героиня «Крыльев» – бывшая военная летчица, нескладная и замкнутая Надежда Петрухина – в своей повседневной жизни раз за разом оказывается объектом, образом в разнообразных рамках^[102]. Она появляется в фильме как неподвижное измеряемое мужскими руками тело, как немое лицо в рамке телевизионного экрана, как стоящая

в пивной под взглядами группы мужчин подавленная фигура, а также как изображение на фотографии, висящей на стене в городском музее. Во всех этих сценах она вписана в пространство и ограничена им, не способна свободно двигаться; в случае же с фотографией про нее вообще говорят, что она «мертва», хотя настоящее, живое тело Нади находится в этот момент рядом.

Разделение гендерных позиций становится еще более ощутимым во время долгих прогулок Нади по Севастополю (где и была снята картина Шепитько), регулярно помещающему тело героини в свои архитектурные рамки, которые камера схожим образом повторяет с помощью плотного и ограничивающего кадрирования. Ни архитектура, ни камера не способствуют здесь порождению того раскованного телесного движения, которое обсуждалось в предыдущей главе. Однако Шепитько, подобно Данелии и другим режиссерам, чувствует необходимость отправить свою героиню бродить по улицам и продолжает тем самым укреплять притягательность гуляющего по городу человека – советского фланёра – как ключевой фигуры в переосмыслении современной городской жизни. На эту роль она выбирает самую непростую кандидатуру: женщину средних лет, глубоко травмированную поворотами советской истории, чрезмерно ригидную в своем мышлении, излишне замкнутую в собственном теле и полностью отчужденную от той культуры, внутри которой она живет. Но именно такой выбор позволяет Шепитько придать особую глубину и сложность той функции, которую блуждающий по городу человек выполняет в советской среде: вопросы гендера, истории и практик репрезентации переплетаются друг с другом в ходе Надиных прогулок. Становление героини как *субъекта* по отношению к городу, представленное в виде процесса динамичной интеграции ее фигуры в окружающее пространство, разворачивается как часть исследования того положения, которое женщина занимает относительно вездесущих городских и кинематографических рамок. Результатом становится раскрытие как тела, *так и* пространства, которые взаимно усиливаются, видоизменяя друг друга. По мере того как Надин внутренний мир – ее желания, память и чувственное «я» – раскрывается, проецируясь на внешнюю среду, последняя сама становится неоднородной, многослойной и неустойчивой.

Неоднородный и неустойчивый – именно такие термины критики использовали для описания врожденного сходства между кинематографом и городом. Киновед Акбар Аббас, например, размышляя о текстах Итало Кальвино, Поля Вирильо и Вальтера Беньямина, приходит к заключению, что «именно своим непостоянством кинематографическое изображение напоминает, пробуждает в памяти город во всей его обманчивости, чего стабильное изображение сделать не может» [Abbas 2003: 145]. В понимании исследователя, город, который не может быть в полной мере охвачен и представлен (его картинка, которой мы обладаем, «всегда немного устаревшая»), в силу этой своей неуловимой природы родственен кинематографу. Корни обоих уходят глубоко в быстротечность, подвижность и перемены. В случае с Шепитько такое сходство должно рассматриваться и разрабатываться критически – передаваться же, что самое важное, оно должно посредством конкретных субъектов, населяющих город в фильме. Она начинается с иного – фактически противоположного – типа сходства, основанного на господстве аналоговых городских и киноаппаратных устройств для помещения в рамку, избыточно *стабилизирующих* и фиксирующих женское тело, а вместе с ним – и сам образ города. И лишь когда эти рамки нейтрализуются или отвергаются, пробуждается непостоянство городского пространства, делая возможным опыт проживания городской «обманчивости» – усложняя его визуальную ткань и делая осязаемыми таящиеся в нем разнообразные человеческие истории. Основной тезис данной главы заключается в том, что Шепитько достигает такого опыта проживания города посредством фигуры своей фланёрки, само существование которой приводит к необходимости реорганизовывать кинематографическое пространство; фигуры, подрывающей помещенные в рамку изображения через подвижность кинематографического голоса и взгляда.

Городские экраны и рамки

Опубликованные в «Искусстве кино» сразу же после выхода «Крыльев» материалы круглого стола показали крайне эмоциональную реакцию на фильм и предельное разнообразие критических оценок. Некоторые хвалили картину за «реализм без скидок и компромиссов», другие обвиняли в нереалистичности и предвидели возможный моральный вред социалистическим идеалам [Крылья 1966: 18, 19]. Объединяло же все эти разнообразные позиции общее внимание к вопросам истории и поколенческим сдвигам: по мнению большинства критиков, центральный конфликт ленты заключается в том, что главная героиня застряла в прошлом и не способна (или не хочет) приспособливаться к культурным изменениям настоящего.

Фактически Надя – уважаемый директор профессионального училища, которая служила летчицей в годы Великой Отечественной войны и чья фотография выставлена в городском историческом музее, – спустя двадцать лет после Победы существует будто бы в социальном и эмоциональном вакууме, полностью отчужденная от окружающего мира^[103]. Ни материнство, ни близкие отношения с директором музея не помогают смягчить ее абсолютный внутренний разлад, внешними проявлениями которого становятся строгая, зажатая походка и резкая, до боли формальная манера речи. В фильме мы видим ряд сцен из жизни Нади – конфликты с учащимися, встречи с дочерью, долгие прогулки по городу и неоднократные посещения местной летной школы, – бóльшая часть которых оставляет чувство одиночества, смущения и непонимания. Единственной отдушиной становятся ностальгические кадры неба, повторяющиеся на протяжении фильма, иногда во время ее прогулок по Севастополю. У ленты открытый финал: на аэродроме летной школы Надя садится за штурвал самолета и, к удивлению учащихся, предлагавших ее «прокатить», улетает ввысь. Заключительные кадры представляют собой мелькающие панорамы неба и земли как бы с точки зрения свободно движущегося самолета – образы, которые можно толковать либо как мгновения наконец обретенного Надей счастья, либо как картины последнего самоубийственного полета, либо как то и другое одновременно^[104].

В «Крыльях» с предельной точностью изображено, как изоляция главной героини становится результатом ее рассинхронизации с историей. Надин устаревший советский стиль – ее одежда, манера говорить и строгая профессиональная самоотдача – абсолютно несовместим с более свободным, ярким и непринужденным поведением ее дочери и ее друзей или же молодой журналистки, которая берет у нее интервью в середине фильма. Но даже в своей роли представительницы другого поколения Надя выделяется прежде всего тем, что она женщина; фильм перенаселен мужчинами, в том числе ее ровесниками, которых текущее положение дел, кажется, совершенно устраивает, поскольку они смогли осмысленно интегрироваться в эту новую культуру. Исторический разрыв, являющийся доминантой Надиного опыта, обусловлен именно ее гендером и представлен в фильме преимущественно как пространственная разобщенность. Наиболее выпукло он проявляется в неспособности героини принять «здесь и сейчас» своего опыта, найти удовольствие и смысл, которые она со всей очевидностью ищет во время прогулок по городу. Стремясь к участию в общественной жизни, она тем не менее всегда кажется отстраненной и безрадостной. Камера почти не показывает город с ее точки зрения, заостряя вместо этого внимание на ее плотно обрамленном теле, когда она бродит по улицам.

Эти детали не ускользнули от внимания критиков того времени. В ходе посвященного ленте круглого стола Вера Шитова проницательно отметила, что лучший способ понять фильм Шепитько – это обращаться не к фабуле, а к тому, что «остается» за ее рамками – к «остатку искусства», как она это называет; остальные же участники дискуссии, напротив, преимущественно разбирали именно повествование [Там же: 18]. Заостряя внимание на сценах прогулок главной героини и ее воображаемых побегов в прошлое и в небеса, а также на материальных качествах образов и мизансцен фильма, Шитова видела в них опредмечивание Надиного «жизневосприятия» – другими словами, элементы, которые следует оценивать эстетически; киновоплощения возвратившейся Надиной способности «видеть, слышать, осязать», то есть в конечном итоге – «быть» [Там же: 20, 22]. Можно добавить, однако, что «Крылья» сосредоточены не только на процессе возвращения к Наде чувств, как точно заметила Шитова, но

еще и на особой способности кино передавать подобное чувственное *присутствие* женщин в городской среде.

«Крылья» начинаются именно с такой глубоко саморефлексивной сцены, которая сразу же погружает зрителя в самую суть не действия, но метафоры кинопроизводства. Здесь Шепитько не только обращает внимание на богатство и многообразие кинематографа как чувственного аппарата, но еще и противопоставляет это богатство скудному чувственному опыту самой Нади. В этой сцене, которую можно рассматривать как пролог к фильму в целом, устанавливаются параметры режиссерского замысла: не только исследовать причины и последствия вытеснения героини из ее среды, но еще и переосмыслить то, как в этом процессе участвуют чувства, рождаемые кинематографом.

С первых секунд пролог приглашает нас заняться формальным упражнением по восприятию кино. Самый первый статичный кадр оживленной городской улицы – люди спешат по своим делам, заходят в магазины, беседуют – сопровождается полной тишиной и не содержит почти ничего, что могло бы указать на природу его происхождения (илл. 25а). Это может быть отрывок из немого документального фильма, чье-то воспоминание или сон. В первую очередь и главным образом он обнаруживает неопределенность и непостоянство, лежащие в основе кинозаписи. Хотя картина начинается именно с этого кадра, в нем остро не хватает каких-либо четких координат, которые дали бы возможность определить время и место изображения. Вскоре, однако, тишина сменяется (по-видимому, недиегетической) музыкой, а затем другим (судя по всему, диегетическим) ритмичным звуком, напоминающим тиканье часов. Этот звук не соотносится ни с чем конкретным на улице, и создается впечатление, что раздается он не оттуда, а поскольку никакого другого пространства не видно, он кажется пугающе близким, как если бы исходил из нашего – то есть зрительского – пространства. Однако уже вскоре источник звука раскрывается. Мужчина со строгим лицом появляется на экране слева, идя прямо в сторону камеры, и мы понимаем, что так звучат его шаги. Его решительное движение по направлению и совсем близко к камере, практически на самом переднем плане экранного пространства, создает на секунду ощущение, что он вот-вот выйдет в пространство зрительское. Но именно в это

мгновение камера отъезжает назад, показывая область, которая до того оставалась за кадром, и проясняя звукопространственную неопределенность, превалировавшую в сцене до сих пор. Мы понимаем, что камера находится внутри ателье по пошиву одежды, а безмолвная улица – за большим оконным стеклом (илл. 25б). Поскольку рамка первого кадра в точности совпадала с оконной рамой, последней не было видно. Но как только источник звука (или же причина его отсутствия) и однозначные отношения между рамками устанавливаются, возникает ясное диегетическое пространство, создающее устойчивые позиции для камеры, зрителя и фигур на экране^[105].





Илл. 25а, б. Окно на улицу. Кадры из фильма «Крылья», 1966

После этого камера отдаляется от окна и следует за портным, который заходит в примерочную и начинает измерять верхнюю часть тела стоящей там женщины – Нади (илл. 26а). В следующих кадрах ее спина находится столь близко к объективу, что темная ткань пиджака заполняет практически всё экранное пространство, как будто стремясь слиться с его поверхностью (илл. 26б). Руки портного и его измерительная лента движутся на самом переднем плане. Он измеряет Надю, прикладывая ленту в разных местах, и произносит вслух соответствующие числа. Конкретные контуры Надиного тела на протяжении большей части сцены остаются за кадром, и кажется, что темная поверхность, которую измеряет портной, визуальнo относится не только к ее телу, но и к самому экрану так, что они практически смешиваются, остальное же тело портного мы не видим, и оно как будто находится где-то рядом с камерой. Наконец он объявляет, что

Надин размер стандартный, шедшие всё это время титры заканчиваются, и начинается фильм.

Представляя Надю, главную героиню фильма, Шепитько максимально ограничивает ее в пространстве: она скрыта за многочисленными рамками – экраном, примерочной, зеркалом – и далека от необрамленной уличной жизни в первых кадрах. Ее лицо и тело изображаются на протяжении всей сцены по большей части отрывочно и постоянно загораживаются, а голос практически не звучит. Напротив, портной – который больше в фильме не появится – в эти первые минуты активно занимает экран. Мы сразу видим всю его фигуру, когда он идет в сторону камеры; по ходу сцены он движется, смотрит, прикасается, говорит и слушает; он не только пересекает различные пространства, которые мы видим, но своим появлением и движением диктует необходимость раскрытия пространств, которые ранее были недоступны нашему взгляду. Его действия распространяются во всех мыслимых направлениях, используя пространства в пределах и за пределами его физической досягаемости; действия же Нади едва выходят за рамки ее тела, как будто бы она существует за «экзистенциальным барьером», удерживающим окружающее пространство вне пределов ее досягаемости и делающим его недоступным для ее движения^[106]. Кроме того, появление портного дает изображению целостность, считываемость и устойчивость, устраняя неопределенность, с которой начинается картина. Высшей точкой этой визуальной интеграции становится тот момент, когда он фиксирует, стандартизирует Надино тело, благодаря чему создается ощущение, будто он не дает даже ее одежде распространиться за пределы диегетического пространства экрана. Если пролог «Крыльев» представляет собой режиссерскую метафору процессов создания и просмотра кино – где портной соотносится с автором фильма, – то очевидна и роль гендера в этих процессах. Именно при помощи гендерного определения изначальная неопределенная съемка городской улицы трансформируется в выстроенный нарративный фильм.





Илл. 26а, б. Измеряя Надю: одежда и экран. Кадры из фильма «Крылья», 1966

Ключевые установки, которые формулируются в прологе и задают формальную рамку киноприемов, продолжают действовать на протяжении всего фильма, формируя и меняя положение Нади внутри ее среды и побуждая зрителей непрерывно переоценивать ее место по отношению к экранному пространству. Интерес, который вызывает у Шепитько фигура гуляющей по городу женщины, также приобретает значимость в связи с данными установками. Движение Нади по общественным пространствам Севастополя – улицам, пивным и ресторанам – беспрестанно прерывается присутствием мужчин, которые смотрят на нее. Таким образом, женщина на улице и женщина на киноэкране приобретают одинаковый статус: они не просто находятся там, но находятся там под взглядами других, как выстроенные и обрамленные изображения.







Илл. 27а–в. Городские экраны и гендерное разделение. Кадры из фильма «Крылья», 1966

Через несколько сцен после пролога мы отправляемся вместе с Надей на улицу после того, как она заявляет соседке, что «теперь каждый день» будет ходить в ресторан, чтобы убежать от домашнего одиночества и подышать городским воздухом. Мы видим, как она идет по людной улице, нарочито оглядывается, кидает прямые взгляды на прохожих и останавливается на набережной, чтобы полюбоваться панорамой города. Но начавшись легко и приятно, прогулка быстро превращается в череду неловких и душных встреч, в ходе которых героиня становится объектом мужских взглядов. Сначала ее пристально оценивает и не пускает в ресторан администратор, потому что у нее нет кавалера; затем у окна пивной ее останавливает еще один мужчина, глядящий на нее изнутри помещения и жестами приглашающий зайти (илл. 27а); там она оказывается в исключительно мужской компании и среди посетителей узнает своего ученика, который неотрывно и угрожающе смотрит на нее. Важно отметить, что в том же заведении,

но уже без посетителей, Надя ближе к концу фильма обретает на мгновение радость, когда вместе с работницей пивной они вспоминают свою юность, начинают петь и, вдохновленные звуками собственных голосов, танцевать. Их всплеск удовольствия неожиданно обрывается, когда они понимают, что сквозь окна на них глазеет целая толпа мужчин. Сцена завершается в полной тишине: две группы, разделенные гендером и стеклами, пристально смотрят друг на друга в неловкости и изумлении (илл. 27б и 27в). Таким образом, окна в рамках фильма функционируют не как регенеративные элементы новой архитектурной среды, не как места соединения внутреннего и внешнего, частного и общественного в модернистских сооружениях, как это было в картине Данелии, но как устройства для разделения мужчин и женщин по разным сторонам экрана и по разным сторонам городского опыта. И даже когда Надя отвечает мужчинам взглядом на взгляд, именно она неизменно испытывает неловкость, выдавая своим видом то чувство овеществления, которое она испытывает под взглядами мужчин. В поисках собственных впечатлений от города она продолжает оставаться объектом чужих.

Полёт фланёра

Однако уже в самом начале «Крыльев» становится очевидно, что Наде знакомы не только эти обрамляющие и опустошающие отношения с пространством. Ее прошлое, когда во время Великой Отечественной войны она была летчицей, проникает в настоящее время фильма мечтательными образами безостановочно движущегося неба, полностью противоположными тому обрамлению ее тела, которое преобладает в изображении ее нынешней жизни. Явно сменяя несущие символическое значение оконные рамы, через которые Надя задумчиво смотрит наружу, эти образы рисуют ее то ли воспоминания, то ли сны наяву. Хотя в них и нет ее реального тела, они передают в высшей степени тактильный, субъективный и воплощенный опыт пространства – переменчивый и свободный от притяжения, четких координат и всего ограничительного и объективирующего. Каждый из них продолжается всего несколько мгновений и завершается повторным появлением оконных рам, возвращая Надю внутрь барьеров ее нынешней мирной жизни. Краткие и мимолетные, эти сцены дают понять, что героиня испытывает ностальгию не только по прошлому, но еще и по определенному пространственному опыту: по той полноте бытия, которую ей удавалось почувствовать, двигаясь свободно через пространство и ощущая свое с ним единство. Именно этот опыт фильм стремится воссоздать в Надиных городских прогулках, где ходьба становится как бы заменой полета.

Здесь стоит ненадолго обратиться к богатому критическому дискурсу, связанному с особым типом гуляющего по городу человека – фланёром. Необходимость отдельно выделять подобную фигуру неоднократно связывали с тем особым положением, которое она занимает внутри городской среды: ее невидимостью, анонимностью, способностью *не* подвергаться обрамлению и не становиться объектом чужого взгляда. Такое положение имеет ключевое значение не только для «Крыльев», но и для кинематографа в целом, ведь пристальное внимание фланёра к фиксации городских явлений можно рассматривать как желание «стать практически прозрачным и как бы невидимым проводником воспринимаемого мира», своего рода кинокамерой [Gleber 1999: 152]. «Крылья» одновременно используют и оспаривают такую

аналогию, настаивая на том, что женщины не могут свободно и естественным образом занять это положение.

С момента своего появления в дискурсе XIX века фигура фланёра подвергалась неоднократной критической оценке, в том числе со стороны исследовательниц-феминисток, которые утверждали, что гуляющие по городу женщины ускользнули от внимания практически всех писателей-модернистов. Авторы от Шарля Бодлера до Вальтера Беньямина описывали фланирование как занятие горожанина – непременно мужчины, – который в своем темпе и по собственному желанию прогуливается без конкретных целей и ограничений по улицам, любясь мимолетными явлениями городской жизни. Ясно осмысляемый как производная быстрого городского роста в условиях промышленного капитализма, фланёр одновременно с этим становился *производителем* культуры модерна, чье подвижное восприятие подхватывало несвязанные поверхностные фрагменты мира и, субъективно опосредуя, трансформировало их в наполненные рефлексией тексты и образы^[107]. Способность фланёра к восприятию стала привилегированной формой представления современной жизни, способом придать смысл тому, что раньше было скоротечным и разрозненным. Погруженный в уличную жизнь, фланёр мог возвыситься над ее толпами, мог остаться беспристрастным, безымянным и вездесущим наблюдателем, не скованным никакими конкретными социальными предположениями и ожиданиями относительно своего поведения. Бодлер описывал это состояние бытия так: «Жить вне дома и при этом чувствовать себя дома повсюду, видеть мир, быть в самой его гуще и остаться от него скрытым...» [Бодлер 1986: 290].

Женщины на данном этапе по большому счету оказались исключены из истории восприятия. В то время как мужчины окунались в атмосферу – и создавали опыт – современности, женщины изо всех сил пытались получить доступ к такому способу восприятия, который дал бы им самую базовую и сугубо индивидуальную связь с жизнью города^[108]. Анке Глебер в своей работе о веймарской культуре 1920-х годов отмечает, что гуляющие по городу женщины редко фигурировали в дискурсе о фланировании, в лучшем случае где-то на полях и без соответствующей лингвистической сигнификации. Фактически в глазах общественности образ идущей по улице одинокой женщины в первую

очередь вызывал ассоциации с проституцией^[109]. Женские прогулки по городу почти всегда описывались как целенаправленные и не выходили за рамки «приличных» общественных действий, таких как поход за покупками; женская прогулка, в отличие от мужской, никогда не изображалась бесцельной, свободной и сосредоточенной на чувственном восприятии улицы, кроме того, она всегда сопровождалась объективирующими мужскими взглядами^[110]. Как пишет Глебер,

...вопрос «Кому “принадлежат” улицы?» касается женщин в большей степени, нежели мужчин. Вне зависимости от того, принадлежат ли улицы праздному или рабочему классу общества, франтам или демонстрантам, пешеходам или фланёрам, свободное и беспрепятственное движение женщин подвергается дополнительной опасности. Улица никогда не «принадлежала» женщинам. Они не могут ходить по ней свободно, не испытывая на себе общественные суждения или допущения, определяющие их образы и тем самым превращающие в объекты взглядов [Gleber 1999: 175].

Разумеется, фланёр *вне зависимости* от гендера не мог быть органично включен в советский культурный дискурс. Анонимность, субъективные формы восприятия и характерная для современности раздробленность жизни в мегаполисе противоречили советским идеалам совместного и открытого опыта, а также комплексной целостности социалистического города. Тем не менее, если рассматривать «Крылья» в совокупности с фильмами из предыдущей главы, то можно заметить, что подобная фигура всё же в некоторой степени прижилась в советском кино 1960-х^[111]. Этому могло способствовать множество причин: начиная с тогдашних повсеместных проектов реконструкции городов и сопутствовавшего им растущего интереса к уличной и общественной жизни, заканчивая возникавшим ощущением, что можно не просто воспринимать улицу «в своем темпе», но еще и передавать это восприятие, рассказывать о нем, создавая индивидуальные свидетельства о городе. И хотя Надино стремление к подвижному пространственному опыту связывается в фильме с ее прошлым, когда она была летчицей, Шепитько своими точными исследованиями гендерно обусловленной структуры

городских прогулок ставит свою героиню в один ряд с другими, сугубо кинематографическими, фланёрками той эпохи.

Кроме того, важно отметить, что от внимания советских критиков и зрителей не ускользнул тот факт, что гуляющие по городу люди стали часто появляться в европейских фильмах того времени, таких как, например, «Похитители велосипедов» (1948) Витторио де Сика, «Ночь» (1961) Микеланджело Антониони и «Клео от 5 до 7» (1962) Аньес Варда. Целый ряд западноевропейских картин открыл для советской аудитории всё многообразие почти документальной фиксации городской жизни, которая воспринималась, впрочем, как крайне субъективные впечатления бродящих по улицам персонажей этих лент^[112]. Подобные фильмы давали совокупность параметров, чтобы понять возможности городских прогулок и ощущений, и в этих рамках можно было вообразить уже специфически советский опыт такого рода. «Клео от 5 до 7» и «Ночь», в частности, представляли собой сдвиг в послевоенном европейском кинематографе, уделяя основное внимание именно *женщине*, гуляющей по городу, из чего можно сделать вывод, что киноэкран стал важной площадкой для исследования женского «права на город» именно благодаря своей возможности создавать гендерно обусловленную рамку для обзора и движения, сходных с теми, которые ощущаешь, идя по улице.

В этом отношении «Ночь» заслуживает особого внимания. Хотя Шепитько и не высказывалась о прямом влиянии Антониони на свое творчество, в «Крыльях» есть целый ряд ярких визуальных параллелей с его картиной, что наводит на мысль о том, что определенный интерес к бродящей по городу героине итальянца у нее все-таки был^[113]. (Хотя не все фильмы Антониони выходили в СССР в широкий прокат, советские критики на протяжении 1960-х годов часто и подробно обсуждали его работы, а значит, существовали иные способы посмотреть эти картины^[114].) Наиболее очевидны среди повествовательных элементов, объединяющих обе ленты, длинные прогулки Нади и Лидии, главной героини «Ночи»; процесс самоанализа, сопровождающий эти прогулки; то, как фактуры, строения и события окружающего городского пейзажа приобретают значение, связанное с прошлым героинь (как, например, в прогулках обеих по заросшим травой полям вдали от городских центров). Кроме того, присутствуют параллели и в сугубо визуальных деталях, в том

числе похожие аэродромы, самолеты и ракеты, вызывающие у героинь воспоминания о юности; краткое, но сосредоточенное внимание камеры к мощеным улицам, по которым идут женщины (илл. 28а и 28б), а также внешний вид Лидии и Нади, когда они стоят на углу современных панельных зданий (илл. 29а и 29б).



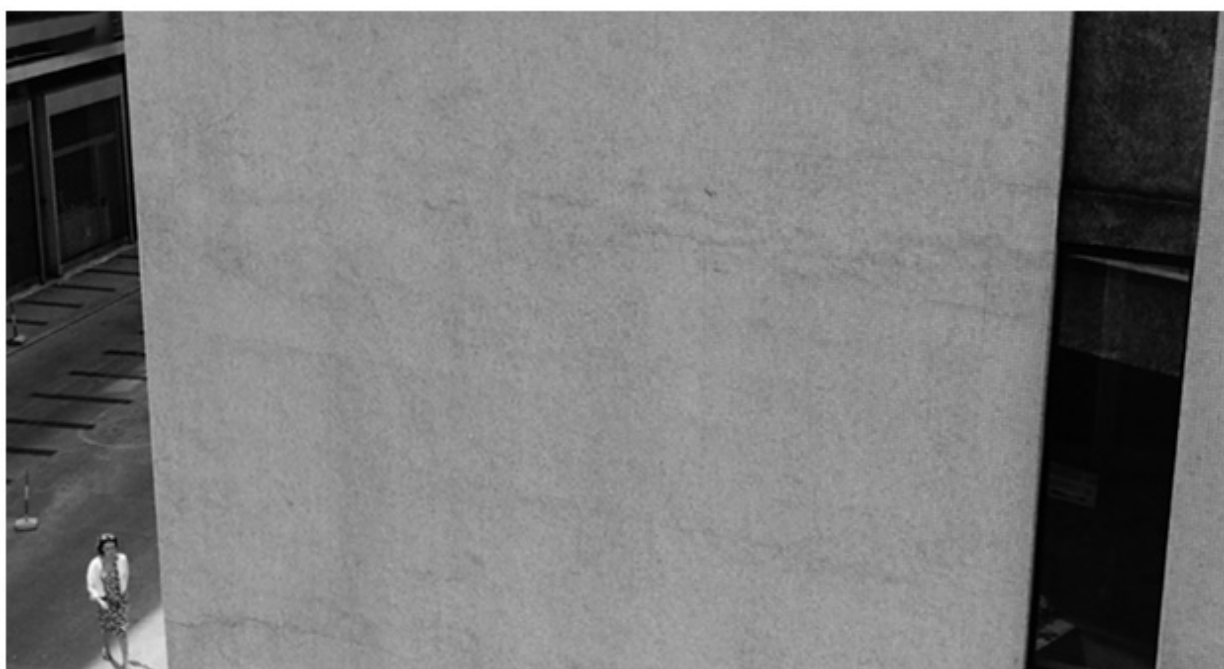


Илл. 28а, б. Материальность улицы. Кадры из фильмов: а – «Ночь», 1961; б – «Крылья», 1966

Но, возможно, самым поразительным сходством между картиной Антониони и «Крыльями» становится двойственность того положения, которое Лидия занимает внутри миланского пейзажа. Создавая свои собственные городские маршрут и опыт, она целенаправленно идет, полная безграничного желания соединиться с угловатыми и холодными пространствами послевоенного итальянского города – прочувствовать их не только через подвижное визуальное восприятие, но и через прямое соприкосновение, почти в буквальном смысле снимая слои архитектурных поверхностей (и тем самым дистанцируясь от предложенного Беньямином определения фланёра как человека, который «смотрит, но не трогает»^[115]). В то же время тот факт, что, будучи женщиной, Лидия позволяет себе фланирование, неоднократно подвергается критической оценке. Героиня сорок минут идет от центра Милана к его безлюдным окраинам и по дороге множество раз

сталкивается с мужчинами, которые взвешенно и оценивающе смотрят на нее, а она решительно – и на равных – смотрит на них в ответ (илл. 30). Тем, что она «чувствует себя в городе как дома» и соприкасается с городским пространством, чтобы противостоять «отчуждению времени», Лидия пытается удержать равновесие, и для этого ей приходится рассеивать эти вездесущие взгляды мужчин [Bruno 2002: 98].

Как бы разительно ни отличалась ее историческая, культурная и личная предыстория от Надиной, Лидию можно рассматривать как кинематографический прототип героини Шепитько.





Илл. 29а, б. Женщины у стен городских строений. Кадры из фильмов: а – «Ночь», 1961; б – «Крылья», 1966

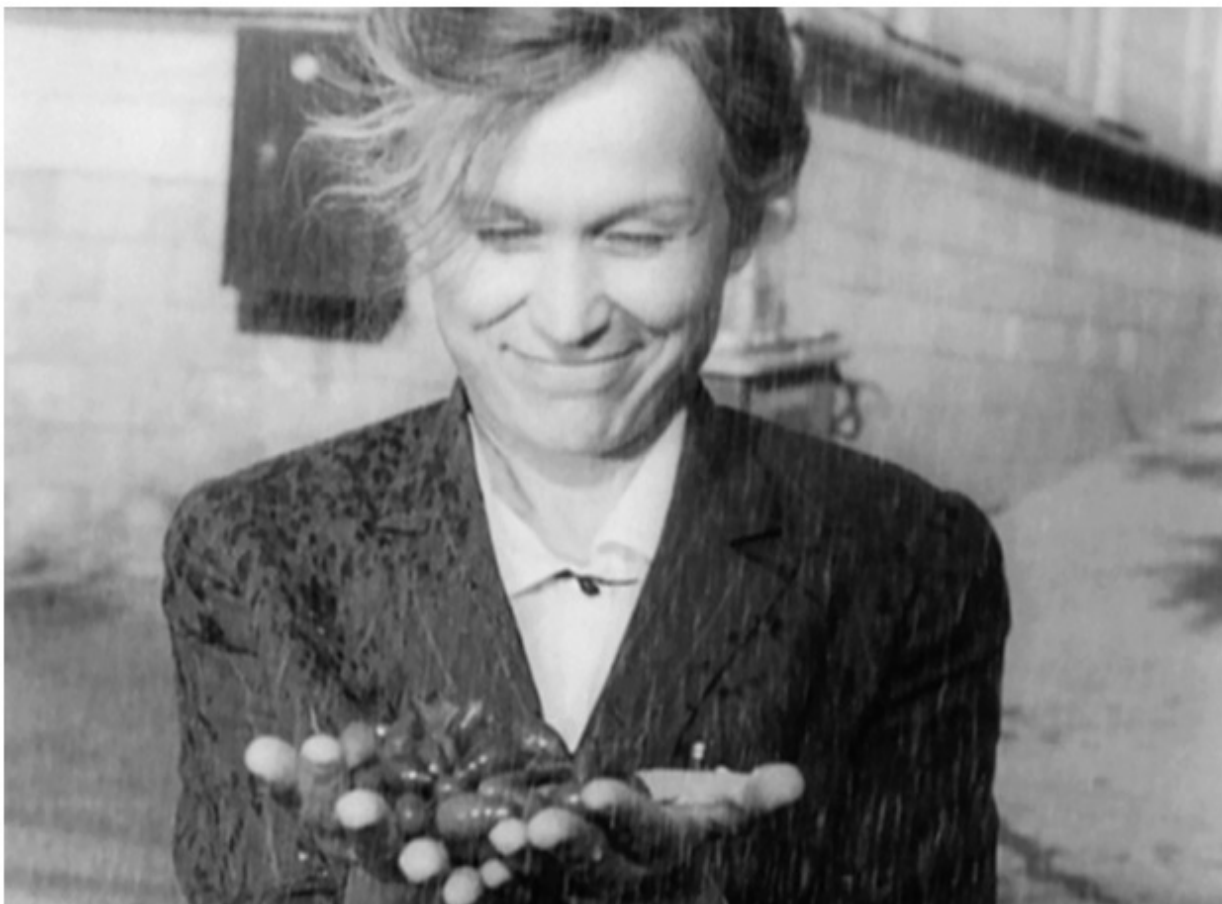


Илл. 30. Лидия становится объектом мужского взгляда и смотрит в ответ. Кадр из фильма «Ночь», 1961

Раскрывающаяся к концу фильма Антониони способность его героини «соприкасаться» с окружающим пространством, одновременно включая данное действие в процесс самоанализа, это именно то, к чему стремится и Надя. И уже во время последнего эпизода Надиной прогулки, ближе к финалу «Крыльев», ей удастся повторить успех Лидии. Этот успех достигается сразу же после сцены, где Надя поет и танцует в пивной, когда она возвращается на улицу и продолжает свою вроде бы бесцельную прогулку, но теперь уже с улыбкой на лице, новой энергией в движениях и явно выраженным желанием прикоснуться, которое до этого момента фильма у нее фактически отсутствовало. Неожиданно она берет в руки маленькое блюдце с уличного лотка, рассматривает его с любопытством и кладет на место (илл. 31а). Шепитько подчеркивает значимость этого действия тем, что продавщица повторяет его вслед за Надей, очевидно пытаясь понять, в чем был смысл тактильного внимания к столь незначительному предмету. Надино желание выйти за пределы своих рамок и стать частью улицы – осязаемое присутствие ее собственного чувственного опыта, противоположное тому, что мы видели в прологе фильма, – достигает своего апогея, когда начинается дождь. Мы видим, как она вытягивает полные фруктов руки навстречу падающей воде (илл. 31б),

а ее взгляд глубоко и задумчиво изучает направление и фактуру мощеной дороги, уходящей почти за горизонт.





Илл. 31а, б. Надя открывается навстречу улице. Кадры из фильма «Крылья», 1966

Этот момент знаменует собой переход к сцене, в которой наиболее полно раскрывается подоплека событий фильма, – Надиному воспоминанию о времени, проведенном с ее возлюбленным Митей в годы Великой Отечественной, – где ее чувственное присутствие переполняет кинематографическое изображение, но само ее тело как изображение так и не появляется. В этом Шепитько полностью отходит от метода Антониони, который, изображая движение Лидии по Милану, неизменно оставляет ее тело в центре внимания камеры. Равновесие между мужским и женским фланированием, которое Антониони представляет в своих рамках, достигается в «Крыльях» лишь с помощью решительного преобразования кинематографического пространства как единого целого.

Звуковое движение

Надино воспоминание о Мите приносит самое поразительное изменение в рамках фильма, когда экранное пространство оказывается заполнено звуками ее голоса и неотделимо от ее невидимого тела. Однако перед тем как подробно рассмотреть эту сцену, необходимо разобраться, как голос (и вообще звук) в «Крыльях» усложняет отношения между телом и пространством в формальном и повествовательном смысле. В некоторых сценах фильма подчеркивается, что кинематографическое местоположение голосов может принципиально расходиться и даже идти вразрез с местоположением и движением тел, и таким образом критически задействуется то, что историк кино Мишель Шион назвал акуметрическим (*acoûsmêtric*) измерением голоса – то есть его возможное отделение от источника, от «его» тела. Шион утверждает, что такой голос приобретает новые возможности по отношению к тому, что изображается на экране, способность «быть всюду, всё видеть, всё знать и обладать безграничной властью» [Chion 1999: 24]. Он существует на границе внутренней и внешней стороны изображения, проникая сквозь то, что видят зрители, но не давая им точно определить свое местоположение, а потому функционируя в «месте, у которого нет названия, но которое кинематограф всегда задействует» [Ibid.]. Развоплощение голоса происходит в нескольких сценах «Крыльев». Несмотря на кажущуюся несущественность и неполное соответствие параметрам шионовского акуметра (*acoûsmètre*), они тем не менее подготавливают почву для его комплексного наслаения, когда Надя начинает рисовать в воображении свое прошлое.

Один из таких случаев, например, происходит ближе к началу фильма в Надиной комнате после ухода Паши, ее нынешнего спутника. Как только он выходит, камера приближается к Надиному лицу и показывает едва заметное движение ее губ, шепчущих «Паша» – так тихо, что кажется, будто услышать этот звук можно, лишь находясь совсем рядом с ее телом. В следующем кадре мы видим тяжелую дверь, прочность которой словно подчеркивает, что звук голоса не мог выйти за пределы комнаты. Но через несколько секунд Паша возвращается и спрашивает, звала ли его Надя только что. Хотя эта сцена и призвана

показать глубину их эмоциональной связи (что интересно, такой же звуковой эксперимент потерпит неудачу, когда Надя попытается позвать свою дочь), она также обращает наше внимание на способность голоса пронизывать и занимать пространство так, как тело этого делать не может. Пока Надя продолжает, будто зачарованная, сидеть в кресле посреди комнаты, окруженная тяжелыми неподвижными предметами, ее голос разносится вокруг, невзирая ни на какие архитектурные или кинематографические границы и рамки. Обретая материальность, он проникает в пространство за кадром и, достигнув расположенной там мужской фигуры, в конечном итоге расширяет Надину способность воздействовать на пространство далеко за пределами ее непосредственного окружения и досягаемости ее неподвижного тела.

Также интересен в этом отношении эпизод – напоминающий, как отмечалось ранее, похожую сцену из «Ночи», – где Надя, идя в гости к дочери, останавливается на углу панельного дома. Главная героиня стоит возле большой бетонной стены, когда мы замечаем далеко на заднем плане фигурку маленькой девочки и одновременно слышим голос, который произносит: «Мама». Сразу же возникает предположение, что голос принадлежит именно девочке. На это нам намекает синхронность голоса и языка тела ребенка, хотя мы уже и знаем, что Надина дочь должна быть старше этой девочки. Но не позднее чем в следующем кадре наше предположение рассыпается, когда мы видим молодую женщину, которая и есть Надина дочь и которая, как выясняется, только что позвала ее из-за пределов экрана. Мы вынуждены мысленно отмотать сцену назад, чтобы исправить наше изначальное предположение относительно того, что происходило в предыдущем кадре. (Аранжировка составляющих эпизода выполнена столь филигранно, что трудно представить, чтобы такая путаница восприятия не была частью режиссерского замысла.) Во всех этих сценах последовательно изучается способность кинозвука задействовать кинопространство неоднозначными способами: нарушать единство и значение кадра, дестабилизировать статичную среду в его рамках, распространяться через пространство – не только экранное, но и пространство кинотеатра – и, соответственно, пронизывать его повсюду.

В небольших, но регулярных экспериментах Шепитько со звуком мы можем среди прочего увидеть следствие и реакцию на тогдашнее

развитие звуковых технологий, прежде всего на появление стереофонических систем для сопровождения панорамных и широкоэкранных фильмов. Изначально стереофония имела двойное предназначение: придать киноизображению бóльшую реалистичность путем совершенствования пространственной координации визуальной и звуковой информации в помещении кинотеатра, а также усилить зрительское впечатление физиологического присутствия *внутри* изображения посредством окружения их настоящим звуком. Хотя в основе данных целей и лежал проект, призванный создать опыт киновосприятия как комплексного пространственного единства, советским критикам и кинематографистам было тесно в его рамках, и они стремились расширить критический потенциал новых звуковых технологий. Так, звукооператор Лев Трахтенберг интересовался воплощением *отсутствия* единства внутри пространства кинотеатра и писал, что «кинематографическую образность стереофония приобретает только тогда, когда движение звука, его место в пространстве и направленность... подаются в противопоставлениях и столкновениях, контрастах и ритмических чередованиях...» [Трахтенберг 1961: 99]. Трахтенберг выступал за определенное расхождение между звуком и картинкой – «контрапункты между различными элементами пространственного звучания и изображением», которые представляют интерес «при условии драматургического обоснования» [Там же]. Хотя фильм Шепитько снят не в широкоэкранном формате и без использования стереофонического звука, он облекает кинематографической плотью возможность такого расхождения между звуком и изображением – в особенности между изображаемым телом и бестелесным голосом. Фактически Шепитько развивает именно такой предложенный Трахтенбергом «контрапункт» в качестве неотъемлемой части своего переосмысления женской субъектности на экране.

Возвращаясь к Шиону, мы можем обратиться к его предположению о том, что бестелесный кинематографический голос находится в неизвестной позиции относительно собственных отношений фланёра с городской средой – и особенно относительно его одновременных погруженности в мир улицы и наблюдения за ней с неопределенной позиции: «...видеть мир, быть в самой его гуще...», можно здесь вспомнить уже приводившуюся цитату из Бодлера, «...и остаться от

него скрытым...» [Бодлер 1986: 290]. Как и фланёр, бесплотный кинематографический голос существует внутри и вне пространства, которое он пересекает; он может пронизывать пространство, будучи порожденным где-то еще. Причем, аналогично тому, как статус фланёра был недоступен для женщин, критики отмечали гендерное неравенство и в том, что касается бестелесного голоса в кино. Киновед Кайя Силверман, в частности, отмечает, что в классических голливудских фильмах почти никогда не используются бесплотные женские голоса, особенно в случае закадрового текста, который произносится из позиции внешней по отношению к сюжету, разворачивающемуся на экране. Мужской закадровый голос, напротив, в определенных формах и жанрах кино встречается часто и занимает позицию внешнего авторитета, «чьи высшее знание и диегетическая беспристрастность обещают неперменное торжество справедливости» [Silverman 1988: 163]. Соотнесенный с дискурсивной властью, слышимый, но невидимый и таким образом застрахованный от сомнений и вопросов извне, бестелесный мужской голос способствует идеализации всемогущей мужской субъектности^[116].

Сильверман полагает, что когда женский бестелесный голос всё же используется в классических нарративных лентах, то лишь в течение недолгого времени и, скорее, в качестве голоса, раздающегося из пространства вне кадра, «чье» тело вот-вот появится на экране, нежели закадрового голоса в полном смысле, говорящего из неопределенного места и сопряженного с неоспоримой силой и властью. Исследовательница пишет:

Позволить ей быть услышанной, но при этом не увиденной было бы... опасно, поскольку это нарушило бы зеркальный режим, на который опирается господствующий кинематограф; это поместило бы ее за пределы мужского взгляда (который выполняет здесь роль культурной «камеры») и сняло бы с ее голоса обязанности означающего, которые налагает этот взгляд. Это освободило бы женщину от вновь и вновь закрепляющих ее положение вопросов относительно ее места, ее времени, ее желаний [Ibid.: 164].

Акустические приемы Шепитько – различные формы диссонанса и десинхронизации, развоплощение голоса и запутывание тела

говорящей – следует рассматривать в одном ряду с режиссерскими работами таких феминисток, как Ивонна Райнер и Бетт Гордон, чьи звуковые эксперименты обсуждает Сильверман; при этом «Крылья» предшествовали соответствующим работам обеих женщин. И хотя Шепитько не использует закадровый голос в строгом понимании терминологии Сильверман (обладательница такого голоса никогда бы не появилась на экране), сцена-воспоминание знаменует отчетливый сдвиг в изображении Надиного тела, который достаточно явственно помещает ее «за пределы мужского взгляда» [Ibid.].

В начале сцены вновь используется взаимосвязанность изображения и голоса для того, чтобы не дать нам понять сразу, что же мы видим на экране. Предельно дальний план машущей рукой фигуры в военной форме, окруженной высокой травой и деревьями, сопровождается голосом – Надиным, – зовущим: «Митя». Одновременность машущей руки и зовущего голоса позволяет предположить, что фигура на заднем плане – это сама Надя; однако, когда фигура приближается, мы видим, что это мужчина – Митя, – а значит, Надин призыв раздавался из-за пределов экранного пространства. Далее следуют пять четко разграниченных кадров Надиных воспоминаний о встрече с Митей в годы войны, когда они вдвоем идут по руинам неназванной канувшей в Лету цивилизации и разговаривают. Всё это время Надино тело остается вне нашего поля зрения; ее молодое «я» так в этой сцене ни разу и не появляется.

Но это вовсе не означает, что ее там нет. Ее присутствие незримо отпечатывается в Митином взгляде, когда, разговаривая с ней, он часто смотрит прямо в камеру, давая основание предположить, что Надя находится непосредственно «за» ней. Что еще более очевидно, героиня наполняет собой всю сцену посредством собственного взгляда, эквивалентом которого становится камера, ведущая себя иначе, нежели в большей части фильма. Она движется свободно, немножко нервно и резко, приближается прямо к поверхностям, окружающим две фигуры, и таким образом передает Надино тактильное зрение (илл. 32а и 32б). Однако ощущение того, что героиня присутствует «прямо там», становится особенно сильным, когда в продолжающемся на протяжении всей сцены разговоре с Митей звучит ее голос. Живой и очень эмоциональный, звучащий таким тоном, который мы до тех пор еще не слышали, ее голос резонирует со всем изображаемым

пространством, соединяется с субъективным взглядом камеры и, кажется, проникает в каждую клеточку окружающего ландшафта. Таким образом, Надя фактически занимает место, «у которого нет названия», другими словами, обретает вездесущность, присутствует во всех пространствах, преодолевает все пространственные границы и рамки. Она находится как внутри диегезиса, хотя и вне экрана, разговаривая напрямую с Митей, так и на экране, окутывая Митю своим голосом и взглядом со всех направлений. Но также она находится и по другую сторону экрана – причем местоположение ее воспринимается как находящееся позади камеры, на нашей стороне, – обволакивая своим голосом не только Митю, но еще и зрителей. Ее визуальное отсутствие вызывает тревогу, даже ощущение дезориентации, именно потому, что присутствие ее столь явственно ощутимо. Зрителям фильма ничего больше не нужно, лишь бы *увидеть* эту другую Надю – молодую и чувственную, полную страстей и эмоций, – камера же подпитывает наше желание, постоянно сдвигая, перефокусируя изображение и открывая пространства за кадром, где она вроде бы должна «быть», но так и не показывает ее звучащее, говорящее тело.

Эта сцена полностью переворачивает пролог «Крыльев», делая Надю субъектом чувственной насыщенности фильма – его звуковых, визуальных и осязательных средств. Ведь как-никак именно она является исходной точкой видимых нами изображений, которые выплывают из самых глубоких, самых драгоценных ее воспоминаний. Пространство развалин, фактура и материальность которых становятся предметом разговора Нади и Мити, немислимо здесь в отрыве от ее тела. По сути, это пространство становится зеркальным отражением Нади, поскольку она видит себя в этой сцене не как рельефную, обрамленную фигуру, а как звуковую, пространственную и подвижную структуру, в которой ее внутренний мир и ее субъектность обретают внешнюю и безграничную форму^[117]. В своем слиянии тела и пространства сцена эта представляет собой перенесенное на землю овеществление мечтательных и подвижных образов неба, которые обсуждались ранее. Сам голос выполняет функцию, сходную с опытом полета: он текуч и рассредоточен, свободен от притяжения, не привязан ни к четким координатам, ни к ограничительным рамкам, ни к каким-либо средствам объективации.





Илл. 32а, б. Пространственность и осязаемость воспоминаний.
Кадр из фильма «Крылья», 1966

Память в городе

Сцена эта – размышление на проходящую через весь фильм красной нитью тему ходьбы; происходящее же в ней – своего рода процесс фланирования. Наткнувшись на развалины, Надя и Митя прогуливаются по ним, внимательно изучая фактуру древних поверхностей и ступая по колеям, оставленным прежними обитателями. Разница, конечно, состоит в том, что это пространство не имеет ничего общего с современным мегаполисом (и даже городом поменьше), породившим феномен фланёра: здесь нет ни толп, ни аркад, ни городской спешки, зато есть ощущение мифа, находящегося за пределами конкретных эпох и обществ. Однако в рамках фильма лишь в этой сцене процессы ходьбы и восприятия получают явно эмоциональное выражение с особым акцентом на одновременно эротическую природу блужданий героев и пространственную природу Надиных желаний^[118]. В конце концов, оглядываясь на свою сокровенную встречу с Митей, Надя видит в ней акт ходьбы – воспоминание, в котором ей удастся достичь ровно того, что ускользает от нее во время нынешних прогулок по Севастополю. Лишь здесь, в этом не-месте, она становится истинной фланёркой, раскованной, подвижной и осязающей наблюдательницей; по сути она «практически прозрачна и как бы невидима», транслируя нам свой опыт переживания этого пространства из неопределенного, неизвестного места^[119].

В итоге появление этого мифического места призывает нас задуматься о реальной топографии Надиных прогулок, как в воспоминаниях, так и в реальных пространствах Севастополя, – не в последнюю очередь потому, что Надин опыт оторванности от истории разворачивается в городе, где планировка и стремление увековечить богатое событиями прошлое прямо направлены на формирование исторических связей. Город-герой, получивший это звание за храбрость его защитников в годы Великой Отечественной войны, и база легендарного Черноморского флота, Севастополь в ходе безостановочных бомбардировок 1941–1942 годов был практически стерт нацистскими войсками с лица земли. После войны развернулись масштабные работы по восстановлению города, которые, как отмечает историк Карл Куоллс, сопровождались непростым и порой

переходившим в спор диалогом между Москвой и местными властями, которые «давали отпор приходившим из Москвы помпезным социалистическим проектам по переустройству послевоенного города, настаивая на сохранении человеческого масштаба, который бы соответствовал материальным потребностям людей и их ощущению пространства» [Qualls 2009: 5].

Результатом этих трудов стал заново отстроенный город, в котором не осталось следов разрушений, а архитектура отдавала должное прошлому – не только недавно завершившейся войне, но и досоветской истории Севастополя: его античным греческим корням и центральному месту в Крымской войне. Как писал Куоллс, память о прошлом имела особое значение для послевоенного градостроительства, целью которого было сделать так, чтобы истории личного и коллективного героизма оставили «неизгладимый след в городском наследии Севастополя» [Ibid.: 29]. Через восстановление старых мемориальных объектов и стремительное создание новых, среди которых были памятники и обелиски, музеи и площади, важные исторические события из жизни Севастополя вписывались в его общественную материальную ткань. Превратившись в музей под открытым небом, Севастополь стал эталонным городом памяти. В его мемориальных пространствах не только старшие жители города могли найти отдушину для своих горя и воспоминаний, но и многие приезжие вместе с новыми поколениями горожан могли приобщиться к его истории и обрести чувство местной и национальной общности.

Тем удивительнее, что в фильме об индивидуальном опыте исторического разрыва и попытке исцелить его хождением по городу Шепитько практически не задействует никакие мемориальные пространства^[120]. Она не показывает ни памятников, ни площадей, ни названий улиц, которые могли бы напрямую вызвать воспоминания и впечатления о войне, а та архитектура, которой здесь уделяется наибольшее внимание, никак не связана с индивидуальным прошлым и памятью. Например, колонны учреждений, возле которых Надя несколько раз появляется, прочные и статичные в своей исторической монументальности, не имеют никакого отношения к ее хрупкому и отстраненному состоянию (илл. 33а). Точно так же нет никаких исторических связей у застроенного хрущевками нового района – однородного, монотонного и безликого (илл. 33б). Наиболее важным

в этом отношении общественным пространством оказывается городской музей, посвященный не только истории Севастополя в целом, но и Надиной истории в частности: там выставлены ее (и Митины) военные фотографии и отмечены заслуги ее подразделения. Но Надя остается обособленной от той самой себя, какой она представлена внутри пространства данного помещения; ее обрамленное и обездвиженное изображение висит на стене, сама же героиня не раз описывает себя как музейный «экспонат», словно она одно из тех чучел животных, которые также являются частью экспозиции. Мертвое пространство, мертвые экспонаты, мертвая история; музей воспроизводит статичную среду города (по крайней мере, в Надином восприятии), и ни одно из его пространств не располагает к индивидуальным воспоминаниям и впечатлениям^[121]. Обретя как героиня войны бессмертие в общественном пространстве, Надя хранит интимные воспоминания и травму военного прошлого глубоко в неприкосновенного своего замкнутого тела^[122].





Илл. 33а, б. Архитектура послевоенного Севастополя. Кадры из фильма «Крылья», 1966

Но пробуждающее историю к движению и жизни пространство развалин, где сама Надя предстает столь энергичной и витальной, это еще и вполне реальное место – руины средневекового города Чуфут-Кале («еврейская крепость» в переводе с крымскотатарского), находящиеся в горах всего в часе езды к северо-востоку от Севастополя. Появление города, остающегося по сей день одним из важнейших археологических памятников региона и популярным туристическим направлением, датируется VI в. н. э., когда в этой части Крымского полуострова была построена крепость. Поселение продолжало развиваться и процветать вплоть до середины XVIII века, став домом для представителей различных народов, среди которых были крымские татары и евреи. В 1850-х годах последняя группа крымских евреев покинула город после того, как в российских законах была снята часть ограничений на свободу их передвижения, после чего

Чуфут-Кале превратился в руины^[123]. После ухода жителей остались лишь самые базовые каменные объекты инфраструктуры, такие как дороги и ворота, стены и обстановка внутри пещер, колодец и несколько зданий – пустое пространство, история которого до сих пор говорит через материальные фрагменты своих каменных поверхностей. Именно эти поверхности становятся предметом разговора Нади и Мити во время их сокровенной прогулки, когда, блуждая между материальных следов развалин, они мимоходом представляют себе жизнь прежних обитателей города – считывают их прошлое.

Однако Чуфут-Кале появляется в фильме не как туристическая достопримечательность и даже не совсем как реальное место, но как образ памяти – неустойчивый, овеществленный и имманентно субъективный. Его название ни разу не произносится, а местоположение не уточняется, на экране же он появляется, лишь когда Надя начинает вглядываться в бульжники современной севастопольской улицы и происходит смешение материальной и атмосферной сущности двух этих мест. Развоплощая средневековые развалины и накладывая их на севастопольскую улицу подобным образом, Шепитько явно дистанцирует работу памяти от любого рода памятников, показывая, что прошлое вызывают к жизни самые прозаические городские места, по которым проходит Надя. Мы видим, как севастопольская улица пустеет, освобождаясь от всего несущественного, люди и строения исчезают из виду, и в центре внимания остается лишь мощеная поверхность улицы. Именно здесь, в этом случайном месте, Надина прогулка обретает функцию мнемонического приема, когда она может пробудить свою историю посредством «далеких времен и мест, [которые] взаимно проникают в пейзаж и настоящий момент», как писал Беньямин в «Проекте Аркады» [Benjamin 1999a: 419]. Кроме того, Шепитько изображает этот процесс вспоминания как выход за субъективные пределы: Надино тело, тянущееся к улице, высвобождает то, что было надежно заключено внутри нее, а ее сокровенное прошлое находит собственное мимолетное пристанище в городском настоящем. Вместе с ее голосом (который ясно проецируется вовне в отличие от взгляда, который поглощает и вбирает то, что она видит) – а точнее, посредством него – это прошлое покидает границы ее тела и обретает пространственность. Оно представляется рассеянным в фактурах и материалах городских

фундаментов и, как результат, простирается через времена и пространства^[124].

Чтобы лучше понять желание Шепитько придать индивидуальной памяти пространственность, есть смысл сравнить «Крылья» с рядом фильмов, в которых фигура фланёра и обитание личных воспоминаний в городских пространствах проблематизируются аналогичным образом и имеют непосредственное отношение к гендеру. Это так называемые «фильмы руин» (*Trümmerfilme*), снимавшиеся в Германии сразу после окончания войны, действие которых происходит на развалинах немецких городов, главным же героем становится «возвратившийся домой» (*Heimkehrer*) – мужчина, который только что вернулся с полей сражений на родину. Не в силах выбраться из ловушки травмирующих воспоминаний о войне, он, судя по всему, не может найти себе места в работе по восстановлению страны. Фактически он проводит время, бесцельно слоняясь по улицам и разглядывая ошеломляюще опустошенный городской пейзаж, становясь фланёром разрушенного мегаполиса. Как справедливо отметил киновед Джейми Фишер, эти ленты изображают «личное воспоминание как помещенное бок о бок с общественным пространством города так, что воспоминания [персонажей] становятся одновременно панорамными и коллективными» [Fisher 2005: 472]. Фишер предполагает, что мы можем почувствовать это, например, в фильме Вольфганга Штаудте «Убийцы среди нас» (1946), где кадры Берлина – его «несубъективные» панорамные виды и звуки – предвосхищают преследующие главного героя Мертенса травмирующие воспоминания о кровавой бойне времен войны. Хотя флешбэк, где мы видим непосредственно это событие, появляется лишь ближе к концу фильма, воспоминание о нем присутствует и до того, экстернализированное и опространствленное в городе, его видах и звуках (а потому неотделимое от коллективной истории), и лишь ждет, пока его не воспримет фланёр, открытый для неодолимых раздражителей этого городского пространства, скрывающего его травматическое прошлое.

Если подобное опространствливание личных воспоминаний в «фильмах руин» было способом обратиться к травме в первые послевоенные годы – до того как начался более радикальный проект «примирения с прошлым» – то локализация этих воспоминаний также являлась целью. Примирения с прошлым удалось достичь, утверждает

Фишер, с помощью женщин и характерных для них форм подвижности. Сусанна, главная героиня фильма Штаудте – вернувшаяся, как мы понимаем, в Берлин из концлагеря, – движется по городу с ясным ощущением цели и занята восстановлением своего разрушенного дома. Военные воспоминания и впечатления не мешают ее целенаправленной послевоенной жизни. Избавление Мертенса от его травм, от его фланирования разворачивается как процесс одомашнивания, происходящий главным образом благодаря Сусанне. Он возвращается к своей профессии медика и, что самое важное, в свой собственный дом, который героиня добросовестно восстановила. Как замечает Фишер, изнутри «возрожденной частной сферы... [Мертенс] больше не будет так открыт вызывающим воспоминания визуальным раздражителям разбомбленной городской панорамы» [Ibid.: 474].

Хотя фильм Штаудте восстанавливает стабильность повседневной жизни, избавляя героя-мужчину от болезни его блужданий – и в процессе возрождает границы между частным и общественным, прошлым и настоящим (в первую очередь посредством символических оконных рам), – он ни разу не задается вопросом, а не нужно ли и героине-женщине бродить по улицам города, чтобы столкнуться со своими воспоминаниями, и тем самым отказывает женщинам в праве на место в коллективной истории народа. В этом смысле «Крылья» стремятся к противоположному процессу, приводя в движение то, что «Убийцы» пытаются обойти или излечить. Главная героиня фильма Шепитько ходит до тех пор, пока воспоминания не захлестывают ее под открытым небом, затуманивая при этом преграды между частным и общественным, прошлым и настоящим и ставя образ развалин прямо в центр отполированного и восстановленного послевоенного пространства. Средневековые руины, вызванные к жизни Надиным движением, приобретают таким образом множество значений. Они выступают в качестве не только места ее давней встречи с Митей, но и «другого пространства» внутри современного городского пейзажа. Их существо неотделимо от визуальных образов и звуков Надиного тела, а также желаний и впечатлений ее прошлого, воспринимаются же они как неассимилируемый разрыв в ткани города, улицы которого были успешно очищены от развалин минувшей войны^[125].

В «Крыльях» перед нами раскрывается – возможно, впервые в советском кино – сложный и проработанный образ специфически

советской фланёрки с ее исторически и пространственно обусловленными стремлениями и трудностями. В отличие от, например, прогуливающегося по городу бодлеровского героя, стремящегося найти смысл во фрагментированных и мимолетных ощущениях европейского мегаполиса, Надя ходит для того, чтобы фрагментировать и наполнять мимолетными ощущениями выстроенные согласно плану и структурированные пространства социалистического города, тем самым делая так, что пространства эти воспринимаются разрозненными и многослойными. Другими словами, именно ее прогулки возвращают непостоянство и быстротечность советскому городскому пространству, делая его более сложным, а потому располагающим к индивидуальным и порождаемым блужданиями впечатлениям. И именно ее подвижное восприятие и чувственное принятие окружающего мира нарушают порядок не только советского пространства, но и советской истории, вынуждая коллективные рассказы о военных подвигах уступать место интимным воспоминаниям, мимолетным впечатлениям и неисцеленным травмам. Более того, в контексте такой центральной для «Крыльев» проблемы, как окостенелая монументализация исторических нарративов и коллективной памяти в советских пространствах (недвусмысленным примером чего становится упомянутая сцена в музее), Шепитько решает – при помощи своей фланёрки – выступить и против столь же окостенелого и ригидного образа женщин в общественной сфере города. Делая фигуру Нади свободной от ограничений данного образа, позволяя ей погрузиться в улицу и в качестве субъекта встретиться со своим прошлым, она приносит движение в советские пространство и историю, освобождая их от собственных узких и упорядоченных рамок.

Начав со статичности и устойчивости городского и кинематографического пространства, Шепитько наделяет оба эти пространства движением и быстротечностью, демонтируя реалистическое единство кинорепрезентации в сцене-воспоминании. Женское тело становится двигателем этого процесса по мере того, как целостность его образа на экране дробится на такие базовые киносоставляющие, как голос, движение и взгляд. Всё многообразие приемов и пространств кинематографа вступает в действие, превращаясь в податливые материалы, из которых можно лепить

совершенно разные формы, и, в свою очередь, переформирует внешний облик женской субъективности в пространстве кинотеатра. Именно материальность кинематографа, обладающая характером еще более базовым, вновь обретает центральное место в нашем понимании взаимоотношений между гендером и пространством в фильмах Киры Муратовой, которым посвящена следующая глава.

Глава 5

Упрямая материя пространства: «Короткие встречи» Киры Муратовой

Я предпочитаю статику, но я не люблю нарушать ткань экрана. <...> Я не люблю вторгаться в эту ткань, стараюсь, чтобы сцена была видна с одной точки. Это также относится к любви к статике. Я не очень люблю беготню, то, что называется динамикой в прямом смысле. Я люблю ритм, но не люблю обостренную физическую динамику.

*К. Г. Муратова. Мне скучно всё типичное
[Муратова 2007]*

Интерьерная среда, которую Кира Муратова создает в «Коротких встречах», своей первой независимой режиссерской работе, мягко говоря, странная. Переполненные разнообразнейшими предметами и фактурами – богато декорированной мебелью, кухонной утварью, книжными полками, обоями, шторами, скульптурными рельефами, картинами и многим другим, – ее пространства единолично присваивают наше внимание, отвлекая от людей, которые их населяют и когда-то сформировали. Бывает, что эти предметы появляются рядом с человеческими фигурами, раздваивая фокус изображения, а бывает, что лишь они фигурируют в очень длинных и практически неподвижных кадрах, похожих на натюрморты. Мы можем это видеть, например, в первой сцене, которая завершается продолжительным десятисекундным взглядом на грязную посуду, опасно балансирующую на краю раковины (илл. 34); или чуть позже, когда почти эфемерная неподвижность композиции из графина и цепочки маятниковых часов противопоставлена пустой беседе двух главных героев (илл. 38б); или же в нескончаемой заключительной картине идеально накрытого на двоих стола, за которым никто не сидит (илл. 46б).



Илл. 34. Статичная композиция из грязной посуды. Кадр из фильма «Короткие встречи», 1967

Еще больше поражают в этих пространствах стены: их тяжелая пространная материальность раз за разом упорно подчеркивается, даже когда они остаются на заднем плане. Что еще более важно, они занимают господствующее положение в нескольких наиболее формальных кадрах фильма, где их подчеркнутые плоскостность и фактура зачастую являются основными составляющими. Так, в первых же кадрах камера слишком долго задерживается на куске голой белой стены, позволяя всему остальному, в том числе голове героини, сместиться на периферию (илл. 35а). Подобным же образом в сцене, где герои находятся в спальне, камера несколько раз показывает один и тот же кусок стены перед тем, как ненадолго остановиться на другом, который предстает белым и фактурным небытием, доминирующим в кадре (илл. 35б). Еще в одной сцене, действие которой разворачивается в только что построенном доме,

белые стены практически пустых комнат становятся единственным центром крайне пристального внимания со стороны камеры, а вместе с ней и героинь.

Своим настойчивым вниманием к незначительным деталям, к неприметным фрагментам и к поверхностям пустых стен Муратова опрокидывает ожидаемую иерархию значимости, выдвигая на передний план то, что обычно находится позади, в промежутках, а порой и вовсе остается незамеченным. Ее стремлению раскрывать подобные базовые элементы интерьерного пространства соответствует и используемая ею редукционистская кинематографическая форма – приверженность длинным неподвижным кадрам и зачастую неглубоким, практически плоским мизансценам. Именно такой тип пространства доминирует в художественном оформлении «Коротких встреч», сюжет которых, вращающийся вокруг внешне непреодолимых различий между героем и двумя героинями, столь же скромнен. Запоминается здесь не конкретное содержание повторяющихся и движущихся по кругу разговоров персонажей, а, скорее, их неспособность найти друг с другом общий язык на более глубинном уровне; они стремятся к гармоничному равновесию, но не могут его достичь. Главный герой, роль которого исполняет Владимир Высоцкий, очень точно, хоть и не без иронии, резюмирует эту мысль так: «Нет, мы с тобой из разных племен, Валя. <...> Нет, дорогая моя, мы не поймем друг друга. <...> ...в этом наше коренное разногласие». Однако Муратова не полагается на навязанные социальные правила и роли, чтобы объяснить эти различия. В частности, женщины в «Коротких встречах» не выполняют традиционных функций. Ни одна из двух главных героинь не является женой или матерью, у одной из них высокая должность в райсовете, и обе они свободно перемещаются между городом и деревней, а также общественными и личными пространствами, не будучи привязанными к какой-либо конкретной среде. Вместе с тем пространство является визуальной сущностью фильма, оно имеет центральное значение для динамики нерешительности, которая образует структуру картины, в то время как материя и материальность настойчиво и упорно стремятся завладеть нашим вниманием. В данной главе исследуется, почему это так. Если мы видим в повествовательной основе «Коротких встреч» историю отношений между мужчинами и женщинами, то зачем отводить в фильме центральное место вопросам пространства? Может

ли режиссерское восхищение предметами и стенами, зачастую в ущерб фигурам, использующим и населяющим их, быть прочитано сквозь гендерную призму как форма специфически феминистского кинопроекта?^[126]





Илл. 35а, б. Многозначительность стен. Кадры из фильма «Короткие встречи», 1967

С учетом всех этих вопросов обсуждение гендерной проблематики перемещается не только из области социальной политики в сферу материального окружения, но – как и в работе Ларисы Шепитько – от изображаемых пространств к практикам пространственного изображения. Если главная задача гендерной политики хрущевского периода заключалась в более широкой интеграции женщин в общественную и экономическую жизнь страны, а также в освобождении их от груза домашних обязанностей, то «Короткие встречи» занимают принципиально иную позицию по поводу того, что именно требует внимания и пересмотра^[127]. Фильм дает понять, что в этом аспекте важны не столько конкретные пространства, которые женщины и мужчины пересекают, используют и населяют (повторимся, обе героини свободно передвигаются между всеми видами общественных и частных локаций), сколько вопрос, *что* воспринимается в этих пространствах и как именно. Или точнее: как

гендер может оказывать влияние на само наше соприкосновение и взаимодействие с пространством, делая осязаемым то, как по-разному мужчины и женщины воспринимают и соотносят себя с окружающей их средой. Одной из причин подобного сдвига стало именно то, что пространственный дискурс играл центральную роль в гендерной политике десятилетия, предшествовавшего ленте Муратовой, и это привлекло внимание к целому ряду проблем: от необходимости создания большего числа общественных учреждений, таких как ясли, детские сады и столовые, чтобы снять с женщин часть бремени традиционных домашних обязанностей, до (в еще большей степени) преобразования личных пространств, чтобы дать женщинам возможность более эффективно приносить пользу обществу. Что в этих обсуждениях отсутствовало, так это осознание того, что «женщина» фигурировала в них как объект в рамках консервативных и патриархальных структур советских институций, не обладая при этом свободой исследовать, как она связана с этими пространствами, какое влияние они оказывают на нее как на субъекта и каким она видит свое место в создании антропогенной среды.

«Короткие встречи» обращаются к этим вопросам, изучая форму и материальность фильма. Именно в регулярном превращении кадров в натюрморты, а также в пробуждении плоскостности и даже, как я полагаю, самого киноэкрана Муратова находит язык, необходимый для размышления о гендере и пространстве. Феминистский характер ее режиссуры, кроме того, проявляется в отрицании различных видов кинематографической пространственности, характерных для той эпохи: не только традиционного, снятого в классическом стиле фильма, использующего различные пространства как фоны и вместилища действия, но и таких динамичных, подвижных форм кинематографа, как, например, панорамные фильмы. Как показывает эпиграф к этой главе, движение и динамику – концепты, в значительной степени сформировавшие советский кинодискурс предшествовавшего десятилетия, – Муратова, не скрывая, «не любит». Напротив, ее размышления о гендере активируют – пожалуй, совершенно необходимым образом – совсем другую практику пространственного изображения, в которой неприметные, случайные фрагменты и неглубокие, неподвижные поверхности становятся областями,

максимально наглядно представляющими взаимосвязь женского тела и пространства.

Натюрморт

Хотя «Короткие встречи» вышли на экраны в год празднования пятидесятой годовщины Октябрьской революции, а действие фильма разворачивается по большей части в Одессе, где расположена Потемкинская лестница, ставшая благодаря Сергею Эйзенштейну кинематографическим символом революционной борьбы, Муратова в своем фильме данных тем не касается. Хотя вопросы политики и присутствуют на протяжении всей ленты, затрагиваются они лишь постольку-поскольку и без явного стремления их разрешить. Напротив, основное внимание уделяется событиям частной жизни, представленным как нехронологическая последовательность сцен в настоящем и флешбэков, снятых с точек зрения двух главных героинь: Валентины (чью роль исполняет сама Муратова) и Нади (в исполнении восходящей звезды тех лет Нины Руслановой). Частые воспоминания этих женщин об их коротких встречах с Максимом, ярким и неуловимым геологом, занимают добрую половину фильма, и из них мы узнаем о его романах с обеими героинями. Максим поочередно то приезжал к Валентине в город, то ухаживал за Надей в деревне, где та работала в чайной. Стремясь стать ближе к нему, Надя находит городской адрес Максима, который приводит ее в квартиру Валентины, куда Надя приезжает в самом начале фильма и откуда, примирившись с отношениями Максима и Валентины, уходит в финале. Но, хотя на протяжении всей картины частные встречи оставляют политические вопросы в своей тени, можно утверждать, что и сами они для создательницы фильма второстепенны. В центре же нашего восприятия «Коротких встреч» оказывается непрестанное внимание камеры к пространствам, в которых разворачиваются события фильма, а также к предметам и поверхностям, их наполняющим. Помимо квартиры Валентины, где происходит примерно половина действия ленты, в числе этих пространств городские улицы и организации, контора, где работает Валентина, стройка и интерьеры пока еще пустых квартир, деревенская чайная (и местность вокруг нее), где Надя работала перед тем, как переехать в город, и которую мы видим во флешбэках^[128].

Именно в чайной мы и встречаем впервые Максима, который постепенно появляется из глубины пейзажа, пока Надя смотрит

с веранды. Показанный поначалу дальним планом, Максим быстро приближается к переднему плану и уже через один кадр предстает в полный рост, поднимаясь на крыльцо и оставаясь там до конца сцены. На расположенной как будто на просцениуме веранде сразу бросается в глаза порог, отделяющий не только внутреннее пространство от внешнего (иными словами, антропогенную среду от окружающего пейзажа), но еще и глубокое пространство ландшафта, которое пересекает Максим, от неглубокой области, которую занимает Надя. И хотя Максим с легкостью переступает порог, Надя подчеркнуто остается на его неглубокой стороне: ее тело располагается параллельно опорам крыльца, балансирует на краю его перил, но ни разу не покидает его пределы. Для нее пейзаж остается пространством, которое можно рассматривать, но не пересекать (илл. 36).

А посмотреть есть на что: после того как Максим впервые появляется из глубины пейзажа, холмы и поля становятся похожи скорее на живописный задник, чем на всеобъемлющую среду, в которую можно погрузиться. Глубокая расщелина прорезает ландшафт и уходит далеко за пределы переднего плана, будто приглашая нас проследовать за ней взглядом в глубину пространства; при этом она противопоставляется нарочито плоским поверхностям, которые простираются по обе стороны. Каким бы открытым, безграничным и близким – ведь он сразу же за порогом веранды – ни был этот пейзаж, он между тем кажется отдаленным и отделенным как от нашего зрительского пространства, так и от пространства персонажей фильма. А еще более заметной отделенность эта становится благодаря многочисленным столбам веранды, которые обрамляют поле нашего взгляда.



Илл. 36. Порог, отделяющий веранду от окружающего пейзажа. Кадр из фильма «Короткие встречи», 1967

Таким образом, этот пейзаж принципиально отличается от пространств, обсуждавшихся в данной книге ранее, особенно от тех величественных, головокружительных просторов, которые часто изображались, например, в панорамном кино. Когда Максим только-только появляется, намек на подобный простор на секунду проскальзывает, но сразу же исчезает, когда пейзаж сначала обрамляется, как изображение, а затем заменяется неглубокой областью, установленной, как в театре, на переднем плане мизансцены. Дом, веранда и, наконец, простая голая стена служат противовесом иллюзорной глубине другой стороны – пространственное разграничение, поразительно напоминающее то, которое искусствовед Гризельда Поллок выявила в картинах импрессионистов XIX века. Поллок утверждает, что постоянное появление в их работах барьеров, таких как балконы, веранды и набережные, указывает на то, что художники стремились не только разделить общественное и частное (или просто личное) пространство, но и создать «на одном холсте две

пространственные системы», где женское начало связывалось с более сжатой, неглубокой и непосредственной средой и противопоставлялось глубокому, трехмерному и отдаленному пространству, которое исследовательница рассматривает как мужское [Pollock 1988: 81]. Создаваемая Муратовой сцена порождает аналогичное формальное разграничение пространств, однако по сравнению с импрессионистскими полотнами, которые анализирует Поллок, она еще больше усиливает сжатие и плоскостность среды, направляя наше внимание на эти материальные и изобразительные особенности в неменьшей степени, чем на героев-людей.

Один из элементов этой пространственной структуры веранды обобщает данное различие, пожалуй, наиболее наглядно, хотя показан он лишь мельком. Это висящий на стене плакат с рекламой продуктов питания, неоднократно появляющийся на протяжении сцены, но никогда – целиком (илл. 37а и 37б). Похожий на натюрморт, он прямо контрастирует с окружающим пейзажем: вместо природы перед нами небольшие предметы домашнего обихода; вместо глубины – простая плоская поверхность; вместо целостности – фрагментация. И хотя всю ленту Максим постоянно приходит и уходит, покидая неглубокое пространство ради не подавляющей его, свободной природы, женщины в фильме чаще всего остаются в непосредственной близости от среды, воплощенной в плакате: не обязательно в домашней обстановке, но во фрагментированной среде, ограниченной в глубине и движении. Представление как ясных, так и завуалированных образов-натюрмортов становится для Муратовой не чем иным, как методом создания двух пространственных систем в пределах одной сцены или даже зачастую одного кадра, когда из обычного, реалистичного места действия мы попадаем в то, что можно назвать эстетическим пространством, которое отбрасывает привычные иерархии между людьми, предметами и средой (такие как передний и задний план или же вместилище и вмещаемое), требуя взамен равного внимания ко всем ним.





Илл. 37а, б. Фрагменты плаката с рекламой продуктов питания. Кадры из фильма «Короткие встречи», 1967

Чтобы проследить процесс такого движения, мы можем более внимательно изучить сцену, которую завершает композиция из графина и цепочки маятниковых часов, висящих у Валентины в спальне. Когда эпизод только начинается, комната эта выглядит по большому счету обычно: трехмерное пространство, обжитое и используемое. Пока Валентина сидит на кровати, а Максим ходит вокруг, камера показывает различные предметы, находящиеся в комнате: часы с маятником, пейзаж в раме, графин с водой на тумбочке. Сначала они попадают в поле зрения лишь как часть приметного, но стандартного интерьера, однако затем постепенно приковывают к себе наше внимание (илл. 38а и 38б). Пока камера последовательно уменьшает объем видимого пространства и глубину его измерений, подходя всё ближе и ближе к стене, те же самые предметы начинают всё ярче вырисовываться уже как композиция, которая предлагает альтернативный фокус внимания в рамках этой сцены и организует то, как мы смотрим на мизансцену

в целом. Неподвижность графина и цепочки часов разительно контрастирует теперь с движением больших обнимающих друг друга фигур; легкость предметов противостоит массивности человеческих тел, и все они соотносятся с еще одним обширным куском белой стены, куда падают их тени. Другими словами, композиция порождает сложный процесс восприятия линий, форм, объемов и масс, в ходе которого различие между живой и неживой материей постепенно нивелируется. До какой степени этот процесс поглощает наше внимание (которое в ином случае могло бы отвлечься от никуда не ведущего разговора героя и героини), становится особенно поразительным, когда камера переходит к следующему кадру, снятому вне дома, под открытым небом, где движение и глубина снова на месте, а возвращение к обыкновенной, не столь напряженной обстановке позволяет, можно сказать, свободно вздохнуть.





Илл. 38а, б. Навязчивость предметов интерьера. Кадры из фильма «Короткие встречи», 1967

Обращение Муратовой в начале своей кинокарьеры к натюрмортным композициям удивительно, поскольку в советском кинематографе той эпохи было крайне мало того, что предвосхищало бы подобный интерес. В целом этот жанр находился на периферии советской культурной жизни 1950-х и 1960-х годов, возможно, по той причине, что лежащая в его основе «мертвая природа» мало что могла предложить в плане ответа на наиболее острые вопросы культурной политики того периода. Впрочем, некоторые академические исследования этой живописной формы, созданные ближе к концу 1960-х, будут для нас полезны в качестве параллели к эстетике муратовских фильмов. Но даже если натюрморты как академический жанр не были особо популярны, то обсуждения предметов интерьера, их материальности, а также их формальной организации в рамках личных пространств носили повсеместный характер. Популярные журналы были переполнены самыми разными фотографиями-натюрмортами,

в которых пристальное внимание к мельчайшим деталям напоминает отношение к ним Муратовой, хотя их место в более широком контексте истории и идеологии значительно отличается от того, которое занимает в ее творчестве.

Возьмем для примера илл. 39 и сопровождающий ее текст из журнала «Декоративное искусство СССР» за 1959 год:

Большая красочная керамическая ваза или кувшин и маленькая металлическая или стеклянная пепельница размещаются на тумбочке с выдвижными ящиками или дверцами. На стене над ними повешена картина в раме из того же дерева, что и тумбочка. <...> Картину... следует повесить не по оси тумбочки, а несколько сместив в сторону. При этом ваза ставится также не посередине, а вправо или влево от картины, с тем чтобы зрительно уравновесить всю композиционную группу [Баяр 1959: 46].



Илл. 39. Гармоничное оформление интерьера. Иллюстрация из журнала «Декоративное искусство СССР»

Эта цитата свидетельствует о том, что целью ежемесячного журнала, начавшего выходить в хрущевскую эпоху, было дать читателям практические советы о том, как создать современную и комфортную домашнюю обстановку, которая бы соответствовала квартирам в новых домах, активно строившихся в то время по всей стране. Шторы, ковры, скатерти, посуда, мебель и чисто декоративные предметы – ничто не ускользало от дизайнерского взгляда авторов журнала, постоянно обращавших внимание читателей на материалы и формы любой поверхности или предмета, которые могли занять достойное место в интерьерах советских квартир. Что сегодня наиболее примечательно в содержательных рекомендациях журнала, так это их непревзойденная скрупулезность. В них учитывается каждая составляющая предметов на картинке – материалы и фактуры, размеры и объемы – а также то, как эти предметы должны быть расположены относительно друг друга. Все детали композиционно объединяются, образуя единое сбалансированное целое, где даже самые незначительные элементы обретают подобающее им место.

Хотя сегодня подобные тексты и фотографии не кажутся нам идеологизированными, предлагая, казалось бы, объективный взгляд на создание эстетически привлекательного дома, в то время это было далеко не так. Представляемые ими образцы – напоминающие западный модернистский дизайн середины века – являлись частью масштабной хрущевской кампании, целью которой было формирование у советских граждан определенных вкусов через знакомство с современными и простыми предметами мебели и декора, принципиально отходившими от избыточного украшения сталинских десятилетий и от мелкобуржуазного сознания, которое последующая критика с ним ассоциировала^[129]. Политика Хрущёва, как утверждают исследователи, развертывалась максимально навязчивым и догматическим образом. Культурный антрополог Виктор Бюхли, например, отмечал, что данная кампания «использовала нормативные представления о хорошем и плохом вкусе вместе с бытовыми советами для того, чтобы регулировать поведение, результатом чего должна была стать реализация социалистических

целей по реформированию быта» [Buchli 1997: 162]. Скрупулезность и внимание к деталям, очевидные в сопровождающих фотографии текстах, вполне соответствовали политическим усилиям по управлению организацией частной жизни, делая эти изображения наиболее эксплицитными и всеобъемлющими представлениями идеологии того периода^[130].

Значение таких фотографий приобретает еще бóльшую неоднозначность из-за того, каким образом гендер фигурировал в посвященных новым жилищам обсуждениях, которые демонстрируют твердую решимость не только оказывать влияние на общественные вкусы в том, что касается предметов интерьера, но и методично управлять домашней жизнью женщин. Хотя можно возразить, что эти усилия предпринимались с добрыми намерениями – в интересах самих женщин, как часть политического и феминистского стремления снять с них груз домашних обязанностей и более плотно интегрировать их в общественную и экономическую жизнь, – они тем не менее в конечном итоге стали причиной дальнейшего отчуждения женщин именно из той сферы, которая могла обеспечить им пространство для самовыражения. Обсуждая устройство советских кухонь того периода, искусствовед Сьюзан Рид так описывала данную проблему:

Сообщения в печати в конце 1950-х годов свидетельствуют о том, что проводилась кампания, целью которой было расширение и систематизация формального обучения домоводству, а также превращение в профессию этой области, которая раньше отдавалась на откуп домохозяйкам-любительницам: другими словами, она должна была способствовать отказу от спонтанных, нерегулируемых практик, основанных на женских традициях, в пользу осознанных, кодифицированных и «научных» практик, опирающихся на опыт медицинских, педагогических и прочих экспертов [Reid 2005: 299]^[131].

Если мы еще раз обратимся к илл. 39, то без труда сможем представить себе, что женщине, хотя формально ее там и нет, в композиции этого изображения тоже предусмотрено место, столь же точное и просчитанное, как и у образующих ее предметов, вместе же

всё это создает идеальный, прозрачный и рациональный порядок, в котором ничто не оставлено на волю случая.

Остается неясным, насколько Муратова была знакома с подобными фотографиями и их обсуждениями, впрочем, в силу культурного масштаба кампании проигнорировать их было бы сложно. В «Коротких встречах», однако, нельзя не заметить (несмотря на столь же пристальное внимание к незначительным деталям интерьера) *отсутствие* того типа композиционного стиля, который пропагандировался на страницах «Декоративного искусства». Предметы и пространства, которые мы находим у Валентины дома, бросают вызов любому единству стилистического описания. Они могут быть одновременно избыточными и аскетичными, упорядоченными и неаккуратными, могут относиться к традициям дизайна самых разных мест и эпох, как будто бы указывая на стремление кинематографистки отделить интерьер данного дома от какого-либо конкретного исторического периода или идеологии. Эти пространства стремятся не быть представлениями чего бы то ни было, упорствуя в своей упрямой материальности и не поддаваясь никакому научному, рациональному методу, который мог бы описать их надлежащим образом. Не обладая прозрачностью значения, присущей фотографиям из популярных журналов, они выглядят просто значительными, но в чем именно заключается эта значительность, остается неясным^[132]. Еще они устанавливают далеко не очевидные взаимоотношения с фигурами людей – преимущественно женщин, но иногда и мужчин. Здесь устанавливаются именно сами взаимоотношения, в которых и человеческие фигуры, и окружающая их среда привлекают внимание друг друга посредством постоянного диалога между формами, объемами и поверхностями.

Вероятно, не случайно, что одна из самых значительных попыток создать теорию жанра натюрморта – труд, проделанный художницей и искусствоведом Ириной Болотиной примерно в то же время, когда были сняты «Короткие встречи», – содержит множество параллелей с визуальными принципами Муратовой^[133]. Болотина предприняла формалистический анализ жанра (в противовес более ожидаемым гуманистической и марксистско-ленинистской интерпретациям, примеры которых также существовали), приводя доводы в пользу определенной «чистоты» натюрморта, его независимости от

«программ» нравственного или политического характера, а также от повествовательных линий, которые – если они вообще есть – выступают как нечто необязательное и «внешнее» по отношению к собственно картине [Болотина 1989: 17]^[134]. Она пишет:

Герои здесь взяты обычно вблизи, так что взгляд может их как бы ощупать, оценить в первую очередь их собственно материальные качества – их тяжесть, пластику форм, рельеф и фактуру поверхности, детали, а также и их взаимодействие со средой – их жизнь в среде. Масштаб композиции в натюрморте ориентирован обычно на размер комнатной малой вещи, откуда бóльшая интимность натюрморта по сравнению с другими жанрами [Там же: 18].

Помещая опыт восприятия (феноменологический в своей основе процесс) в центр своих рассуждений, Болотина переходит к описанию натюрморта как ключа к любой живописи, поскольку он учит способам воспринимать визуальную форму как таковую, не отвлекаясь на мимолетные внешние сюжеты и идеологии^[135]. Восприятие для нее – это способность оценивать «материальные качества» представленных предметов через непосредственность, осязаемость и воплощение незначительного, то есть все те элементы, которые в фильме Муратовой ассоциируются с женской пространственностью. И именно внимание к *процессу* восприятия – к взгляду и ощущению на уровне мельчайших, самых незначительных материальных фрагментов, – а также освобождение от связанных с ним повествовательных линий объединяет разрабатываемые обеими женщинами концепции натюрморта; а концепции эти дистанцируют их от фотографий из «Декоративного искусства», целью которых было направить восприятие подобной материальности в более широкое русло внешних сюжетов и идеологии^[136].

В самом выразительном на сегодняшний день исследовании натюрморта искусствовед Норман Брайсон также утверждает, что отказ от нарратива является одним из основных отличительных признаков жанра, и описывает его как «мир минус его нарративы или, точнее, мир минус его способность порождать нарративный интерес» [Bryson 1990: 60]. Исследователь развивает данное предположение, связывая

натюрморт с «ропографией» (в противоположность мегалографии, то есть изображению «грандиозных» вещей), – в труде Болотиной данный довод не обсуждался, однако для эстетической логики Муратовой он имеет важнейшее значение. В своей книге, метко озаглавленной «Замечая незамеченное», Брайсон так объясняет ропографию в натюрморте:

Ропография (от *rhopos* ‘незначительные предметы, галантерея, мелочи’) – это изображение вещей, не имеющих большого значения, той скромной материальной основы жизни, которую «значительность» вечно не замечает. Категории мегалографии и ропографии тесно друг с другом связаны. Концепция значительности может возникнуть, лишь отделившись от того, что она провозглашает банальным и незначительным; значительность порождает «мусор», то, что иногда называют словом «претерит» (‘исключенный, оставленный без внимания’). Натюрморт берется за исследование того, что «значительность» попирает ногами. Он обращает внимание на мир, проигнорированный человеческим стремлением творить великое [Ibid.: 61].



Илл. 40. Остатки идеологии на стене квартиры. Кадр из фильма «Короткие встречи», 1967

«Короткие встречи» полны деталей, которые можно описать словом «thoros», но есть в фильме и мусор в прямом смысле слова: не только грязные и разбитые тарелки, на которые камера не упускает случая обратить внимание, но, что еще более поразительно, реальное пространство гостиной, стены которой в одном месте полностью обклеены старыми газетами. Великая идеология – мы даже можем ее мельком заметить в заголовках статей на стене – превращается в макулатуру, использованный материал, который, по сути, образует пространство интерьера в данной конкретной сцене (илл. 40).

Однако топографическая программа Муратовой этим не ограничивается. Увеличение числа незначительных предметов по ходу ленты создает своеобразный эффект череды эпистемологических вопросов о том, что же на самом деле можно узнать об этом пространстве интерьера, особенно учитывая непрерывное внимание

фильма к его конкретным деталям. В отличие от собственно живописного натюрморта, дающего одно-единственное пространство для изучения, у Муратовой среда как будто бы постоянно обновляется, по мере того как камера от сцены к сцене сосредотачивается на всё новых предметах, местах и поверхностях, порой изменяя комнаты, которые мы уже видели до того, почти до неузнаваемости. Мы можем сравнить, например, две сцены у Валентины в спальне: первую, где присутствует композиция с графином (см. илл. 38а), и вторую, где Максим и Валентина отражаются в зеркале (илл. 41; если судить по одежде персонажей, не исключено, что обе сцены происходят примерно в один и тот же отрезок художественного времени). Они настолько отличаются по масштабу и конфигурации, и в каждой из них выделены настолько разные предметы, что порой поражаешься, как тот или иной из них раньше оставался незамеченным. Подобным же образом в завершении другой сцены мы с удивлением обнаруживаем на шкафу большой скульптурный рельеф (илл. 43а и 43б), хотя до того мы уже бывали в этой комнате несколько раз и должны были видеть его, пусть даже и мельком. Несмотря на всю ту «большую интимность», с которой камера дает нам рассмотреть интерьеры Валентинино дома, он остается чем-то вроде фрагментированного лабиринта. Сумма его частей неизменно превосходит целое, которое, в свою очередь, не поддается ментальной реконструкции и картографированию, оставаясь относительно изменчивым и бесформенным, несмотря на то что камера постоянно производит композиционную форму. Более того, «незамечание» становится структурным ожиданием в процессе восприятия. К концу фильма мы приходим к пониманию того, что, глубоко изучая нечто, мы неизбежно упускаем что-то еще; именно из-за этого даже самая непосредственно близкая среда никогда не становится в полной мере знакомой.



Илл. 41. Обновление пространства через увеличение числа предметов и поверхностей. Кадр из фильма «Короткие встречи», 1967

Плоскостность и экран

Среди самых неоднозначных визуальных элементов «Коротких встреч» особо выделяются стены, а также их подчеркнутые присутствие, фактура и плоскостность. То, как они представлены, согласуется также и с визуальной формой натюрморта: изображенные неподвижным крупным планом, они располагают к тактильному восприятию, вынося при этом нарратив за скобки; только теперь собственно композиция, занимающая в этом жанре центральное место, вытесняется на периферию или даже полностью исключается, и наше внимание направляется на то, что обычно оказывается на заднем плане видимого пространства натюрморта. Если Брайсон описывает ропографию натюрморта как исключительную ориентированность на бытовые, незначительные предметы, то Муратова поднимает планку выше и подчеркивает то, что не обладало первостепенным значением даже в рамках жанра и его традиций. Тактильная интимность натюрморта, осязательный взгляд – поиск которых, по словам Эммы Уиддис, характерен для эстетики Муратовой в целом – обретают здесь особую интонацию [Widdis 2005]^[137]. Камера без видимой на то причины обращает наш взгляд прямо на сплошную стену, но даже ощущая невероятную близость стены, мы упрямо остаемся в стороне от нее. То, что мы чувствуем своим взглядом фактуру ее поверхности, не приближает нас ни к присвоению, ни к познанию этого пространства. Результатом становится встреча, но не понимание; напротив, не покидает желание спросить, почему нас (а зачастую и героев фильма) вынуждают разглядывать и практически трогать поверхности этих стен. Это, пожалуй, наиболее очевидно в кадре, где Максим поет в кровати, в котором доминирует белая фактурная поверхность стены за его головой, однако, несмотря на близость этой поверхности, кажется, будто она блокирует зрителям доступ к изображению (илл. 42). Такие поверхности, как мы увидим, играют центральную роль в том, как Муратова осмысляет не только интерьер, но и кинематографическое пространство, а также в ее исследованиях взаимоотношений между женщинами и антропогенной средой.

Интерес Муратовой к неглубоким пространствам и плоским поверхностям – равно как и ее отказ от чрезмерной подвижности

камеры или, как она называет это в эпиграфе к данной главе, «физической динамики» – предполагает сложные ограничения в использовании киноприемов [Муратова 2007]. Однако она не просто отвергает современные технологические достижения, но совершает, намеренно или нет, более резкий скачок назад к практикам раннего кино, в котором такие неглубокие и зачастую плоские пространства служили сценой для кинематографического действия. Как пишет исследовательница Антония Лант, кинематограф на заре своего развития был заметно озабочен лежащим в его основе пространственным противоречием между абсолютной плоскостностью экрана («иллюзорного, не обладающего фактурой или материей») и способностью представлять полноценное, жизнеподобное и объемное пространство [Lant 1995: 45]. Лант показывает, что образы египетских барельефов давали особенно богатую почву для изучения того, как развивалась пространственность в раннем кинематографе. По сути, сами эти барельефы рассматривались в тогдашнем художественно-историческом дискурсе в кинематографических терминах как вид искусства, актуализировавший отделение фигуры от заднего плана, запуская таким образом процесс «оживления плоскости» [Ibid.: 55]^[138]. Если в начале XX века они фигурировали в фильмах как часть многоуровневого процесса раскрытия и покорения пространства средствами кинематографа, то после появления классической повествовательной формы с ее упором на иллюзию трехмерного реализма они практически исчезли^[139].



Илл. 42. Зрители натываются на шероховатую тяжелую стену, которая будто бы загораживает вход в изображение. Кадр из фильма «Короткие встречи», 1967

Муратова возрождает это противоречие за счет того, что часто использует плоскостность стены как простую, двухмерную поверхность, которая уравнивает объемные фигуры и движение вокруг нее. Одной из реализаций такого противоречия становится длинная сцена у Валентины дома, в которой, ненароком перекликаясь с рассуждениями Лант, появляется упоминавшийся выше громоздкий скульптурный рельеф. Основное внимание в этом эпизоде, действие которого происходит в гостиной, сосредоточено на госте Валентины по имени Зинаида, которая, пройдясь по комнате, останавливается в углу, прямо напротив одной из стенок шкафа. Она продолжает разговор из этого не очень удобного места, а в это время ее голова, показанная спереди крупным планом, противопоставляется профилю головы на рельефе, который заметно выступает из стоящего рядом шкафа (см. илл. 43а). Мало того что две близкие по размеру головы отдаленно напоминают друг друга (критики обращали внимание на склонность Муратовой к немотивированному изоморфизму форм), но они перекликаются еще и в том, что касается их положения относительно фона каждой из них [Абдуллаева 2008: 227–239]^[140].

Рельеф здесь – это именно такой рельеф, который существует на границе двух- и трехмерности, смежен с плоской поверхностью, из которой он выступает, и в то же время объемно, скульптурно и совершенно эксплицитно присутствует в окружающем пространстве. Но и фигура Зинаиды, несмотря на несомненную трехмерность, показана так, будто бы относится к стене шкафа, в четкой рамке линий которого она движется; ее фигура завершает отделение от поверхности, начатое рельефом, и таким образом в полной мере осуществляет «оживление плоскости».

Но это еще не всё. После монтажной склейки Зинаида немного поворачивается, на заднем плане становятся видны стены комнаты и появляется еще один образ, выстроенный по принципу сходства: узор обоев в гостиной выглядит как абстрактная форма самого рельефа и Зинаиды, общие очертания их форм повторяют друг друга (см. илл. 43б). Эти кадры предлагают нам воспринимать данные три формы регрессивно: двигаясь от объемной и подвижной фигуры Зинаиды к частичной трехмерности рельефа и далее к плоской неподвижной поверхности стены, абстрактный повторяющийся узор которой не претендует ни на перспективу, ни на глубину.

Аналогичным образом можно описать и сцену, где Максим поет в кровати, обладающую сходной трехчастной структурой: широкая белая стена, поддерживающая выступающее изголовье, которое, в свою очередь, поддерживает голову героя (см. илл. 42). Овальная форма его головы столь идеально вписана в центр декоративных изгибов, что выглядит живым элементом рельефной формы изголовья, опирающегося на плоскую поверхность стены. То же самое происходит и в сцене, где Надя в одиночку изучает пустые пространства недавно построенных квартир. Войдя в комнату, она сразу подходит к большой стене, сначала нежно прикасается к ней, а затем слегка прижимается, словно желая слиться с ее поверхностью (илл. 44а). Свет, льющийся на ее тело из невидимого окна, создает *рельефную* тень, которая реагирует на движения ее тела. Во всех этих сценах Муратова стремится вернуть противоречие, похожее на то, которое было в раннем кино, только с точностью до наоборот. Вместо размышления о том, как изобразить реалистическое пространство, несмотря на присущую фильму плоскостность, она сосредотачивается на оживлении этой плоскостности ровно в тот момент истории, когда кино (особенно

с развитием кинопанорам) больше, чем когда-либо прежде, гордо
объявляло о покорении пространства и заявило свое право на обладание
им.





Илл. 43а, б. От объемной полноты к статичной плоскостности. Кадры из фильма «Короткие встречи», 1967

Важной параллелью к тому пристальному вниманию, которое Муратова уделяет формам материальности и плоскостности стен, служит архитектурный дискурс той эпохи. В обсуждении монументального искусства, наиболее эффективно взаимодействующего с новой архитектурой – которая использовала, как уже обсуждалось в главе третьей, базовые формы и прозрачные материалы, – критик С. Земцов обращал особое внимание на актуальные тенденции монументальной живописи. В прошлом, писал он, в росписи интерьеров общественных зданий художники стремились к иллюзорности, создавая трехмерное пространство с помощью нарисованных пейзажей и неба, которые дематериализовали стену, по сути, «ломали» ее. Однако потребность в такой иллюзорности полностью исчезла с распространением сплошных стеклянных стен, открывавших виды на подлинные пейзажи. Земцов отмечал:

Современная архитектура не признает иллюзорности. Она оперирует реальными объемами и реальным пространством. <...> От современной живописи уже не требуется нарушение материальности стены. <...> Современная архитектура в какой-то степени построена на контрастах: прозрачным наружным ограждениям из стекла часто противопоставляется глухая внутренняя стена. И живопись должна правдиво утверждать эту стену всеми своими средствами [Земцов 1962: 24]^[141].





Илл. 44а, б. Многозначительные встречи женщин с голыми белыми стенами. Кадры из фильма «Короткие встречи», 1967

Таким образом, он предполагает, что одна из основных целей настенного искусства – сделать материальность и двухмерность поверхности, из которой оно выступает, видимой и открытой для ощущения и восприятия. Что еще более поразительно, наиболее удачную историческую модель для советского монументального искусства он находит в древнеегипетских рельефах именно потому, что они «подчеркивают материальность геометрически простых архитектурных форм и объемов, что часто бывает необходимо и при современном характере архитектуры» [Там же].

В «Коротких встречах» Муратова следует подобной логике: она создает изображение, которое должно подчеркнуть материальность и двухмерность поверхности, из которой оно выступает, противодействуя собственной иллюзорности. Таким образом, здесь мы можем перенести акцент со стен как базового структурного элемента жилища на стены как аналог самого экрана. Действительно, идея экрана и его форма, судя по всему, предельно важны в размышлениях

Муратовой о кино^[142]. В эпиграфе к данной главе больше всего поражают ее слова именно о киноэкране: «Я не люблю нарушать ткань экрана». И снова, чуть дальше: «Я не люблю вторгаться в эту ткань». Не просто экран, но его ткань. Муратова стремится сохранить и даже усилить материальность экрана, присутствие этого объекта, единственная цель которого – исчезнуть ради изображения, стушеваться для того, чтобы создать копию реального функционального пространства. Муратова здесь вновь переворачивает логику раннего кинематографа, стремясь наполнить содержанием нечто, как писала Лант, «иллюзорное». Также она выворачивает наизнанку достижения панорамного кино, стремившегося к созданию всё более сложной аппаратуры, призванной скрыть наличие экрана. Его замысловатая материальность должна была быть исключена из восприятия – можно сказать, сделана ропографической – для того, чтобы предъявить зрителям грандиозность советского пространства и времени^[143]. Однако переворот Муратовой ставит вопрос, почему и как можно захотеть сохранить *материю* экрана, когда она неизбежно вмещивается в проецируемое изображение и искажает его.

Именно во взаимосвязи с данным вопросом мы можем начать глубже понимать замысел Муратовой с точки зрения гендера. Она предпринимает что-то вроде всеобъемлющей экскавации изначальной материальности, составляющей пространство – бытовое и кинематографическое, – и помещает этот процесс в дом женщины, где постоянно разворачиваются встречи-столкновения гендеров, возможность же справедливого равновесия никогда не достигается. Таким образом, если в «Коротких встречах» проблему гендера предполагается связать с проблемой пространства, то произойти это должно на уровне материального устройства среды и ее восприятия. Мой тезис состоит в том, что понять данное взаимоотношение можно в том числе с помощью концепции *хоры*. Данный термин восходит к трудам Платона, однако новую жизнь он обрел в современных феминистских трудах, среди которых в контексте данного исследования наиболее важную роль играют работы Люс Иригарей.

Если говорить в самых общих чертах, как у Платона, так и у Иригарей *хора* обозначает своего рода вместилище – пространство, – которое необходимо для появления видимых, узнаваемых материальных форм, но в процессе должно стереть

собственное присутствие. Философ архитектуры Элизабет Гроц в своей интерпретации *хоры* в платоновском «Тимее» называет ее – актуально для нашего контекста – «экраном»:

Не нечто, но и не ничто, *хора* – условие для зарождения материального мира, экран, на который проецируется изображение неизменных Форм, пространство, на которое отбрасывается дубликат или копия Формы, что создает точку входа, если можно так выразиться, в материальное существование. Материальный объект не просто порождается Формой (Формами), но также напоминает оригинал, являясь копией, сила правдоподобия которой зависит от нейтральности, непримечательности и безликости ее «няньки» [Grosz 1995: 115].

Хотя было бы упрощением полностью отождествлять киноэкран с понятием *хоры*, тем не менее между ними существует значительное сходство: иллюзорная и несущественная поверхность, отсутствие свойств, «нейтральность и непримечательность» которой обеспечивают появление идеальных копий. Что еще более существенно, Гроц приходит к этому убедительному утверждению после выделения в трудах Платона поразительной аналогии. С одной стороны, *хора* – это лишенный свойств канал, необходимый для появления всех материальных вещей из идеальных форм; с другой – это материнское тело как «безымянное бесформенное вынашивание», цель которого также принести материю в мир [Ibid.]. Именно это почти бесшовное превращение *хоры* из расплывчатого вместилища в женское тело открывает простор для феминистского анализа.

В своей работе «Этика полового различия» (1984) Иригарей задается вопросом, возможно ли сохранить социополитические достижения в области прав женщин, если не будут «изменены основы, на которых стоит этот мир мужчин» [Иригарей 2004: 14]. Равновесие между гендерами, другими словами, нельзя изменить лишь на основе писаных законов. Что нуждается в замене, так это само наше понимание основ культуры, главными составляющими которой являются пространство и время^[144]. Хотя Иригарей и не касается антропогенной среды эксплицитно, она использует в своем анализе, как замечает Гроц, метафоры жилища и проживания.

Первым жилищем становится материнское тело – исконное место, из которого появляется человеческая жизнь, перед которым она остается в долгу и которое не теряет своей значимости на протяжении всей жизни. Иригарей предполагает, что мужчины, будучи неспособны отделиться от этого исконного места, в то же время отрицают важность его роли в создании их дискурса и их культуры. Отрицание же это неизбежно влечет за собой «бесконечное стремление чем-нибудь заменить свое дородовое пребывание», и мужчина «вновь и вновь одалживает у женского самую ткань пространства» [Там же: 18]. В этих весьма резких рассуждениях о порождении пространства мы находим предположение, что материальные следы женского тела/пространства не исчезают, но продолжают существовать, присвоенные без признания этого факта, отчужденные от своих первоначальных владельцев и непрерывно выполняющие функцию «хранительниц», которые очерчивают и формируют мужскую идентичность.

Таким образом, из логики Иригарей следует, что женщины *являют собой пространство, сами при этом пространством не обладая*. Вынужденные выступать в качестве основополагающей, но при этом невидимой и непризнаваемой рамки для мужчин и их идентичности – в качестве как раз *хоры*, – они лишены возможности независимо и содержательно соотноситься со своим собственным телом, а также исследовать и устанавливать собственную пространственность. «Материнско-женское остается *местом, которое отделено от “его” места*, лишено “своего” места» (курсив оригинала. – Л. У.) [Там же: 17]. Отчуждение от собственных тел – это еще и отчуждение от окружающей их среды, которая перестает выполнять для женщин роль значимой оболочки, помогающей формированию их сущности. Не обладая собственным пространством, женщины остаются в состоянии постоянных бесприютности и скитаний, вынужденные обитать в «ложных оболочках», созданных ими самими и мужчинами. Рассуждения Иригарей косвенно связаны с пространственным и гендерным дискурсом СССР в 1950-х и 1960-х годах, в рамках которого предусматривалась активная реорганизация домашних (женских) пространств, но результатом стало лишь восстановление их в качестве культурных «основ, на которых стоит этот мир мужчин» [Там же: 14]^[145].

Обнажить, сделать доступным органам чувств, понятным и значимым то, что обычно исключается, подавляется или оставляется без внимания, – художественную реализацию этих задач мы видим в кадрах голых стен между объектами, которые они поддерживают, и в ткани киноэкрана, на котором появляется всё разнообразие визуальных форм^[146]. Явственное в «Коротких встречах» стремление извлечь материальные формы первоисточников – овестить хору – относится не только к жилищам и кинематографическим пространствам, но и к женским телам. Наиболее ясно и эксплицитно все эти элементы переплетаются друг с другом в том эпизоде, где обе главные героини с почти метафизическим трепетом проходят по пустым квартирам (см. илл. 44а и 44б)^[147]. Наполненная лишь светом просторная белая комната, в которую заходит Надя, воплощает своего рода чистое пространство: жилище, перед тем как стать жилищем; кинотеатр в тот момент, когда начинается фильм; место, которое способствует взаимодействию между материальностями – его собственной и женского тела. Остановимся на этом подробнее. Пространство организовано кинематографически: войдя, Надя сразу же подходит к стене, на которую из невидимого окна проецируется свет. Двигаясь вдоль стены, она сначала прикасается, а затем нежно прижимается к ней, тело же героини отбрасывает тень – отпечаток ее самой, оживляющий поверхность. Проекция здесь призвана скорее подсветить конкретно ткань экрана/стены, а не обеспечить возникновение другого, иллюзорного пространства. Но также именно Надино нежное прикосновение привлекает наше внимание к этой ткани – прикосновение непроникающее, несобственническое, не нарушающее, но возвещающее и порождающее поверхность. И наоборот, ее интуитивное желание оставить отпечаток на этом первичном пространстве можно рассматривать как способ почувствовать собственное тело с помощью кинематографического самовоспроизведения^[148].

Валентина поразительным образом осуществляет очень похожие действия. Сначала она дотрагивается до стены, которая на этот раз оставляет отпечаток на ее теле (позже влажная краска с ее пальцев после еще одного случайного прикосновения окажется у Зинаиды на ноге), а затем задумчиво трогает свое лицо, после чего протягивает пальцы к льющейся из крана воде, камера же при этом старательно

следует за медленным движением ее руки вдоль белой стены. Также именно в конце этой сцены женское тело впервые становится непосредственным предметом разговора. Спускаясь вниз по лестнице нового дома, Надя неожиданно спрашивает у Валентины, не хотела бы та завести детей. Не получив внятного ответа, она рассказывает о женщине, которая в пятьдесят лет родила тройню. Это замечание недвусмысленно намекает на то, что Надя чувствует «бездомность» Валентины (несмотря на всю прихотливость обстановки ее дома), о чем она несколько раз до того так или иначе уже говорила. И, таким образом, она поднимает темы беременности и материнства, говоря об исконном женском пространстве – а в случае с тройней даже о его избытке, – как бы предполагая, что для того, чтобы обрести настоящий дом, Валентине нужно соприкоснуться со своим собственным пространством^[149]. Этот разговор происходит сразу после многозначительных встреч женщин с чистым материальным небытием белых стен^[150].

Взаимоотношения между антропогенной средой, киноэкраном и женским телом становятся еще отчетливее в следующем фильме Муратовой «Долгие проводы» (1971), которого я кратко коснусь ниже. В этой картине с выраженным фрейдистским подтекстом материнство рассматривается во всей его противоречивости, название же отсылает к бесконечному процессу отделения сына от матери, к его отчаянным попыткам покинуть маленькую темную комнату, в которой они живут вдвоем (и которая вызывает очевидные ассоциации с утробой). Порой эта комната, наполненная бесчисленным множеством случайных предметов, трансформируется в протокинематографическое пространство. В одной из сцен, например, сын включает проектор и разглядывает слайды со странными искусственными изображениями растений и животных. В другой – мать смотрит слайды, где запечатлены долгие встречи ее сына и его живущего отдельно отца, о которых она до этого ничего не знала. Экраном здесь выступает входная дверь и прилегающая к ней стена, и слайды оживают, когда кто-нибудь заходит в дверь и проходит через туннель проецируемого света. Таким образом, это движение в реальном пространстве комнаты воспринимается как движение внутри пространства изображений (илл. 45а и 45б).

Этот процесс выглядит жутко не только из-за идеальной интеграции тел, способной вызвать движение статичных изображений, но также потому, что материя, выполняющая функцию экрана, – дверь, стена и в особенности человеческие тела – по-прежнему присутствует во всей своей неассимилированной материальности. Более того, материя этих «экранов» во время проекции подчеркивается еще сильнее, она продолжает сохраняться, присутствовать и одновременно с этим допускает возникновение «копий». Даже служа основой для проекции, эта материя одновременно вступает с ней в противоречие и изменяет ее содержание. И хотя как мать, так и сын периодически выполняют эту функцию экрана, в первую очередь в этом положении оказывается мать. Глядя на фотографии своего сына и его отца, она подходит и прикасается к ним, темный силуэт верхней части ее тела при этом оставляет отпечаток в мире, из которого она была очевидным образом исключена (см. илл. 45б; темный круг в нижней половине экрана – это фигура матери). В этой роли более чем видимого экрана она восстанавливается как *материя* в мире сына и отца – как нестираемая «ткань пространства», в котором пребывают оба мужчины^[151]. Если *хора* – как женское тело и как положение женщины в производстве фаллоцентричных пространства и культуры – это лишенный качеств стираемый экран, как ее определяет Гроц, то Муратова стремится придать ему максимально конкретное физическое выражение, материальной и метафорической аналогией которого становится киноэкран.





Илл. 45а, б. Стены как киноэкран. Кадры из фильма «Долгие провода», 1971

В заключительной главе книги «Замечая незамеченное» Брайсон пишет, что жанр натюрморта следует рассматривать через взаимосвязь гендера и домашнего пространства; инаковость этого жанра является следствием чуждости мужчины-художника пространствам и предметам женской среды и его восхищения ими. Автор рассматривает это взаимоотношение через призму фрейдовской концепции жуткого (*unheimlich*), которая непосредственно связана с материнским телом, «былым отечеством детей человеческих, местом, в котором каждый некогда и сначала пребывал» [Фрейд 1995: 277]. Процесс отделения от материнского тела, как описывает его в терминах психоанализа Брайсон, никогда не завершается. Формированию мужчины как автономного субъекта неизменно мешает желание вернуться в исходное место зарождения, в то замкнутое, обволакивающее пространство, которое дает ему мать. Чтобы справиться с этой угрозой своей субъектности, мужчины заявляют права на «другой тип пространства,

вдали от того кокона и его очарований; пространство, которое находится окончательно и несомненно *снаружи*, за защитным барьером, пространство, где процесс отождествления с мужским началом может запуститься и преуспеть» [Bryson 1990: 172]. Для художников-мужчин натюрморт воплощает этот тип пространства, в котором формальное изображение домашней среды (прежде всего ее чрезмерная эстетизация) выдает как ностальгию по потерянному пространству матери, так и острое желание восстановить его в контексте, совместимом с мужской идентичностью. Брайсон выделяет принципиальное отличие живописных натюрмортов, создаваемых художниками и художницами. Если для первых пространство натюрморта остается остранным и безучастным, «не позволяющим занять себя изнутри», то в случае со вторыми эстетическое и бытовое не противоречат друг другу, а «рука, создающая равновесие формальной композиции, может еще и заварить чай» [Ibid.: 165, 173].

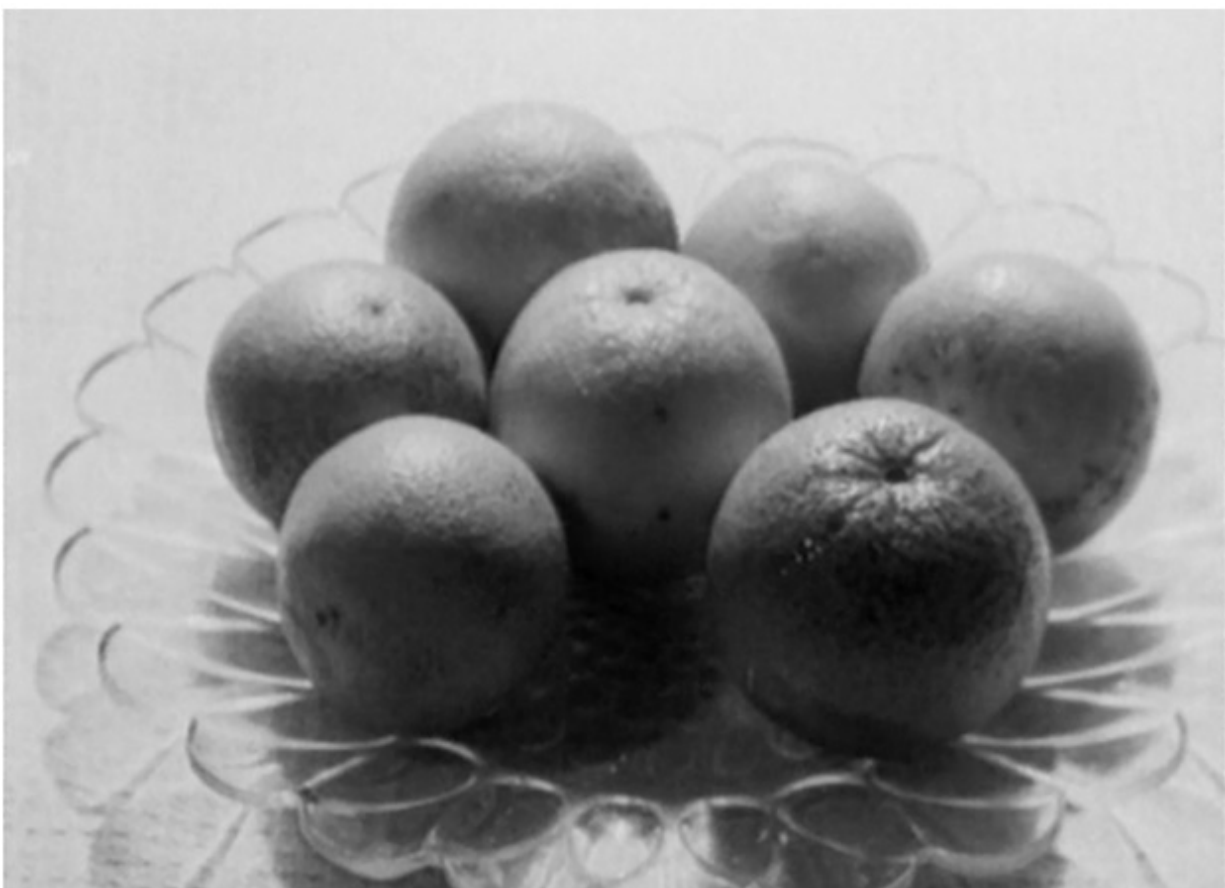
Делая акцент на вытеснении материнского тела и его повторном появлении – непризнаваемом, но неизгладимом – внутри другого внешнего пространства, Брайсон в своем анализе жуткого (*unheimlich*) применительно к натюрморту во многом подтверждает рассуждения Иригарей о хоре. Но что отличает Иригарей, так это ее отказ от мистификации пространства материнско-женского, а также философское и прагматическое осмысление его справедливой реинтеграции в культурный дискурс и его пространственности. Подобное осмысление характерно и для работы Муратовой. Ее пространства и натюрморты, рождающиеся из женских переживаний и точек зрения, свидетельствуют о восхищении домашней жизнью, в котором нет ни ностальгии, ни мистификации: можно сказать, что они полны рук, готовых заварить чай. В них нет стремления возвыситься до предметно-изобразительного мира, совместимого с маскулинностью – другими словами, рационального и целостного, упорядоченного, лишённого избыточности, – напротив, как я уже показывала, им свойственно стремление распадаться на материальные фрагменты, не поддающиеся толкованию, концептуализации и нанесению на карту. Фильм Муратовой низводит нас на уровень этих фрагментов, дальних углов, промежуточных поверхностей и призывает держать их в уме или под рукой, когда мы пытаемся воссоздать это пространство – как домашнее, так и сюжетное – в его полноте. Они остаются яркими

и заметными, одновременно образующими целое и противящимися ему. И именно через восприятие *этого* различия – между частью и целым, материей и формой – «Короткие встречи» запускают процесс размышления о пространстве и *половом* различии.

Завершается фильм почти статичным кадром натюрмортной композиции, которому предшествует сцена, изображающая подробный процесс ее создания. Контекстуально же его окружает череда прибытий и отъездов: Максим должен вот-вот приехать, чтобы в знак примирения отпраздновать Валентинин день рождения; Валентина только что ушла по рабочим делам; а Надя, смирившись с ситуацией, навсегда покидает дом, хотя и не совсем понятно, куда именно она направляется. Перед тем как окончательно уйти, она тщательно накрывает стол на двоих. Тарелки, столовые приборы, бокалы, бутылки и блюдо с фруктами: всё это наполняет голую геометрию, с которой начинался кадр, ощущением идеального порядка и «женской руки». Расставив посуду, Надя надевает сапоги, берет с блюда один из апельсинов и уходит, камера же под сопровождение жизнерадостной акцентированной музыки еще один, последний раз изучает комнату длинным панорамным планом. Как всегда, она показывает старые и новые предметы, проносясь вдоль стен с уже знакомыми нам обоями; затем она движется вдоль окна, бросая последний взгляд на идущую по улице Надю – интегрируя ее тело в ритм собственного движения и фактически делая ее мимолетной и эфемерной частью внутренней композиции. Затем камера возвращается к столу, где и останавливается до самого конца фильма, снова уравнивая экран с плоскостным изображением, и кажется, что предметы не только размещены *внутри* него, но и подвешены *на* нем (илл. 46а и 46б).

У зрителя остается достаточно времени, чтобы задержаться на этой последней композиции после только что увиденного процесса ее создания женщиной, чьи следы уже почти исчезли из этой заключительной мизансцены. Ее стройная симметрия обещает обнадеживающую картину гармоничного совместного будущего Валентины и Михаила, но эта гармония имеет для нас, зрителей, иную природу, чем будет иметь для героя и героини. Это объясняется тем, что данное равновесие основано на присутствии отсутствия – на апельсине, который больше не лежит на блюде, но оставил заметную лакуну чуть ниже центра изображения (см. илл. 46а). Тем не менее это пустое,

негативное пространство, лишенное содержания – и говоря еще более ясно, тени, – несет индексальный след Надиного поступка, оплодотворенное последним штрихом, который она оставила, создавая это пространство. Однако след этот не осязаем, не видим, а потому не опознаваем. Он создан, чтобы не быть замеченным, чтобы остаться вне уровня означивания для любого потенциального наблюдателя, включая Валентину и Максима, которые увидят в расположении апельсинов цельную картину. Лишь зрителям фильма с их недавно сформированной способностью воспринимать детали предлагается прикоснуться к этой пустоте своим взглядом и «оценить ее материальные качества», неотъемлемой частью которых останется фигура Нади. В результате это слепое пятно можно рассматривать не только как часть заключительного кадра законченной истории, но и как зерно нового начала: невидимое, но первичное внимание к организации пространства, которое позволит нам пересмотреть значение гендерно обусловленного, сбалансированного и социального целого.





Илл. 46а, б. Пустое пространство как центральный элемент заключительной композиции. Кадры из фильма «Короткие встречи», 1967

Заключение

Инаковость пространства

Исследование кинематографом пространства советской культуры 1950-х и 1960-х годов коренилось в необходимости найти новые формы социального взаимодействия. Способствовала ему и необходимость переопределить роль кино после смерти Сталина. Переосмысливая киноязык, советские деятели кино стали выделять производство среды как социальную и кинематографическую проблему, создавая в стенах кинотеатра пространственный опыт, значительно отличавшийся от опыта установившихся социалистических практик. Эти кинематографисты реорганизовывали пространства знакомых городов, пейзажей, а также общественных и личных интерьеров, открывая их для диалогического взаимодействия со зрителями и героями, в основу которого клались материальные особенности, индивидуальные истории и воплощенная подвижность. Неоднократно они высказывали и мысль о том, что пространства не обязаны соответствовать изначальному замыслу их производства: они всегда являются незавершенными и открытыми иным целям, значениям и функциям.

Путь, который был прослежен в данной книге, наглядно демонстрирует всё более усложнявшееся понимание пространственных отношений, служившее движущей силой советского кинематографа в 1950-е и 1960-е годы. Начав с относительно знакомого интереса к таким широко обсуждавшимся вопросам, как национальное единство и интеграция окраин, рост индивидуальной мобильности и переосмысление архитектуры, вскоре кинематографисты стали активизировать новые – или прежде спящие – режимы пространственного мышления и взаимодействия. К основным категориям в этой реконцептуализации общественного значения пространства относятся погружение, периферия, а также – нашедшие отражение в заглавии этой книги – движение и материальность. Кинематограф оттепели стремился развить критический потенциал этих понятий, постоянно анализируя их значение как индивидуальное, так и по отношению друг к другу.

Хотя погружение появилось в дискуссиях о панорамном кино на правах идеологически незамысловатого средства развлечения, позволявшего зрителям ощутить единение пространств и истории в стенах кинотеатра, в фильмах Калатозова и Урусевского оно превратилось в критическое отрицание самой этой идеи. Варьируясь от телесной мимикрии природной среды до производства камерой пространства как тела, погружение в работах этих двух кинематографистов нарушало установленные советские отношения между индивидуумами и их средой, а также разрушало структуры видения, стремившиеся установить пространственное и идеологическое единство. Менее впечатляющее формально и в более скромном, будничном масштабе, погружение играло аналогичную роль в работе Данелии, разрывая установленные телеологически обусловленные структуры повседневной жизни и придумывая новые формы городского опыта. Шепитько также исследовала непреодолимую силу погружения как средства для переосмысления советской субъективности и пространства, однако изменила его параметры, глядя через специфическую призму гендера. Наконец, в фильме Муратовой погружение изображается как встреча «лицом к лицу»: тактильная, диалогическая и эмоциональная связь, рассматриваемая как опыт пребывания с пространством, а не растворения в нем.

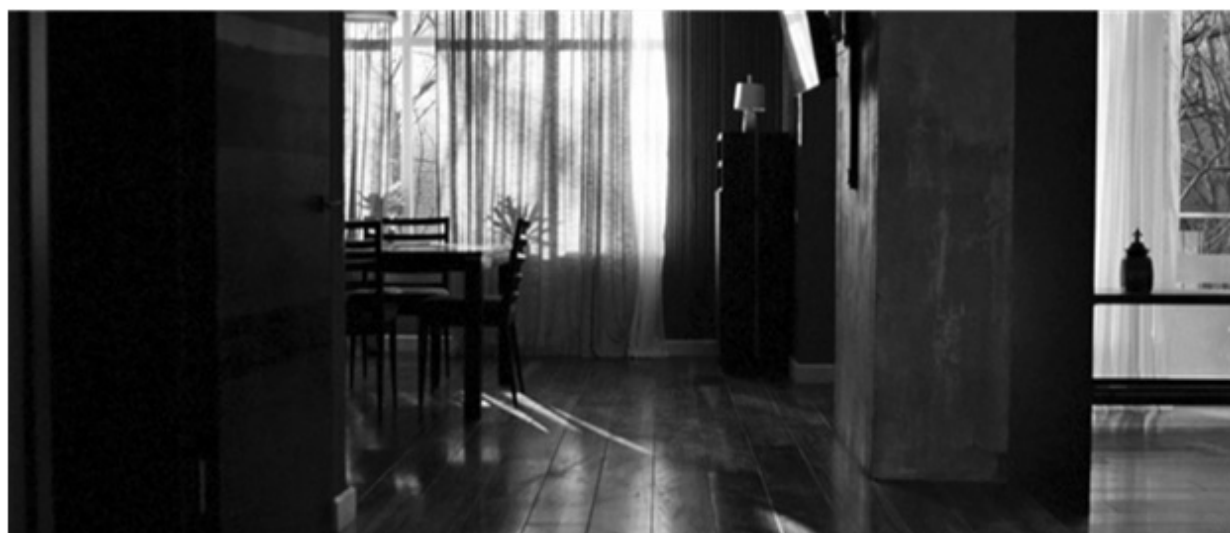
Аналогичную траекторию – по направлению к большей теоретической точности и более дифференцированной критической активизации – можно проследить в кинематографе оттепели и в отношении других наших ведущих концептуальных понятий. Периферия, например, – это сначала географически удаленные и геополитически значимые окраины Советского Союза, затем она переосмысливается как идея недоступного, отдельного пространства, открывающего альтернативные способы восприятия, и, наконец, после еще одного концептуального пересмотра воспринимается уже как форма исходной материи – или базовой материальности, если говорить в ключевых категориях данной работы, – которая меняет наше понимание взаимоотношений между телами (а конкретнее, гендерно обусловленными телами) и пространствами, которые они населяют. И хотя вначале интерес этих кинематографистов к движению выливается в масштабные путешествия через всю советскую империю, его конец знаменуется вниманием Муратовой к статичным

и незначительным предметам в создаваемых ею сценах-натюрмортов. Стоит ли говорить, что статика подобных изображений не имеет ничего общего с неподвижностью сталинской культуры. Напротив, покой здесь становится диалектической противоположностью движения: без него движение не может существовать, но, когда внимание сосредоточено на динамике и изменениях, его постоянно упускают из виду. То, что анализ всех этих понятий в настоящем исследовании завершается главами о произведениях, созданных женщинами и женщинам посвященных, конечно же, не случайно. Универсальность любого понятия, любого концепта рассыпается, когда он рассматривается в связи с гендером, который, таким образом, становится основополагающим понятием для переосмысления правомерности любой обобщающей концепции социального организма.

Но завершились ли эти пространственные эксперименты с концом оттепели? Или же эти фильмы создали способ кинематографического и политического мышления, выходящий за исторические рамки тех лет? В частности, можно ли успешно перенести данную форму социальной критики из послесталинского социализма в постсоветскую эпоху путинизма, и если да, то какую политическую эффективность может современный российский кинематографист найти в подобном исследовании пространства? Показательным примером такого продолжающегося исследования, хотя и с совершенно иными целями, является творчество современного режиссера Андрея Звягинцева, в Соединенных Штатах лучше всего известный благодаря фильму «Левиафан» (2014). Как и в лентах, исследовавшихся в данной книге, пространство в творчестве Звягинцева функционирует как первичный элемент – неизменно подавляющая данность, – занимающий центральное место в его повествовательной и формальной силе. В этом картины Звягинцева одновременно демонстрируют непреходящее значение пространственных поисков кинематографа оттепели и помогают взглянуть на них ретроспективно. Именно таким ретроспективным взглядом – разворачивающим доселе незамеченное этическое измерение исследований минувшей эпохи – хочется завершить эту книгу.

Если «Короткие встречи» Муратовой приглашали нас переосмыслить взаимоотношения между пространством, кинематографом и гендером, закладывая иную эстетическую основу

для понимания социального прогресса, то фильм Звягинцева «Елена» (2011) показывает, что старания эти были напрасны. Первую сцену ленты можно рассматривать как язвительный комментарий о бесполезности кинематографического воображения Муратовой при его переносе в контекст современной России. «Елена» начинается с изображения залитого светом безупречного богатого и минималистичного интерьера квартиры, пространства которой предстают перед нами в череде изображений-натюрмортов, свидетельствующих о тех самых целостности и завершенности, которых Муратова всеми силами старалась не допустить в «Коротких встречах» (илл. 47а). Завершается же сцена кадром изысканно накрытого к завтраку стола, за которым друг напротив друга в идеальной симметрии сидят мужчина и женщина; здесь нет ни видимых глазу пробелов, ни приковывающих внимание пустых пространств, ни излишеств, которые могли бы нарушить визуальное равновесие изображения (илл. 47б). Однако вскоре мы понимаем, что равновесие это зиждется на непреложных ролях героя и героини в рамках социальной и домашней иерархий. Он (Владимир) – состоятельный пожилой бизнесмен, безукоризненно ухоженный и элегантно одетый; она (Елена) – его пятидесятилетняя жена, с которой он прожил уже десять лет, с уже немолодым телом, которая предоставляет все услуги, необходимые для того, чтобы поддерживать в их квартире идеальный пространственный порядок, выполняя функции кухарки, домработницы, сексуальной партнерши и медсестры.





Илл. 47а, б. Совершенство пространств интерьера и гендерно обусловленной симметрии. Кадры из фильма «Елена», 2011

Все пространственные «недостатки» в фильме вынесены на периферию изображаемой среды, далеко на окраину Москвы, где в уродливом многоквартирном доме живет со своей семьей сын Елены (илл. 48). Окружает этот реликт советской эпохи столь же неприглядный индустриальный пейзаж. Грязь и вульгарность, заполняющие это пространство, аккуратно вычищены из центра Москвы, где живут Владимир и Елена, обитатели же окраин с их пустыми и тусклыми лицами кажутся представителями другого слоя людей, нежели истинные москвичи, чьи изысканность и целеустремленность находят выражение в каждом жесте. Звягинцев рисует беспощадный образ постсоветской России, в основе которой лежит классовое и гендерное разделение, старательно нанесенное на карту окружающего пространства. Здесь нет места мечтам о прогрессивном городе, да и вообще любым мечтам о социальном прогрессе, и когда Елена в порыве гнева говорит Владимиру, что когда-нибудь в будущем «и последние станут первыми», то это вызывает у него (да и у нас) лишь саркастическую усмешку. Однако «последние» действительно занимают место «первых». После того как Елена быстро и тихо убивает мужа, чтобы обеспечить финансовую поддержку своему сыну, тот вместе с семьей переезжает в жилище главных героев, без особого труда превращая его в свой дом. Фильм заканчивается практически там же, где и начинался, чередой изображений

безупречных пространств квартиры, отличие лишь в том, что сюда заселяется новая группа людей со своими новыми целями, которая присваивает комнаты, предметы и поверхности.



Илл. 48. Реликты советской архитектуры. Кадр из фильма «Елена», 2011

Хотя к этому моменту фильма мы уже стали свидетелями полного разрушения этики в человеческих взаимоотношениях, в том числе простого и идеально выполненного убийства Владимира, конец ленты наполнен каким-то особым чувством тревоги: мы содрогаемся, когда слышим, как сын Елены обсуждает возможность разделить просторные комнаты так, чтобы у каждого члена семьи было свое место. Хотя его семья и не вызывает особой симпатии, но явно испытывает нужду. Так почему же тогда эти буквальные присвоение и перепланировка пространства кажутся нам столь ужасными? В эти заключительные минуты картины становится ощутимой мысль, присутствовавшая с самого начала: изображаемая среда – и в особенности дом супругов – обретает в рамках фильма место, которое мы хотим видеть в целостности и сохранности.

В «Елене», а также в других получивших широкое признание работах Звягинцева, таких как «Возвращение» (2003) и «Левиафан» (2014), режиссер последовательно изображает пространство – будь то природа или антропогенная среда – как двойственное состояние, представляющее одновременно прямым следствием человеческих

взаимоотношений и чем-то бóльшим, трансцендентным по отношению к людям, его населяющим. Мы можем ощутить это «бóльшее» в подвергнутых цифровой обработке образах Звягинцева с их предельной четкостью, которая хоть и едва заметно, но нарушает наше восприятие происходящего на экране. Еще мы можем различить это «бóльшее» в неподвижности и кажущемся незыблемым постоянстве интерьеров, показываемых длинными планами, как будто приподнимающими эти интерьеры над сиюминутной конкретностью их существования. Также мы можем почувствовать «бóльшее» звягинцевских пространств в чистоте и даже безразличии обширных пейзажей, со всех сторон обступающих рукотворные декорации в «Возвращении» и «Левиафана». В то время как с каждым последующим фильмом режиссера распад человеческого товарищества и цивилизованности ускоряется, а степень и масштаб жестокости увеличивается, эти пространства продолжают существовать, просто *быть там*, как прекрасная и непостижимая материя. И я полагаю, что именно возможность уничтожения этой материи, возможность посягательства на пространство со стороны человеческих акторов (предполагаемая в заключительных сценах «Елены» или непосредственно осуществляемая в «Левиафана», когда сносят дом главных героев) может вызывать у зрителей Звягинцева особую тревогу и недовольство. Но наряду с этим режиссер также намекает на неразрушимость данной материи: в одном из последних кадров «Левиафана» наше внимание привлекает непонятный, чуждый предмет (что-то вроде веревки) на потолке церкви, только что воздвигнутой местным тираном на месте разрушенного дома. Мы не можем не почувствовать в этом предмете смутный след первоначальной постройки. Хотя говорить об этом в прямом смысле и нельзя – между зданиями нет никакой определенной материальной или визуальной связи – но среди китчевого блеска церкви этот предмет становится инородным элементом, открывая пространство иному способу видения.

Что же это за способы видения, которые ленты Звягинцева исследуют и вдохновляют? Хотя, как и в случае с кинематографическими пространствами оттепели, его среды отмечены необычностью и непохожестью, их собственной разобщенностью и очевидным стремлением за пределы какого-либо повествовательного значения, всё же их общие функции и смысл иного

рода. Чаще всего они отстранены от нашего – и героев – непосредственного опыта и недоступны через материальность, близость или прикосновение. Они находятся на расстоянии – как концептуально, так и физически – и не допускают чувственного погружения в себя (лишь камере позволено смотреть на некое пространство из эксплицитно другого пространства: изнутри другой комнаты, из-за порога и так далее). И хотя именно в этих пространствах происходят движения людей, убийства и всевозможные повседневные дела, кажется, что все эти действия не затрагивают их сколько-нибудь ощутимым образом. Хотя квартира Владимира и Елены наполнена их имуществом, она всё равно кажется оторванной от их непосредственной жизни. Получается, что знакомые, обитаемые и естественные среды пронизаны ощущением абсолютной инаковости, стремящейся лишь к тому, чтобы ее осознали и признали.

Таким образом Звягинцев доводит разобщенность и неоднородность пространства до предела. Он ищет «иную» функцию пространства не в альтернативных формах использования, присвоения или погружения, но исключительно в инаковости как таковой, в проявлении недоступности, которая тем не менее требует, чтобы мы включились в процесс осмысления, параметры которого далеко не очевидны. Его фильмы предполагают, что, каким бы ни было данное конкретное место – нетронутой природой или средой, созданной несправедливостью и насилием, – мы всегда с помощью кинозгляда камеры можем начать воспринимать его решительную и бесконечную инаковость. И я считаю, что именно в этом процессе восприятия Звягинцев видит возможность таких этических отношений, которые столь явственно отсутствуют во взаимодействиях людей из его фильмов.

В этом отношении мы можем понять пространства в фильмах Звягинцева через призму трудов философа Эммануэля Левинаса, для которого в основе образования этического субъекта лежит признание бесконечной инаковости Другого, иными словами, необходимость «уловить неуловимое, не подвергая при этом сомнению его неуловимость» [Levinas 1996: 19]. Переосмысляя момент встречи Я и Другого, Левинас переворачивает основы традиционной западной философии, в которой Другой может оставаться таковым лишь на мгновение, после чего осмысляется в рамках оперативных категорий

встречающего его Я, инаковость же при этом превращается в нечто «тождественное». Вступить в этические отношения означает для Левинаса прежде всего сохранить *безграничность* инаковости как таковой, противостоять ее присвоению в качестве чего-то самотождественного. Согласно Левинасу, социальное проявление подобной этики можно найти в человеческом лице, которое, как он пишет, «не поддается обладанию, моей власти. В своей богоявленности, в своем выражении чувственное – еще доступное – переходит к тотальному сопротивлению перед угрозой захвата» [Левинас 2000: 202]. В фильмах Звягинцева, как я уже показала, подобное сопротивление можно обнаружить лишь в самом пространстве, которое – в качестве поверхностного выражения социального бытия – мы, таким образом, можем понимать как эхо или зеркало человеческого лица. Процесс восприятия этого открытого и незавершенного пространства при бесконечном улавливании его недоступности становится в лентах Звягинцева тем единственным семенем, из которого может прорасти политическая этика.

Открытие пространства этическому видению, которое предпринимает Звягинцев, служит не только новым этапом в изучении пространственных отношений, которое велось в фильмах оттепели, но еще и ретроспективно выкристаллизывает менее очевидные элементы поисков и методов этих картин. Пространство, по своей сути, является общественной конструкцией, в которой социальные силы, индивидуальные практики, соперничающие идеологии и культурные нормы проявляются в материальных, физически осязаемых формах. Разногласие или конфликт в рамках подобного материального проявления возникает в результате неконвенционального взаимодействия отдельного человека или группы людей с пространством; Лефевр считал это признаком социального прогресса, обладающим революционным потенциалом. В концепции советского социализма материальная организация пространства рисовалась гармоничной, целостной и завершенной, лишенной конфликтов, крайностей и разногласий; только тогда она могла служить выражением, общественным лицом, идеологической перспективы страны. Внимание, сместившееся в официальном советском дискурсе 1950-х и 1960-х годов в сторону индивидуального, вовсе не противоречило данному взгляду: гармония между индивидуальным

и коллективным, о чем говорилось во введении, находилась в центре обсуждений нового, послесталинского социалистического пространства.

Однако, как уже говорилось в книге, кинематограф времен оттепели стремился активизировать большие и малые *разъединения* советского пространства, делая это в первую очередь с помощью индивидуальных тел: изображаемых на экране, сидящих в кинотеатре или же вызываемых к жизни самим кинооборудованием. Кино оттепели наделяло эти тела – их манеры чувствовать, говорить и двигаться – противоречившей концептуальной ясности и гармоничности советской идеологии способностью оживлять материалы, ощущения, впечатления и, соответственно, делать неоднородность советского пространства активной, видимой и осязаемой. Как следствие, это кино воспринимало пространство как общественную конструкцию, но всё чаще видело в нем непримиримые противоречия, а не гармоничные сублимации. Именно через свое отношение к этому непрерывному порождению отличий, появлению чего-то *другого* в общем пространстве фильмы Звягинцева проливают свет на эти более ранние практики.

Пространственная инаковость, подобная той, которую я выявила в творчестве Звягинцева, принимает в фильмах времен оттепели целый ряд форм, каждая из которых создается путем разнообразных человеческих и кинематографических действий. Среди них спонтанная подвижность зрителей панорамных фильмов, производящая опыт пространства, который выходит за пределы когнитивного и схематического контроля; сложное движение камеры в картинах Калатозова и Урусевского, рождающее практически инопланетное, разумное пространство, которое будто бы обретает человеческое зрение и тело; игривые прогулки в ленте Данелии, создающие по-новому чувственное пространство; специфически гендерное восприятие в фильме Шепитько, активизирующее глубоко мнемоническое пространство; и наконец, статичные наблюдения камеры у Муратовой, раскрывающие гендерно обусловленную материальность пространства, которая в ином случае могла бы остаться незамеченной. Двигаясь и наблюдая, трогая и разговаривая, герои этих фильмов не только ощущают и присваивают окружающие их среды, но еще и пронизывают, а также меняют их, превращая общее пространство в динамический набор чувственных отпечатков бесконечного числа

Других. И все эти ленты требуют, чтобы их зрители непременно уловили данную инаковость, пробивающуюся через пространство и обращающуюся напрямую к их разуму и чувствам.

Эта инаковость намного более конкретна, чем в фильмах Звягинцева. Ее истоки легче обнаружить, а значения – уловить, поскольку они уходят корнями в те общепринятые – «тождественные» – категории, против которых выступал Левинас. Но тем не менее в них есть этический потенциал, сходный с тем, что описал философ. Представляя общее пространство неразрывно связанным с восприятиями и движениями его многочисленных обитателей, кинематограф оттепели призывает своих зрителей взглянуть на окружающую их среду с аналогичной точки зрения как на этическое сообщество, в котором мы активно ищем встречи с Другим, разыскивая его следы в пространстве и одновременно признавая беспредельную невозможность такой перспективы.

Источники

РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 1. Д. 664 (Дело фильма «Неотправленное письмо»).

РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 150 (Производственный отчет по фильму «Я шагаю по Москве»).

РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 820 (Дело фильма «Крылья»).

РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 1104 (Дело фильма «Короткие встречи»).

Фонд Романа Кармена. Ф. 2989. Оп. 1. Д. 16.

Брехт 1934 – Брехт Б. Эпические драмы. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1934.

Ленин 1970 – Ленин В. И. Полное собрание сочинений: в 55 т. Т. 44. М.: Издательство политической литературы, 1970.

Муратова 2007 – Кира Муратова: мне скучно всё типичное // BBC RUSSIAN.com. 2007. URL: http://news.bbc.co.uk/hi/russian/talking_point/newsid_6661000/6661695.stm (дата обращения: 25.04.2023).

Программа 1961 – Программа Коммунистической партии Советского Союза. М.: Госполитиздат, 1961.

Съезд 1934 – Первый всесоюзный съезд советских писателей, 1934. Стенографический отчет. М.: Художественная литература, 1934.

Предварительные проблемы 1998 – Предварительные проблемы в конструировании ситуации // Ги Дебор и Ситуационистский Интернационал. 1998. URL: http://debord.ru/Teksty/Predvaritelnye_problemy_v_konstruirovanii_sityacii.html (дата обращения: 25.04.2023).

Библиография

Абдуллаева 2008 – Абдуллаева З. К. Кира Муратова: Искусство кино. М.: Новое литературное обозрение, 2008.

Алексашина 1965 – Алексашина В. В. Промышленность в городе // Советская архитектура. 1965. № 17. С. 63–71.

Арбузов 1961 – Арбузов А. Н. С совещательным голосом... // Искусство кино. 1961. № 11. С. 121–128.

Базен 1972 – Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972.

Баяр 1959 – Баяр О. Г. Декоративные предметы в квартире // Декоративное искусство СССР. 1959. № 7. С. 45–47.

Беньямин 1996а – Беньямин В. Москва // В. Беньямин. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе / пер. С. А. Ромашко. М.: МЕДИУМ, 1996. С. 163–209.

Беньямин 1996б – Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // В. Беньямин. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе / пер. С. А. Ромашко. М.: МЕДИУМ, 1996. С. 15–65.

Беньямин 2012 – Беньямин В. О миметической способности // В. Беньямин. Учение о подобию. Медиаэстетические произведения: Сб. статей / пер. И. Болдырева, А. Белобратова, А. Глазовой, Е. Павлова, А. Пензина, С. Ромашко, А. Рябовой, Б. Скуратова и И. Чубарова. М.: РГГУ, 2012. С. 171–187.

Бескин 1958 – Бескин О. М. Искусство диорамы // Декоративное искусство СССР. 1958. № 11. С. 13–16.

Бёрд 2021 – Бёрд Р. Андрей Тарковский: стихии кино. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021.

Блейман, Вартанов 1964 – Блейман М. Ю., Вартанов А. С. Фильм-обозрение или фильм-раздумье // Советский экран. 1964. № 12. С. 2–4.

Богданов 1960 – Богданов И. Камера в движении // Искусство кино. 1960. № 5. С. 117–124.

Бодлер 1986 – Бодлер Ш. Поэт современной жизни // Ш. Бодлер. Об искусстве / пер. Н. И. Столяровой, Л. Д. Липман. М.: Искусство, 1986. С. 283–315.

Болотина 1989 – Болотина И. С. Проблемы русского и советского натюрморта: изображение вещи в живописи XVIII–XX вв. М.:

Советский художник, 1989.

Быховский 1964 – Быховский Б. Э. «Итог и остаток», или Баланс ренегата // Вопросы философии. 1964. № 7. С. 112–122.

Вайсфельд 1963 – Вайсфельд И. В. «Не обобщайте коней!»: Заметки о современном киноискусстве // Искусство кино. 1963. № 1. С. 108–113.

Варшавский 1965 – Варшавский Я. Л. От поколения к поколению // Искусство кино. 1965. № 6. С. 50–57.

Вейцман 1963 – Вейцман Е. М. Линия разграничения // Искусство кино. 1963. № 4. С. 37–46.

Векленко, Белкин 1960 – Векленко А. Ф., Белкин Б. Г. К вопросу о системах кинематографа будущего // Техника кино и телевидения. 1960. № 6. С. 19–27.

Вертов 1966 – Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966.

Володин 1964 – Володин П. А. О некоторых особенностях развития советской архитектуры на современном этапе // Советская архитектура. 1964. № 16. С. 3–14.

Высоцкий 1957 – Высоцкий М. З. Широкоэкранный стереофонический кино. М.: Искусство, 1957.

Гильдебранд 2011 – Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей / пер. Н. Б. Розенфельда и В. А. Фаворского. М.: Логос, 2011.

Голдовский 1958 – Голдовский Е. М. Проблемы панорамного и широкоэкранный кинематографа. М.: Искусство, 1958.

Голдовский 1960 – Голдовский Е. М. О системах кинематографа будущего // Техника кино и телевидения. 1960. № 6. С. 9–19.

Голдовский 1961 – Голдовский Е. М. От немого кино к панорамному. М.: Издательство Академии наук СССР, 1961.

Головня и др. 1965 – «Я – Куба» / А. Д. Головня, Ю. М. Кун, С. С. Полуянов, А. В. Зильберник, Н. Л. Прозоровский, Г. А. Капралов, Е. М. Вейцман, Г. Н. Чухрай // Искусство кино. 1965. № 3. С. 24–37.

Горохов 1958 – Горохов В. С. Зритель входит в кадр // Искусство кино. 1958. № 3. С. 31–35.

Данелия 2009 – Данелия Г. Н. Чито-грито. М.: Эксмо, 2009.

Де Серто 2013 – Де Серто М. Изобретение повседневности. 1. Искусство делать / пер. Д. Калугина, Н. Мовниной. СПб.:

Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013.

Дебор 2000 – Дебор Г. Общество спектакля / пер. С. Офертаса, М. Якубович. М.: Логос, 2000.

Дебор 2017а – Дебор Г. Отчет о конструировании ситуаций и об условиях организации и деятельности интернациональной ситуационистской фракции // Г. Дебор. Психогеография. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 51–87.

Дебор 2017б – Дебор Г. Теория дрейфа // Г. Дебор. Психогеография. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 20–30.

Добин 1964 – Добин Е. С. Теоретические заметки // Искусство кино. 1964. № 7. С. 59–75.

Добренко 2007 – Добренко Е. А. Политэкономия соцреализма. М.: Новое литературное обозрение, 2007.

Домбровский 1958 – Домбровский К. И. Новые художественные средства // Искусство кино. 1958. № 3. С. 36–38.

Дыко 1961 – Дыко Л. П. Творческие поиски Сергея Урусевского // Искусство кино. 1961. № 7. С. 102–112.

Забота 1960 – Забота о человеке – основа советского градостроительства // Архитектура СССР. 1960. № 6. С. 1–3.

Завьялов 1965 – Завьялов И. Г. Скорость, время и пространство в современной войне. М.: Воениздат, 1965.

Земцов 1962 – Земцов С. Поиски нового в монументальном искусстве // Архитектура СССР. 1962. № 4. С. 23–31.

Злобин 1961 – Злобин А. Поиски, находки, утраты // Искусство кино. 1961. № 5. С. 106–108.

Зоркая 1961 – Зоркая Н. М. Так жить нельзя! // Искусство кино. 1961. № 1. С. 135–138.

Изволова 1996 – Изволова И. В. Другое пространство // Кинематограф оттепели. Книга первая. К 100-летию мирового кино / под ред. В. А. Трояновского. М.: Материк, 1996. С. 77–98.

Иконников 1963 – Иконников А. В. Организация пространства и эстетическая выразительность архитектуры // Архитектура СССР. 1963. № 2. С. 42–51.

Иконников, Степанов 1963 – Иконников А. В., Степанов Г. П. Эстетика социалистического города. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1963.

Иригарей 2004 – Иригарей Л. Этика полового различия / пер. А. Шестакова, В. Николаенкова. М.: Художественный журнал, 2004.

Ищенко 2014 – Ищенко Е. Кончай базар! О прошлом, настоящем и будущем ВДНХ // Труд. URL: https://www.trud.ru/article/12-08-2014/1316579_konchaj_bazar.html (дата обращения: 25.04.2023).

Кайуа 2003 – Кайуа Р. Мимикрия и легендарная психастения // Р. Кайуа. Миф и человек. Человек и сакральное / пер. и вступ. ст. С. Н. Зенкина. М.: ОГИ, 2003. С. 83–104.

Какой экран 1962 – Какой экран лучше? // Искусство кино. 1962. № 1. С. 87–92.

Каменский 1968 – Каменский А. А. Художник Урусевский // Искусство кино. 1968. № 2. С. 92–93.

Кант 2020 – Кант И. Критика способности суждения / пер. М. К. Левиной. М.: АСТ, 2020.

Кармен 1962а – Кармен Р. Л. Съемки на пылающем острове (Из дневника) // Искусство кино. 1962. № 6. С. 123–131.

Кармен 1962б – Кармен Р. Л. Съемки на пылающем острове (Из дневника) // Искусство кино. 1962. № 7. С. 125–132.

Кинг 2005 – Кинг Д. Пропавшие комиссары: фальсификация фотографий и произведений искусства в сталинскую эпоху / пер. Ю. Гусева. М.: Контакт-Культура, 2005.

Кино 1957 – Советское панорамное кино // Техника кино и телевидения. 1957. № 4. С. 92–93.

Кинотеатры 1958 – Первые панорамные кинотеатры // Советский экран. 1958. № 6. С. 16.

Климов 1961 – Климов Н. А. Рабочий день в обществе, строящем коммунизм. М.: Издательство социально-экономической литературы, 1961.

Климов 1987 – Лариса: Книга о Ларисе Шепитько: Воспоминания, выступления, интервью, киносценарии / сост. Э. Г. Климов. М.: Искусство, 1987.

Коварский 1968 – Коварский Н. А. Человек и время // Искусство кино. 1968. № 10. С. 49–57.

Колесникова и др. 1959 – Колесникова Н. А., Сенчакова Г. В., Слепнева Т. Н. Роман Кармен. М.: Искусство, 1959.

Коржавин 1967 – Коржавин Н. М. «Пока была любовь...» // Искусство кино. 1967. № 1. С. 88–97.

Косматов 1959 – Косматов Л. В. Композиция широкого кадра // Искусство кино. 1959. № 2. С. 113–119.

Котов 1958 – Котов В. Д. Панорамный кинотеатр «Мир» // Техника кино и телевидения. 1958. № 5. С. 57–65.

Коэн 2011 – Коэн С. Жизнь после ГУЛАГа: возвращение сталинских жертв / пер. И. Давидян. М.: АИРО-XXI, 2011.

Крылья 1966 – «Крылья»: подробный разговор // Искусство кино. 1966. № 10. С. 12–30.

Крюкова 1966 – Культура жилого интерьера / под ред. И. А. Крюковой. М.: Искусство, 1966.

Левинас 2000 – Левинас Э. Избранное. Тотальное и бесконечное / пер. И. С. Вдовиной, Б. В. Дубина. М.; СПб.: Университетская книга, 2000.

Лефевр 2015 – Лефевр А. Производство пространства / пер. И. К. Стаф. М.: Strelka Press, 2015.

Лукин 1962 – Лукин Я. Н. Некоторые вопросы синтеза монументального искусства и архитектуры // Советская архитектура. 1962. № 14. С. 111–120.

Лясколо 1961 – Лясколо В. Исчерпаны ли возможности кинопанорамы? // Искусство кино. 1961. № 1. С. 153–155.

Марголит 1996 – Марголит Е. Я. Пейзаж с героем // Кинематограф оттепели. Книга первая. К 100-летию мирового кино. М.: Материк, 1996. С. 99–117.

Марков 1957 – Марков М. Некоторые законы восприятия искусства // Искусство кино. 1957. № 9. С. 90–104.

Мартин 2011 – Мартин Т. Империя «положительной деятельности». Нации и национализм в СССР, 1923–1939 / пер. О. Р. Щёлоковой. М.: РОССПЭН. Фонд «Президентский центр Б. Н. Ельцина», 2011.

Меркель 1961 – Меркель М. М. Должен ли оператор «видеть»? // Искусство кино. 1961. № 10. С. 51–57.

Михайлов 1966 – Михайлов Н. Н. Моя Россия. М.: Советская Россия, 1966.

Муриан 1965 – Муриан В. М. Гуманизм социалистический и гуманизм абстрактный // Искусство кино. 1965. № 11. С. 10–20.

Непорожний 1963 – Непорожний П. С. Электрификация и градостроительство // Советская архитектура. 1963. № 15. С. 3–11.

Паперный 2016 – Паперный В. З. Культура Два. М.: НЛО, 2016.

Пекарева 1962 – Пекарева Н. А. Дворец пионеров в Москве // Архитектура СССР. 1962. № 9. С. 50–62.

Плисецкий 1961 – Плисецкий Г. Б. Открытие мира // Искусство кино. 1961. № 1. С. 87–89.

Пружан, Пушкарев 1970 – Пружан И. Н., Пушкарев В. А. Натюрморт в русской и советской живописи. Л.: Аврора, 1970.

Рикёр 2004 – Рикёр П. Память, история, забвение / пер. И. И. Блауберг, И. С. Вдовиной, О. И. Мачульской, Г. М. Тавризян. М.: Издательство гуманитарной литературы, 2004.

Рубанова 1967 – Рубанова И. И. После «Красной пустыни» (О некоторых итогах Антониони) // Вопросы киноискусства. 1967. Вып. 10. С. 318–343.

Рыклин 2002 – Рыклин М. К. Пространства ликования. Тоталитаризм и различие. М.: Логос, 2002.

Смелков 1961 – Смелков Ю. С. «Каток и скрипка» // Искусство кино. 1961. № 8. С. 25–26.

Соловьева 1964 – Соловьева И. Н. Клео с 5 до 7 // Искусство кино. 1964. № 5. С. 114–116.

Ступин 1962 – Ступин В. И. Дворец народных форумов // Архитектура СССР. 1962. № 4. С. 11–22.

Сушко 2012 – Сушко Ю. М. Марина Влади, обаятельная «колдунья». М.: Эксмо, 2012.

Тарабукин 1923 – Тарабукин Н. М. От мольберта к машине. М.: Работник просвещения, 1923.

Тарковский 1967 – Тарковский А. А. Запечатленное время // Искусство кино. 1967. № 4. С. 68–79.

Тасалов 1961 – Тасалов В. И. Некоторые проблемы развития современной архитектуры // Архитектура СССР. 1961. № 6. С. 50–53.

Тверской 1960 – Тверской Л. М. Заметки о современном городском ансамбле // Архитектура СССР. 1960. № 2. С. 40–43.

Таубман 2008 – Таубман У. Хрущёв / пер. Н. Л. Холмогоровой. М.: Молодая гвардия, 2008.

Трахтенберг 1961 – Трахтенберг Л. С. Когда звучит широкий экран // Искусство кино. 1961. № 3. С. 98–101.

Урусовский 1966 – Урусовский С. П. О форме // Искусство кино. 1966. № 2. С. 27–37.

Фрейд 1995 – Фрейд З. Жуткое // З. Фрейд. Художник и фантазирование / пер. Р. Ф. Додельцева, А. М. Кесселя, М. Н. Попова. М.: Республика, 1995. С. 265–281.

Храбровицкий 1998 – Письмо в ЦК КПСС гвардии полковника С. К. Храбровицкого о неоправданном вмешательстве цензуры в хроникально-документальные исторические фильмы // Кинематограф оттепели: документы и свидетельства / под ред. В. И. Фомина. М.: Материк, 1998. С. 34–36.

Шнейдеров 1960 – Шнейдеров В. А. О фильмах-путешествиях // Искусство кино. 1960. № 10. С. 137–142.

Эйзенштейн 1964 – Эйзенштейн С. М. Монтаж аттракционов // С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения: в 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 269–273.

Эльзессер, Хагенер 2016 – Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело / пер. С. Афонина, И. Кушнаревой, В. Лукина, В. Правосудова, О. Якименко. СПб.: Сеанс, 2016.

Юренев 1961 – Юренев Р. Н. Еще одна волна... // Искусство кино. 1961. № 8. С. 7–12.

Юренев 1964 – Юренев Р. Н. Один день юных // Искусство кино. 1964. № 4. С. 26–29.

Якобсон 1975 – Якобсон Р. О. О поколении, растратившем своих поэтов // Р. О. Якобсон, Д. П. Святополк-Мирский. Смерть Владимира Маяковского. The Hague: Mouton, 1975. С. 8–34.

Ямпольский 2015 – Ямпольский М. Б. Муратова. Опыт киноантропологии. СПб.: Сеанс, 2015.

Abbas 2003 – Abbas A. Cinema, the City, and the Cinematic // Global Cities: Cinema, Architecture, and Urbanism in a Digital Age / ed. by L. Krause and P. Petro. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2003. P. 142–156.

Balsom 2009 – Balsom E. Screening Rooms: The Movie Theatre in/and the Gallery // Public. Fall 2009. Vol. 40. P. 24–39.

Barker 2009 – Barker J. The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience. Berkeley: University of California Press, 2009.

Beissinger 1988 – Beissinger M. Scientific Management, Socialist Discipline, and Soviet Power. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.

Bellos 1999 – Bellos D. Jacques Tati: His Life and Art. London: Harvill Press, 1999.

Belton 1992 – Belton J. Widescreen Cinema. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992.

Benjamin 1986 – Benjamin J. A Desire of One's Own: Psychoanalytic Feminism and Intersubjective Space // Feminist Studies / Critical Studies / ed. by T. de Lauretis. Bloomington: Indiana University Press, 1986. P. 78–101.

Benjamin 1999a – Benjamin W. The Arcades Project / trans. by H. Eiland and K. McLaughlin. Cambridge, MA: Belknap, 1999.

Benjamin 1999b – Benjamin W. The Lamp // W. Benjamin. Selected Writings: in 4 vols. Vol. 2. Pt. 2, 1931–1934 / ed. by M. Jennings, H. Eiland, and G. Smith; trans. by E. Ephcott and others. Cambridge, MA: Belknap, 1999. P. 691–693.

Blanchard 1981 – Blanchard M. On Still Life // Yale French Studies. 1981. № 61. P. 276–298.

Bolotova 2004 – Bolotova A. Colonization of Nature in the Soviet Union: State Ideology, Public Discourse, and the Experience of Geologists // Historical Social Research / Historische Sozialforschung. 2004. Vol. 29. № 3. P. 104–123.

Brook 2018 – Brook K. The Jews of Khazaria. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2018.

Bruno 2002 – Bruno G. Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film. New York: Verso, 2002.

Bruno 2006 – Bruno G. Visual Studies: Four Takes on Spatial Turns // Journal of the Society of Architectural Historians. 2006. Vol. 65. № 1. P. 23–24.

Bryson 1990 – Bryson N. Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting. London: Reaktion Books, 1990.

Buchli 1997 – Buchli V. Khrushchev, Modernism, and the Fight against *Petit-bourgeois* Consciousness in the Soviet Home // Journal of Design History. 1997. Vol. 10. № 2. P. 161–176.

Buck-Morss 1986 – Buck-Morss S. The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering // New German Critique. 1986. № 39. P. 99–140.

Buck-Morss 1991 – Buck-Morss S. The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project. Cambridge, MA: The MIT Press, 1991.

Buck-Morss 2002 – Buck-Morss S. *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2002.

Bulgakowa 2013 – Bulgakowa O. *Cine-Weathers: Soviet Thaw Cinema in the International Context // The Thaw: Soviet Society and Culture during the 1950s and 1960s* / ed. by D. Kozlov and E. Gilburd. Toronto, ON: University of Toronto Press, 2013. P. 436–481.

Cavendish 2013 – Cavendish P. *The Men with the Movie Camera: The Poetics of Visual Style in Soviet Avant-Garde Cinema of the 1920s*. Oxford, UK: Berghahn Books, 2013.

Charney 1995 – Charney L. *In a Moment: Film and the Philosophy of Modernity // Cinema and the Invention of Modern Life* / ed. by L. Charney and V. Schwartz. Berkeley: University of California Press, 1995. P. 279–294.

Chion 1997 – Chion M. *The Films of Jacques Tati* / trans. by A. D'Alfonso. Toronto, ON: Guernica, 1997.

Chion 1999 – Chion M. *The Voice in Cinema* / trans. by C. Gorbman. New York: Columbia University Press, 1999.

Comolli 1965 – Comolli J.-L. *Passés les cigognes // Cahiers du Cinéma*. 1965. № 164. P. 83–84.

De Lauretis 1987 – De Lauretis T. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

DeBlasio 2007 – DeBlasio A. *Choreographing Space, Time, and Dikovinki in the Films of Evgenii Bauer // The Russian Review*. 2007. Vol. 66. № 4. P. 671–692.

Dickerman 2000 – Dickerman L. *Camera Obscura: Socialist Realism in the Shadow of Photography // October*. Summer 2000. Vol. 93. P. 138–153.

Doane 1980 – Doane M.-A. *The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space // Yale French Studies*. 1980. № 60. P. 33–50.

Doane 2002 – Doane M.-A. *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002.

Domínguez 2012 – Domínguez C. *The Mammoth That Wouldn't Die // Caviar with Rum: Cuba-USSR and the Post-Soviet Experience* / ed. by J. Loss and J. M. Prieto. New York: Palgrave Macmillan, 2012. P. 109–117.

Ebert 1995 – Ebert. R. *I Am Cuba // RogerEbert.com*. 1995. December 08. URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/i-am-cuba-1995> (дата обращения: 25.04.2023).

Efimova 1997 – Efimova A. To Touch on the Raw: The Aesthetic Affections of Socialist Realism // *Art Journal*. Spring 1997. Vol. 56. № 1. P. 72–80.

Epstein 1982 – Epstein E. *The Rise and Fall of Diamonds: A Shattering of a Brilliant Illusion*. New York: Simon and Shuster, 1982.

Filtzer 2006 – Filtzer D. From Mobilized to Free Labour: De-Stalinization and the Changing Legal Status of Workers // *The Dilemmas of De-Stalinization: Negotiating Cultural and Social Change in the Khrushchev Era* / ed. by P. Jones. London: Routledge, 2006. P. 154–169.

Fisher 2005 – Fisher J. Wandering in/to the Rubble-Film: Filmic Flânerie and the Exploded Panorama after 1945 // *German Quarterly*. 2005. Vol. 78. № 4. P. 461–480.

Friedberg 1994 – Friedberg A. *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. Berkeley: University of California Press, 1994.

Frisby 1994 – Frisby D. The *Flâneur* in Social Theory // *The Flâneur* / ed. by K. Tester. London: Routledge, 1994. P. 81–110.

Gilburd 2013 – Gilburd E. The Revival of Soviet Internationalism in the Mid to Late 1950s // *The Thaw: Soviet Society and Culture during the 1950s and 1960s* / ed. by D. Kozlov and E. Gilburd. Toronto, ON: University of Toronto Press, 2013. P. 362–401.

Gleber 1999 – Gleber A. *The Art of Taking a Walk: Flanerie, Literature, and Film in Weimar Culture*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1999.

Goodwin 1993 – Goodwin J. *Eisenstein, Cinema, and History*. Champaign: University of Illinois Press, 1993.

Gorsuch 2006 – Gorsuch A. Time Travelers: Soviet Tourists to Eastern Europe // *Turizm: The Russian and East European Tourist under Capitalism and Socialism* / ed. by A. E. Gorsuch and D. P. Koenker. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2006. P. 205–226.

Grosz 1995 – Grosz E. *Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*. New York: Routledge, 1995.

Gunning 1986 – Gunning T. The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde // *Wide Angle*. 1986. Vol. 8. № 3–4. P. 63–70.

Gunning 2012 – Gunning T. Moving Away from the Index: Cinema and the Impression of Reality // *Screen Dynamics* / ed. by G. Koch, V. Pantenburg, and S. Rothöhler. Vienna: Synema, 2012. P. 42–60.

Guthman 1995 – Guthman E. Soviet Bird's-Eye View of Cuba // San Francisco Chronicle. 1995. April 14.

Hansen 1999 – Hansen M. Benjamin and Cinema: Not a One-Way Street // Critical Inquiry. 1999. Vol. 25. № 2. P. 306–343.

Hanson 2003 – Hanson P. The Rise and Fall of the Soviet Economy: An Economic History of the USSR from 1945. London: Pearson, 2003.

Hixson 1997 – Hixson W. Parting the Curtain: Propaganda, Culture, and the Cold War, 1945–1961. New York: St. Martin's Griffin, 1997.

Hornsby 2013 – Hornsby R. Protest, Reform, and Repression in Khrushchev's Soviet Union. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

Huyssen 2004 – Huyssen, Andreas. Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory. Stanford, CA: Stanford University Press, 2003.

Ilić et al. 2004 – Women in the Khrushchev Era / ed. by M. Ilić, S. Reid, and L. Attwood. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

Jameson 1988 – Jameson F. Periodizing the 60s // F. Jameson. The Ideologies of Theory, Essays 1971–1986: in 2 vols. Vol. 2, Syntax of History. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. P. 178–208.

Jones 1990 – Jones R. The Soviet Concept of 'Limited Sovereignty' from Lenin to Gorbachev: The Brezhnev Doctrine. London: Palgrave Macmillan, 1990.

Josephson et al. 2013 – Josephson P., Dronin N., Mnatsakanian R., Cherp A., Efremenko D., and Larin V. An Environmental History of Russia. New York: Cambridge University Press, 2013.

Kaganovsky 2012 – Kaganovsky L. Ways of Seeing: On Kira Muratova's *Brief Encounters* and Larisa Shepit'ko's *Wings* // Russian Review. 2012. Vol. 71. № 3. P. 482–499.

Kaganovsky 2013 – Kaganovsky L. Postmemory, Countermemory: Soviet Cinema of the 1960s // The Socialist Sixties: Crossing Borders in the Second World / ed. by A. Gorsuch and D. Koenker. Bloomington: Indiana University Press, 2013. P. 235–250.

Kibita 2013 – Kibita N. Soviet Economic Management under Khrushchev: The *Sovnarkhoz* Reform. London: Routledge, 2013.

Kozlov, Gilburd 2013 – Kozlov D., Gilburd E. The Thaw as an Event in Russian History // The Thaw: Soviet Society and Culture during the 1950s and 1960s / ed. by D. Kozlov and E. Gilburd. Toronto, ON: University of Toronto Press, 2013. P. 18–81.

Kracauer 1997 – Kracauer S. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997.

Krukones J. *Peacefully Coexisting on a Wide Screen: Kinopanorama vs. Cinerama, 1952–1966* // *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2010. Vol. 4. № 3. P. 283–305.

Lant 1995 – Lant A. *Haptical Cinema* // *October*. Autumn 1995. Vol. 74. P. 45–73.

Larsen 2007 – Larsen S. *Korotkie vstrechi / Brief Encounters* // *The Cinema of Russia and the Former Soviet Union* / ed. by B. Beumers. London: Wallflower, 2007. P. 119–127.

Lefebvre 2003 – Lefebvre H. *Key Writings* / ed. by S. Elden, E. Lebas, and E. Kofman. London: Continuum, 2003.

Leslie 2006 – Leslie E. *Ruin and Rubble in the Arcades* // *Walter Benjamin and The Arcades Project* / ed. by B. Hanssen. London: Continuum, 2006. P. 87–112.

Levinas 1996 – Levinas E. *Transcendence and Height* // *Emmanuel Levinas: Basic Philosophical Writings* / ed. by A. T. Peperzak, S. Critchley, and R. Bernasconi. Bloomington: Indiana University Press, 1996. P. 11–31.

Lewin 1978 – Lewin M. *Society, State, and Ideology during the First Five-Year Plan* // *Cultural Revolution in Russia, 1928–1931* / ed. by S. Fitzpatrick. Bloomington: Indiana University Press, 1978. P. 41–77.

Mamonova 1984 – Mamonova T. *Introduction: The Feminist Movement in the Soviet Union* // *Women and Russia: Feminist Writing from the Soviet Union* / ed. by T. Mamonova. Trans. by R. Park and C. A. Fitzpatrick. Boston: Beacon, 1984.

Marie 2001 – Marie L. *Jacques Tati's Play Time as New Babylon* // *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context* / ed. by M. Shiel and T. Fitzmaurice. Oxford: Blackwell Publishers, 2001. P. 257–269.

Marks 2000 – Marks L. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham, NC: Duke University Press, 2000.

Mayne 1990 – Mayne J. *The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

McCauley 1976 – McCauley M. *Khrushchev and the Development of Soviet Agriculture: The Virgin Land Programme, 1953–1964*. New York: Holmes and Meier, 1976.

McDonough 1994 – McDonough T. Situationist Space // October. Winter 1994. Vol. 67. P. 58–77.

Metz 1974 – Metz C. On the Impression of Reality in the Cinema // Film Language: A Semiotics of the Cinema / trans. by M. Taylor. New York: Oxford University Press, 1974. P. 3–15.

Pantenburg 2012 – Pantenburg V. 1970 and Beyond: Experimental Cinema and Installation Art // Screen Dynamics: Mapping the Borders of Cinema / ed. by G. Koch, V. Pantenburg, and S. Rotholer. Vienna: SYNEMA, 2012. P. 78–92.

Pennington 2001 – Pennington R. Wings, Women, and War: Soviet Airwomen in World War II Combat. Lawrence: University Press of Kansas, 2001.

Penz 1997 – Penz F. Architecture in the Films of Jacques Tati // Cinema and Architecture: Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia / ed. by F. Penz and M. Thomas. London: British Film Institute, 1997. P. 62–69.

Petrov 2005 – Petrov P. The Freeze of Historicity in Thaw Cinema // Kinokultura. 2005. № 8. URL: <http://www.kinokultura.com/articles/apr05-petrov.html> (дата обращения: 25.04.2023).

Pollock 2003 – Pollock G. Vision and Difference: Feminism, Femininity, and the Histories of Art. London: Routledge Classics, 2003.

Prokhorov 2001 – Prokhorov A. The Unknown New Wave: Soviet Cinema of the 1960s // Springtime for Soviet Cinema: Re / Viewing the 1960s / ed. by A. Prokhorov. Pittsburgh, PA: Pittsburgh Russian Film Symposium, 2001. P. 7–28.

Qualls 2009 – Qualls K. D. From Ruins to Reconstruction: Urban Identity in Soviet Sevastopol after World War II. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2009.

Rajagopalan 2008 – Rajagopalan S. Indian Films in Soviet Cinemas: The Culture of Movie-going after Stalin. Bloomington: Indiana University Press, 2008.

Reid 1994 – Reid S. Photography in the Thaw // Art Journal. 1994. Vol. 53. № 2. P. 33–39.

Reid 2002 – Reid S. Khrushchev's Children's Paradise: The Pioneer Palace, Moscow, 1958–1962 // Socialist Spaces: Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc / ed. by D. Crowley and S. Reid. Oxford, UK: Berg, 2002. P. 141–180.

Reid 2005 – Reid S. The Khrushchev Kitchen: Domesticating the Scientific-Technological Revolution // Journal of Contemporary History. 2005. Vol. 40. № 2. P. 289–316.

Reid 2006 – Reid S. Modernizing Socialist Realism in the Khrushchev Thaw: The Struggle for a ‘Contemporary Style’ in Soviet Art // The Dilemmas of De-Stalinization: Negotiating Cultural and Social Change in the Khrushchev Era / ed. by P. Jones. London: Routledge, 2006. P. 209–230.

Rosenbaum 1973 – Rosenbaum J. Tati’s Democracy: an interview and introduction by Jonathan Rosenbaum // Film Comment. 1973. Vol. 9. № 3. P. 36–41.

Rosenbaum 2006 – Rosenbaum J. I Am Cuba // Chicago Reader. 2006. November 16. URL: <http://www.chicagoreader.com/chicago/i-am-cuba/> (дата обращения: 25.04.2023).

Ross 1997 – Ross K. Lefebvre on the Situationists: An Interview // October. Winter 1997. Vol. 79. P. 69–83.

Ruthchild 1983 – Ruthchild R. Sisterhood and Socialism: The Soviet Feminist Movement // Frontiers: A Journal of Women Studies. 1983. Vol. 7. № 2. P. 4–12.

Silverman 1988 – Silverman K. The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

Smith 2010 – Smith B. Property of Communists: The Urban Housing Program from Stalin to Khrushchev. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2010.

Sobchak 1992 – Sobchak V. The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.

Soja 2008 – Soja E. W. Vom „Zeitgeist“ zum „Raumgeist“: New Twists on the *Spatial Turn* // Spatial Turn: Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften / ed. by J. Döring and T. Thielmann. Bielefeld: Transcript, 2008. P. 241–262.

Stanek 2011 – Stanek Ł. Henri Lefebvre on Space: Architecture, Urban Research, and the Production of Theory. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

Sutcliffe 2009 – Sutcliffe B. The Prose of Life: Russian Women Writers from Khrushchev to Putin. Madison: University of Wisconsin Press, 2009.

Turvey 2007 – Turvey M. Vertov: Between the Organism and the Machine // October. Summer 2007. Vol. 121. P. 5–18.

Varga-Harris 2008 – Varga-Harris C. Homemaking and the Aesthetic and Moral Perimeters of the Soviet Home during the Khrushchev Era // *Journal of Social History*. 2008. Vol. 41. № 3. P. 561–589.

Vidler 1993 – Vidler A. The Explosion of Space: Architecture and the Filmic Imaginary // *Assemblage*. 1993. № 21. P. 44–59.

Widdis 2003 – Widdis E. *Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War*. New Haven, CT: Yale University Press, 2003.

Widdis 2005 – Widdis E. Muratova's Clothes, Muratova's Textures, Muratova's Skin // *Kinokultura*. April 2005. № 8. URL: <http://www.kinokultura.com/articles/apr05-widdis.html> (дата обращения: 25.04.2023).

Woll 2000 – Woll J. *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*. London: I. B. Tauris, 2000.

Woll 2003 – Woll J. *The Cranes Are Flying: The Film Companion*. London: I. B. Tauris, 2003.

Yanowitch 1963 – Yanowitch M. Soviet Patterns of Time Use and Concepts of Leisure // *Soviet Studies*. 1963. Vol. 15. № 1. P. 17–37.

Young 1989 – Young I. *Throwing Like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment, Motility, and Spatiality* // *The Thinking Muse: Feminism and Modern French Philosophy* / ed. by J. Allen and I. M. Young. Bloomington: Indiana University Press, 1989. P. 51–70.

Фильмография

- Алёнка, реж. Б. В. Барнет, 1961.
Без страха и упрека, реж. А. Н. Митта, 1962.
Бог и дьявол на Земле Солнца (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*), реж. Глаубер Роша, 1964.
Броненосец Потемкин, реж. С. М. Эйзенштейн, 1925.
Весна на Заречной улице, реж. Ф. Е. Миронер, М. М. Хуциев, 1956.
Взрослые дети, реж. В. А. Азаров, 1961.
Возвращение, реж. А. П. Звягинцев, 2003.
Время развлечений (*Playtime*), реж. Жак Тати, 1967.
Горизонт, реж. И. Е. Хейфиц, 1961.
Город большой судьбы, реж. И. П. Копалин, 1961.
Два воскресенья, реж. В. М. Шредель, 1963.
Девушка без адреса, реж. Э. А. Рязанов, 1957.
Долгие проводы, реж. К. Г. Муратова, 1971.
Дом, в котором я живу, реж. Л. А. Кулиджанов, Я. А. Сегель, 1957.
Елена, реж. А. П. Звягинцев, 2011.
Жили-были старик со старухой, реж. Г. Н. Чухрай, 1964.
Застава Ильича (*Мне двадцать лет*), реж. М. М. Хуциев, 1962.
Иван Бровкин на целине, реж. И. В. Лукинский, 1958.
Илья Муромец, реж. А. Л. Птушко, 1956.
Каток и скрипка, реж. А. А. Тарковский, 1960.
Клео от 5 до 7 (*Cléo de 5 à 7*), реж. Аньес Варда, 1962.
Когда деревья были большими, реж. Л. А. Кулиджанов, 1961.
Комиссар, реж. А. Я. Аскольдов, 1967.
Короткие встречи, реж. К. Г. Муратова, 1967.
Красный шар (*Le ballon rouge*), реж. Альбер Ламорис, 1956.
Крылья, реж. Л. Е. Шепитько, 1966.
Левиафан, реж. А. П. Звягинцев, 2014.
Леон Гаррос ищет друга, реж. Марчелло Пальеро, 1960.
Летят журавли, реж. М. К. Калатозов, 1957.
Матрос с «Кометы», реж. И. М. Анненский, 1958.
Мой дядюшка (*Mon oncle*), реж. Жак Тати, 1958.
Над Тиссой, реж. Д. И. Васильев, 1958.
Нежная кожа (*La peau douce*), реж. Франсуа Трюффо, 1964.

Неотправленное письмо, реж. М. К. Калатозов, 1959.
Ночь (La notte), реж. Микеланджело Антониони, 1961.
Осенний марафон, реж. Г. Н. Данелия, 1979.
Первый эшелон, реж. М. К. Калатозов, 1955.
Печать зла (Touch of Evil), реж. Орсон Уэллс, 1958.
Похитители велосипедов (Ladri di biciclette), реж. Витторио де Сика, 1948.
Приходите завтра..., реж. Е. И. Ташков, 1962.
Пылающий остров, реж. Р. Л. Кармен, 1961.
Серёжа, реж. Г. Н. Данелия, И. В. Таланкин, 1960.
Сказка о потерянном времени, реж. А. Л. Птушко, 1964.
Сорок первый, реж. Г. Н. Чухрай, 1956.
Убийцы среди нас (Die Mörder sind unter uns), реж. Вольфганг Штаудте, 1946.
Хождение по мукам, реж. Г. Л. Рошаль, М. И. Анджапаридзе, 1957–1959.
Цирк, реж. Г. В. Александров, 1936.
Человек идет за Солнцем, реж. М. Н. Калик, 1961.
Человек с киноаппаратом, реж. Дзига Вертов, 1929.
Черемушки, реж. Г. М. Раппапорт, 1963.
Четыреста ударов (Les quatre cents coups), реж. Ф. Трюффо, 1959.
Шербурские зонтики (Les parapluies de Cherbourg), реж. Жак Деми, 1964.
Широка страна моя..., реж. Р. Л. Кармен, 1958.
Я – Куба, реж. М. К. Калатозов, 1964.
Я – Куба: сибирский мамонт (Soy Cuba, O Mamute Siberiano), реж. Висенте Феррас, 2004.
Я шагаю по Москве, реж. Г. Н. Данелия, 1964.

Примечания

Kinopanorama Widescreen Preservation Association, KWPA.

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].

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

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

См., например, [Непорожний 1963].

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».

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

Подробный анализ реформы см. в [Kibita 2013].

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

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

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].

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

Цит. по: [Stanek 2011: 87].

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].

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

См., например, [Kracauer 1997] и [Беньямин 1996б].

Цит. по: [Vidler 1993: 47].

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

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.

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].

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)).

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

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).

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

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.

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].

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

Об истории технологий широкоэкранного 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].

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].

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

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

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.

См. [Goodwin 1993: 146–147].

Цитата взята из письма одного из читателей журнала «Искусство кино», который в негативном свете отзывается 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.

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].

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].

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

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].

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].

Следы таких манипуляций подробно задокументированы в [Кинг 2005].

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

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].

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

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].

Меркель пишет, что, хотя операторская работа Урусевского в фильмах «Летят журавли» и «Неотправленное письмо» и послужила катализатором развития новых визуальных возможностей в кино, вместе с тем она стала пустой моделью, поскольку многие кинематографисты, пытавшиеся имитировать стиль Урусевского, делали это без какой бы то ни было формальной или драматургической мотивации.

Сотрудничество Калатозова и Урусевского следует понимать, заимствуя термин у Филипа Кавендиша, писавшего о советском авангардном кино, как сорежиссуру. Исследуя работы Эдуарда Тиссэ, Анатолия Головни и Данило Демуцького – операторов Эйзенштейна, Пудовкина и Довженко соответственно, – Кавендиш утверждает, что их вклад в создание фильмов был не меньше, если не больше, чем у самих прославленных режиссеров [Cavendish 2013].

Подробный анализ фильма «Летят журавли» и рассказ о том, как его восприняли критики и публика, см. в [Woll 2003].

Отрицательная реакция со временем нарастала; в части первых отзывов на «Неотправленное письмо» фильм оценивался скорее положительно и отмечались те же эстетические достоинства создаваемого камерой эффекта участия, которые часто упоминали в обсуждениях фильма «Летят журавли». См., например, подробное описание операторской работы Урусевского в «Неотправленном письме» в [Богданов 1960].

РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). Ф. 2453. Оп. 1. Д. 664. Л. 7 (Дело фильма «Неотправленное письмо»). Эти страницы содержат особо резкую критику «Неотправленного письма», поскольку там представлены отзывы членов партии (а не кинокритиков), которых больше волновало соответствие произведения идеологическим догмам, а не эстетические эксперименты. Архивный документ содержит особенно много обвинений в формализме. Вот типичный комментарий: «Многие и многие эпизоды стали лишь формой, которая не наполнена самым дорогим, ради чего приходишь смотреть картину, когда авторы хотят сказать нам самое сокровенное, неизвестное нам» (Там же. Л. 4).

После выхода в прокат фильм не пользовался успехом ни в СССР, ни на Кубе. Одна часто цитируемая кубинская рецензия была даже озаглавлена «No soy Cuba» («Я не Куба»), сценарий же в ней называли карикатурой. Автор другой рецензии отмечала: «В фильме много Урусевского и Калатозова, но мало Кубы» (цит. по: [Dominguez 2012: 111]).

После премьеры фильм «Я – Куба» шел в прокате всего неделю, после чего почти 30 лет пролежал на полке в советских архивах. В рамках ретроспективы фильмов Калатозова его показали на кинофестивале «Теллурайд» в 1992 году, после чего силами Мартина Скорсезе и Фрэнсиса Форда Копполы был организован его повторный международный прокат. Хотя многие критиковали назидательный тон фильма, он завоевал широчайшее мировое признание как, цитируя весьма характерную оценку, «один из самых стилистически мощных фильмов всех времен». См. [Guthman 1995].

Александр Прохоров обращает внимание на то, что авторская концовка фильма была изменена непосредственно перед премьерой: в первоначальном варианте погибали все четверо главных героев [Prokhorov 2001: 12].

См. [Таубман 2008: 289–291, 400, 655–657]. Ранее Калатозов уже обращался к теме покорения целинных земель в фильме «Первый эшелон» (1955), где тема раскрывается значительно более традиционными кинематографическими средствами, посвящена же картина тому, как советские люди приезжают на новые территории, преодолевают трудности и успешно выращивают новые сельскохозяйственные культуры.

См. [Epstein 1982], в первую очередь главу 17.

Изучив значительное количество газетных статей той эпохи, Алла Болотова утверждает, что «с 1920-х по 1960-е годы господствующий дискурс в отношении природы практически никогда не оспаривался. <...> Представления о власти человека над природой и необходимости борьбы с природой имплицитно присутствовали в подавляющем большинстве статей, а газеты регулярно публиковали восторженные описания колоссальных преобразований окружающей среды во имя потребностей человека» [Bolotova 2004: 111–112]. Официальное советское отношение к природным территориям, как следует из статьи Болотовой, с приходом Хрущёва не изменилось, а возможно, даже и набрало обороты с новым рывком в сельскохозяйственном и экономическом развитии.

См. подробное описание работ Михайлова, в особенности его книги «Над картой Родины», в [Добренко 2007: 496–508]. Е. А. Добренко рассматривает то центральное место, которое карта занимала в рамках функционирования советского центростремительного пространства, и обращает внимание на то, что Сталин в годы своего правления крайне редко уезжал из Москвы: «Кремлевский отшельник... руководил самой большой страной мира, преобразовывая ее исключительно по картам. Настоящие, находившиеся в сталинском кабинете карты были эквивалентом власти» [Там же: 496–497].

Следует, однако, отметить, что мы практически постоянно наблюдаем слегка дезориентирующие движения камеры, в некотором смысле нарушающие стабильность упорядоченного пространства и служащие предзнаменованием грядущих событий.

Критики неоднократно отмечали отсутствие повествовательной логики (или банального здравого смысла) в сценах пространственной дезориентации. Так, например, один из комментаторов жаловался: «...рядом чистое место, удобное, но – нет, люди забираются куда-то в кусты, куда-то пробираются, куда-то залезают... Люди просто заблудились в трех соснах! Ходят, крутятся как слепые». См.: РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 1. Д. 664. Л. 23 (Дело фильма «Неотправленное письмо»).

Реакция советских критиков на подобные сцены была особенно жесткой. Один из них, например, отмечал, что фильм просто «антигуманистический», заключая: «Нельзя этого делать, нельзя так показывать наших людей, здесь всё сделано только лишь для эстетского эффекта, для какой-то больной красоты. И, ведь посмотрите, человек ни разу не стоит так, как надо: вертикально – нет, всё время всё идет как-то наискось, вниз, вверх...» См.: РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 1. Д. 664. Л. 25 (Дело фильма «Неотправленное письмо»).

Кокорева прямым текстом пишет, что проводником данного мироощущения является именно Урусевский, а не Калатозов, обосновывая свои аргументы преимуществом формального языка в «Неотправленном письме» и «Сорок первом», над которым Урусевский в 1956 году работал вместе с режиссером Григорием Чухраем.

РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 1. Д. 664. Л. 30 (Дело фильма «Неотправленное письмо»).

РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 1. Д. 664. Л. 31 (Дело фильма «Неотправленное письмо»).

В своей блестящей статье, посвященной «Неотправленному письму», Евгений Марголит делает очень похожее наблюдение по поводу операторской работы Урусевского, отмечая, что впервые в советском кинематографе природа обрела собственную точку зрения. Далее он пишет: «То, что является с точки зрения героя катаклизмом, для природы есть плавное, ничем не потревоженное течение. То есть своего рода эпос природы оказывается безусловной драмой человека. Драмой – потому что природа попросту не замечает его, не выделяет в ряду прочих своих творений, равнодушна к его боли» [Марголит 1996: 108]. Хотя наши рассуждения о том, каким образом Урусевский конструирует взгляд природы, носят сходный характер, наше понимание фильма как единого целого существенно отличается. Если для Марголита картина представляет собой свидетельство полного отчуждения человечества от природного мира, то, с моей точки зрения, она являет собой поиск новых путей для связи.

Бертольд Брехт осмыслил подобный процесс сублимации в характерно миметических терминах. В своей дидактической пьесе «Принятые меры» (1930) он писал: «Но кто она такая – эта партия? <... > Она – это мы. Ты и я, и вы – и мы все. Она одета в твою одежду, товарищ, и мыслит в твоём мозгу» [Брехт 1934: 178].

В обоих фильмах полное драматизма и жестокости столкновение протестующих с правительственными силами происходит на известных лестницах, которые украшают похожие скульптуры. Однако в отличие от сцены из «Броненосца Потемкина», развитие которой показано с помощью сложного монтажа, фрагментирующего и даже искажающего пространственную организацию Потемкинской лестницы, в фильме Калатозова акцент сделан на формальном единстве пространства, которое тем не менее всё же разбивается на фрагменты полицейским насилием.

Роджер Эберт, например, писал, что это «один из самых потрясающих» кадров, которые он когда-либо видел [Ebert 1995]. Джонатан Розенбаум, описывая мастерство Урусевского в целом, отмечал «одни из самых захватывающих движений камеры и самую роскошную черно-белую операторскую работу, которые вы когда-либо увидите» [Rosenbaum 2006]. Выбор места съемок для этой сцены также оказался максимально подходящим. Они проходили в Habana Libre (на момент открытия в 1958 году – самом высоком отеле Латинской Америки), который входил в сеть Hilton до революции, а в первые месяцы после ее победы стал штаб-квартирой Фиделя Кастро.

Эта и некоторые другие сцены фильма сняты при помощи объектива с фокусным расстоянием 9,8 мм, который Урусевский охотно использовал, поскольку тот обеспечивал угол обзора шире, чем у широкоэкранного формата. Это дало оператору возможность сконцентрировать обширную урбанизированную среду Гаваны в одном кадре так, чтобы она плотно, хоть и в несколько искаженном виде, окружала крышу отеля.

Сцена на крыше отеля богата кинематографическими отсылками. В частности, очень интересно то, как она вступает в диалог с первыми кадрами фильма Орсона Уэллса «Печать зла» (1958).

Бразильский режиссер Висенте Феррас обсуждает эту сцену в своей документальной ленте «Я – Куба: сибирский мамонт», посвященной созданию фильма Калатозова.

Отталкиваясь от размышлений Метца, историк кино Том Ганнинг недавно поставил вопрос о том, что движение следует повысить до «альтернативной теории реалистического эффекта кинематографа», противопоставляя его фотографической индексальности, которая зачастую преподносится как главный отличительный признак кино [Gunning 2012: 56].

Урусевский в своих рассуждениях напрямую обращается к современным ему феноменологическим исследованиям тактильности в кино, таким как [Marks 2000] и [Barker 2009].

В отличие от операторской работы в фильмах Вертова, творчество Урусевского можно сравнить с письмом от руки или рисованием, где камера – скорее аналог карандаша, передающего прикосновение ладони, нежели современное устройство, осуществляющее запись механически и на расстоянии. Концепция Урусевского свидетельствует о стремлении очеловечить камеру (а не механизировать человека), корни же ее лежат, вероятно, в том, что еще в юности он учился на художника и живописная практика, как полагает ряд исследователей, осталась в основе его операторской деятельности. См. [Каменский 1968]. Кроме того, можно провести параллель между тем, как Урусевский передает нервную и чувственную энергию самой камере, и понятием иннервации, использовавшимся Вальтером Беньямином, которое, в свою очередь, напрямую связано с мимесисом и, как пишет Мириам Хансен, «влечет за собой тенденции, развивающиеся в противоположных, но при этом дополняющих друг друга направлениях: (1) децентрализацию и расширение человеческих органов чувств за пределы отдельного тела/ субъекта в мир...; и (2) интроекцию, поглощение или инкорпорацию объекта или устройства, будь то внешний ритм, знакомое печенье мадлен или же чужеродный (отчуждающий) аппарат» [Hansen 1999: 332].

В часто цитируемом отрывке Беньямин пишет: «Наши пивные и городские улицы, наши конторы и меблированные комнаты, наши вокзалы и фабрики, казалось, безнадежно замкнули нас в своем пространстве. Но тут пришло кино и взорвало этот каземат динамитом десятых долей секунд, и вот мы спокойно отправляемся в увлекательное путешествие по грудам его обломков. Под воздействием крупного плана раздвигается пространство, ускоренной съемки – время» [Беньямин 1996: 53].

Перед началом съемок Калатозов говорил: «Я сделаю фильм на Кубе, и это будет ответ мой и всего советского народа против железного занавеса [морской блокады], этой жестокой агрессии американского империалиста». Отрывок с записью этих слов и обсуждение ленты в контексте Карибского кризиса см. в документальном фильме «Я – Куба: сибирский мамонт».

Использование в фильме кинематографических технологий можно рассматривать как ответ на Карибский кризис и в еще более широком контексте. Советский генерал Иван Завьялов писал в 1965 году о том, как появление ядерного оружия фактически нивелировало расстояние между территориями враждующих сторон, сделав их значительно более уязвимыми перед неожиданным нападением и уничтожением. По сути, он имел в виду, что в контексте современной войны глобальное пространство превратилось в сеть не связанных между собой точек, пространства между которыми потеряли всякое значение. Они перестали быть местами обороны, блокады или даже перемещения из одного пункта в другой, поскольку теперь их можно было преодолеть за короткое время, и такие близкие человеческому телу величины, как расстояние, время и движение, больше не были для них релевантны. С другой стороны, Завьялов также предполагал, что в ходе ядерной войны непосредственная область военных действий вырастет в геометрической прогрессии, поскольку колоссальная разрушительная сила нового вооружения потребует обширных территорий, которые предполагается уничтожить, а вместе с этим пропадет и само понятие военного фронта, поскольку ядерное оружие поглощает и уничтожает национальные пространства сразу. См. [Завьялов 1965], в первую очередь с. 161–186. «Я – Куба» работает в обратном направлении: движение камеры подчеркивает непрерывность пространства; осмысливается пространство в фильме эксплицитно посредством таких величин, которые близки человеческому телу; время перемещения попеременно то замедляется, то ускоряется; кроме того, лента взаимодействует с пространством, как будто бы шаг за шагом, таким образом, что в каждом мгновении перемещения формулируется свое особое отношение между камерой и непосредственно окружающей ее средой.

В советской прессе часто встречались описания гор Сьерра-Маэстра как символа кубинской революционной борьбы. Более того, у ленты Калатозова был предшественник – документальный фильм «Пылающий остров», в котором были использованы реальные съемки повстанческой борьбы. Режиссер картины Роман Кармен подробно описал свой опыт работы на Кубе, в том числе полтора месяца, проведенные им в провинции Орьенте, где находятся горы. См. [Кармен 1962а] и [Кармен 1962б]. В свою очередь, постановочные сцены в фильме Кармена, где войска Фиделя Кастро движутся через болота, выглядят очень похоже на сцены в болоте из «Неотправленного письма», что позволяет говорить о прямом визуальном диалоге между этими фильмами.

В своем анализе мимики Кайуа касается работ психиатра Евгения Минковского и его рассуждений о темноте как проводнике миметического опыта. Слова Кайуа можно также отнести и к кинематографическому пространству Калатозова и Урусевского: «Светлое пространство рассеивается перед материальностью предметов, зато темнота “насыщенна”, она непосредственно соприкасается с человеком, окутывает его, проникает внутрь и даже сквозь него: “мое Я пронизуемо темнотой, но не светом”...» [Кайуа 2003: 98]. Мало того что опыт проживания фильма имеет место в темном пространстве кинотеатра, но Калатозов и Урусевский еще и сгущают эту темноту в ряде ключевых сцен (таких как сцена, где повстанцы говорят: «Я – Фидель») так, что света практически нет даже на экране.

Хотя сегодня «Время развлечений» считается шедевром мирового кинематографа, в прокате фильм в свое время полностью провалился, практически обанкротив режиссера. Одним из первых признаний заслуг Тати в работе над картиной стал, что интересно, серебряный приз Московского кинофестиваля в 1969 году.

См., например, [Сушко 2012]. В этой биографии Марины Влади, французской актрисы и жены Владимира Высоцкого, Ю. М. Сушко кратко отмечает не только тот факт, что фильм «Я шагаю по Москве» был популярен во Франции, но и то, что сестра Марины Ольга хотела снять его своеобразный ремейк, где те же советские актеры ходили бы на этот раз по парижским улицам.

В аналогичном ключе излагает сюжет «Времени развлечений» и Мишель Шион: «Линии на земле имплицитно намечены геометрией современного декора, и персонажи, которые вначале придерживаются их, постепенно учатся двигаться вперед по диагонали. Они начинают вести себя, как собаки из “Моего дядюшки”, которых будоражит определенный запах, и потому они тянут хозяев за собой. Они в полном смысле слова игнорируют нанесенные на землю стрелки и указания». Шион подчеркивает как раз субъективный чувственный опыт движения, который в фильмах Тати ограничивается и подавляется логикой современной архитектуры [Chion 1997: 114].

В архивных материалах о создании фильма Дворец пионеров упоминается как место действия одной из сцен, которая не вошла в финальный вариант картины. См.: РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 150. Л. 17 (Производственный отчет по фильму «Я шагаю по Москве»).

Наиболее заметным строением данного типа, возведенным в годы хрущевской оттепели, был Кремлевский дворец съездов, который создавался на основе тех же принципов новой архитектурной среды и потому приносил идеи чувственного, диалогического и подвижного взаимодействия в самое сердце советского политического пространства. Архитектор В. И. Ступин так описывал это здание: «В решении интерьеров также виден совершенно новый подход. В основу здесь положен принцип раскрытия внутреннего пространства наружу. Помещения дворца как бы сливаются с окружающим внешним пространством. Гуляя по фойе и кулуарам, поднимаясь или спускаясь по лестницам и бесшумным эскалаторам, люди не ощущают, что находятся в здании, они как бы прогуливаются по территории Кремля; перед ними через широкие проемы открывается величественная кремлевская панорама. Точно так же и с улицы отовсюду хорошо видна внутренняя жизнь дворца» [Ступин 1962: 16].

Слова Косматова вызывают в памяти уже знакомые нам обсуждения советского панорамного кино с их идеей о том, что уже сам размер широкого экрана заставляет зрителя воспринимать изображение по частям, или, как я показала в первой главе, «архитектурно». Это обуславливает необходимость увеличивать продолжительность каждого кадра, чтобы зритель успевал изучить всё пространство экрана.

Существовал целый ряд систем, обеспечивавших производство фильмов для широкого экрана с соотношением сторон как минимум 1,85 : 1. В советских обсуждениях выражение «широкоэкранный фильм» относится к аналогу американского «Синемаскопа» и обозначает систему с анаморфированным объективом, который благодаря сжатию изображения позволяет запечатлеть больше пространства на стандартной 35-миллиметровой киноплёнке, которая затем проецируется на широкий экран. Выражение «широкоформатный фильм» означает, что он был снят собственно на 70-миллиметровую плёнку. В данном исследовании я не касаюсь технологических различий в съёмке и говорю об организации пространства при проекции на реальный широкий экран.

Архитектурная композиция Дворца пионеров стремилась создать диалог – взаимообмен – между природой, антропогенной средой и телом ребенка, однако некоторые решения его создателей с трудом вписывались в рамки подобных целей. Внешнее оформление главного здания, например, включает панно-триптих, чья общая тема – «Покорение человеком природы: земли, воды, неба» – не предполагает равноправного взаимодействия между людьми и окружающей средой. По словам архитектурного критика Н. А. Пекаревой, панно благодаря своему значительному размеру служит «активным организующим элементом обширного пространства парка», где расположен Дворец. Такой принцип покорения вступает в прямое противоречие с архитектурным принципом взаимодействия, что ускользнуло от внимания писавших об ансамбле. См. [Пекарева 1962: 58].

Цит. по: Соловейчик С. Л. Это вам, счастливые! // Комсомольская правда. 1962. № 126. 1 июня.

Цит. по: [Паперный 2016: 56].

В своем исследовании Малькольм Тёрви пишет, что в «Человеке с киноаппаратом» механическое не следует противопоставлять органическому. Вслед за «Критикой способности суждения» Канта, где живой организм определяется как единое целое, чьи части «служат друг для друга взаимно причиной и действием их формы» [Кант 2020: 281], Тёрви утверждает, что Вертов показывает, как все составляющие советского общества (будь то люди, машины, городские улицы или иные объекты) взаимодействуют друг с другом, образуя «органический континуум» и сознательно двигаясь к единой общей цели: «Почти каждая часть этого общества, если перефразировать Канта, служит для любой другой его части причиной и действием ее формы» [Turvey 2007: 9].

Эмма Уиддис также оспаривает точку зрения, согласно которой творчество Вертова основано на прославлении механического превосходства камеры. Исследовательница пишет: «Хотя движения оператора и не всегда заметны, они постоянно присутствуют в фильме в качестве подтекста». Другими словами, насколько бы вездесущей и нечеловечески подвижной ни была камера, ее взгляд всегда укоренен в физическом опыте живого человеческого тела, которым обладает оператор [Widdis 2003: 74]. Я согласна с тем, как Уиддис понимает творчество Вертова, однако в том, что касается организации и представления человеческой подвижности, между ним и Данелией существует четкое различие: воплощенный опыт вертовского оператора передается на экран при помощи сложного процесса монтажа, коренным образом этот опыт переформулирующего; камера же Юсова в «Я шагаю по Москве», напротив, стремится сохранить изначальный опыт единого тела неизменным, по крайней мере до определенной степени.

Было бы полезно изучить, в какой степени экранный образ бродящего по улицам советского ребенка обязан своим появлением изображениям детей в послевоенных европейских фильмах, многие из которых были весьма тепло встречены советскими критиками. Так, например, писавшая в 1961 году о фильме Франсуа Трюффо «400 ударов» критик Н. М. Зоркая обратила внимание на то, что исследование города юным героем становится формой освобождения от нелепости повседневной буржуазной жизни. Она отмечает: «Только вырвавшись из круга бессмыслицы, глупости, механического порядка, можно почувствовать себя человеком. Можно по высоким лестницам стрелой сбегать с Монмартра, и перед тобой, как на ладони, весь Париж. Можно зайти в маленький аттракцион, где таинственная центробежная сила прижмет тебя к стене, завертит, оторвет от пола...» [Зоркая 1961: 136–137].

Работа Юсова в «Катке и скрипке» получила высокие оценки критиков. Один из рецензентов, в частности, отмечал умение оператора находить поэзию в самых банальных поверхностях и ситуациях. В целом же фильм хвалили как раз за то, что он показывал взрослым мир глазами ребенка. См., например, [Смелков 1961]. Некоторые кадры города из «Катка и скрипки» нашли отражение в «Я шагаю по Москве». Становился фильм Тарковского, однако, и объектом очень жесткой критики; см. [Бёрд 2021: 46–49].

Критическое понимание детских прогулок по городу можно распространить также и на поведение главного героя Тати, месье Юло (чью роль исполнял сам режиссер). В вышедшем за несколько лет до «Времени развлечений» фильме «Мой дядюшка» больше внимания уделяется детям (чье общество предпочитает Юло) и их непринужденному поведению, а не геометрии взрослого мира. Советский драматург Алексей Арбузов описывал «Моего дядюшку» как раз через такую призму, отмечая, что это произведение «прежде всего о свободе, о положении большого человека-ребенка в мире отчуждения, среди успехов так называемой цивилизации. Ребенка потому, что герой Тати обладает некоей первоначальной цельностью...» [Арбузов 1961: 126].

Некоторые из этих фильмов о детстве обсуждаются в [Плисецкий 1961] и [Юренев 1961]. Р. Н. Юренев проводит параллель между «Катком и скрипкой» Тарковского и «Красным шаром» (Франция, 1956) Альбера Ламориса, с которым у фильма Калика также есть определенное сходство.

Что интересно, сюжет «Сказки о потерянном времени» строится вокруг старых волшебников, которые, желая вновь обрести молодость, забирают то время, которое ленивые ребята попусту тратят каждый день. Фильм шутивно обыгрывает советскую озабоченность эффективностью времяпровождения, о которой шла речь в первой главе, и позволяет провести любопытную параллель с отсутствием цели у героев Данелии, пришедшейся, как уже отмечалось, не по душе многим критикам.

Данный акцент на игре (*play*) и критическом анализе городской среды позволяет отметить связь между Тати (чей фильм «Время развлечений» в оригинале называется «Playtime») и ситуационистами, хотя, по словам Дэвида Беллоса, эти отношения и «не носят характера непосредственного влияния или вдохновения», а вероятность того, что Дебор и Тати когда-либо встречались, очень невелика. Исследователь отмечает, однако, сколь высоко Дебор оценивал фильмы своего соотечественника, и далее подчеркивает: «...поразительное совпадение того, как ситуационисты понимали, а Тати подмечал социальные реалии, предполагает, что все они держали руку на пульсе глубинных национальных забот Франции» [Bellos 1999: 270]. Еще одно подробное обсуждение взаимоотношений Тати и Ситуационистского интернационала см. в [Marie 2001].

Подробнее о пространственных концепциях и практиках ситуационистов см. [McDonough 1994].

Примечательно, что определяемое архитектурой вертикальное движение претерпевает эволюцию в советском кино той эпохи. Например, в фильме 1960 года «Леон Гаррос ищет друга», обсуждавшемся во введении, именно такое движение организует взгляд французских гостей советской столицы. Перед тем как зайти в гостиницу «Украина» – одну из сталинских высоток, являющихся доминантами московского пейзажа, – они в восхищении осматривают ее по вертикали, видя в ней положительный образ советской власти. У Данелии же, напротив, в такой панораме сквозит легкий сарказм и чувствуется ослабление городских впечатлений, связанных со сталинской архитектурой.

Помимо главного героя, месье Юло, Тати строит сюжет «Времени развлечений» еще и вокруг группы американских туристов, приехавших в Париж. Бродя по городу (или, скорее, по нескольким, возможно, даже одним и тем же улицам с практически одинаковыми строениями из стекла и стали), они умудряются так и не увидеть исторические достопримечательности французской столицы. Единственными исключениями становятся отражения Эйфелевой башни и базилики Сакре-Кёр в стеклянных дверях зданий. У ДANELии архитектурные памятники города экскурсанты всё же рассматривают, но их равнодушные впечатления не так уж сильно отличаются от опыта американских туристов в Париже у Тати.

Это снижение камеры в начале фильма можно также понимать с точки зрения, предложенной Мишелем де Серто, рассматривающим движение пешеходов по городу как практику «тактильного восприятия и кинестетического присвоения», которая не просто пользуется городским пространством, но и сама *создает* его. Ходьба, с точки зрения ученого, избегает обобщающего взгляда (самым ярким примером которого является вид, открывающийся на городскую среду с вершины современного небоскреба) и подрывает его, в основе же этого процесса лежит отделение тела от власти улицы [Де Серто 2013: 192].

Жесткая гендерно обусловленная структура взглядов в начале фильма напрямую перекликается со словами феминистских критиков о классическом нарративном кинематографе. Как пишет Тереза де Лауретис, рассуждая о знаковой статье Лоры Малви «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф» (1975): «Женщину обрамляет взгляд камеры, делая ее символом, изображением, объектом взгляда, а значит, не чем иным, как зрелищем (*spectacle*): иными словами, образом, созданным для того, чтобы на него смотрел зритель (один или несколько), а также персонаж-мужчина (один или несколько), чей взгляд чаще всего передает взгляд зрительской аудитории» [De Lauretis 1987: 99].

Примечательно, что, хотя Данелия неоднократно позволяет женщинам вступать в динамичный диалог со своим окружением, он столь же последовательно помещает рядом с ними фигуру мужчины как наблюдающего субъекта. Именно это происходит в сцене «танца под дождем», которая подробно рассматривалась в третьей главе, а также в нескольких других эпизодах фильма.

Хотя «Крылья» прошли советскую цензуру и были выпущены в широкий прокат, они были приняты в штыки той частью аудитории, которую они, формально говоря, представляли – ветеранами войны, среди которых было много женщин. Как отмечала одна из них: «Фильм “Крылья” не может быть допущен к выходу на экраны страны и тем более за рубежом, потому что... в идее фильм является клеветой на советскую женщину вообще и советских летчиков в частности». См.: РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 820. Л. 69 (Дело фильма «Крылья»).

Фильм Шепитько затрагивает здесь важный аспект истории Великой Отечественной – значительное количество военных летчиц в советских Военно-Воздушных Силах в военные годы. Как отмечает Реина Пеннингтон, Советский Союз стал в ходе войны первой страной, где женщинам разрешалось выполнять продолжительные боевые задания. Но, по словам исследовательницы, хотя сталинское государство и поддерживало активное участие женщин в боевых действиях, после Победы большинство из них были вскоре демобилизованы без возможности продолжить военную службу, что стало причиной резкого возврата к старым гендерным стереотипам относительно роли женщины. См. [Pennington 2001]. Как мы видим в фильме Шепитько, в летной школе, куда часто заходит Надя, учатся и преподают мужчины, в том числе ее бывший сослуживец, что дополнительно подчеркивает внимание фильма к гендерным, а не поколенческим проблемам.

Мнение о самоубийственности полета разделяет, например, бывшая летчица, утверждавшая, что, поскольку авиатехнологии со времен войны претерпели серьезные изменения, героиня фильма не сможет посадить такой самолет, если специально этому не училась. См.: РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 820. Л. 59 (Дело фильма «Крылья»).

Задействуя в прологе окно и рамку, Шепитько вступает в эксплицитный диалог с классическими нормами кинопроизводства, которым соответствовало большинство советских фильмов. Томас Эльзессер и Мальте Хагенер в своем критическом обсуждении концептов окна и рамки в теории кино писали: «Обе модели – окна и рамки – полагают образ как всегда уже данный и определенный и считают, что зритель стремится как можно глубже погрузиться во вселенную фильма и как можно лучше понять его внутреннюю структуру. Таким образом, предметом анализа фильма становятся цельность и (предполагаемая) связность. Эти модели тем самым автоматически упускают из вида потенциально противоречивые процессы производства (будь они технологическими или институциональными), которые тоже оставляют свой след в фильмах» [Эльзессер, Хагенер 2016: 44]. Шепитько бросает вызов этим постулатам, демонстрируя процесс, в ходе которого возникает кинематографическая связность, сначала скрывая, а потом показывая окно или рамку.

Я заимствую это выражение у философа Айрис Янг, которая в своем анализе специфически женской пространственности пишет: «Бытие женщины как будто бы ставит экзистенциальный барьер между ней самой и окружающим ее пространством таким образом, что принадлежащее ей пространство, до которого она может дотянуться и которым она может управлять, ограничено; пространство же за этим барьером недоступно для ее движения». Шепитько именно таким образом последовательно конструирует пространственность своей героини, создавая осязаемый «экзистенциальный барьер», за пределы которого Надя не может выбраться и которому на протяжении всего фильма бросается вызов. См. [Young 1989: 63].

Обсуждая заметки Вальтера Беньямина о фланировании как методологии его исторического и социологического подхода к действительности, Дэвид Фрисби обращается к двойственному положению фланёра как производной и производителя эпохи модерна: «Фланёр и фланирование также связаны в работе Беньямина не просто с наблюдением и считыванием, но и с *производством* – производством характерных типов текста. Фланёр, таким образом, может быть не просто наблюдателем или даже дешифровщиком, фланёр может быть производителем, производителем художественных текстов (в том числе лирической и прозаической поэзии, как в случае с Бодлером), производителем иллюстративных текстов (в том числе живописных произведений), производителем повествований и сообщений, производителем журналистских текстов, производителем социологических текстов» (курсив в оригинале. – Л. У.) [Frisby 1994: 83].

Одно из наиболее значимых высказываний по данной теме принадлежит Гризельде Поллок, которая заметила, что «не существует и не может существовать женщины-фланёра» [Pollock 2003: 100]. Позиция Поллок, однако, со временем усложнялась и подвергалась критике. См., например, [Leslie 2006].

Так, например, Сьюзен Бак-Морс пишет: «Проституция действительно представляла собой женский вариант фланирования. Однако половое различие делает видимым привилегированное положение мужчин в общественном пространстве. Я имею в виду, что понятие “фланёр” просто описывало мужчину, который прогуливался без определенной цели, но при этом в любой женщине, которая делала то же самое, легко могли увидеть шлюху, о чем недвусмысленно свидетельствуют такие обозначения, как *streetwalker* и *tramp* (эти синонимы слова “проститутка” дословно переводятся как “идущая по улице” и “бродяга”. – *Примеч. пер.*), когда они используются по отношению к женщинам» [Buck-Morss 1986: 119].

См., например, [Friedberg 1994], в первую очередь с. 32–37.

В данном контексте стоит упомянуть и фильм Владимира Шределя «Два воскресенья» (1963), в котором девушка из небольшого сибирского городка на один день приезжает без особых планов в Москву, просто чтобы в первый раз взглянуть на советскую столицу. Едва начав прогулку по городу, она спотыкается о мужчину, снимающего окружающую обстановку на камеру, которую он тут же направляет на героиню, тем самым сразу присоединяя ее изображение к своим записям. По ходу развития сюжета кажется, что девушке совершенно не удастся избежать вездесущего вливающегося взгляда: оставив за спиной этого первого «человека с киноаппаратом», она сразу же сталкивается с группой журналистов, у которых также есть камера. После того как они берут у нее интервью в стеклянных стенах Кремлевского дворца съездов (1962 года постройки), ее лицо транслируется на весь Советский Союз. Фильм с удивительной ясностью (впрочем, по-видимому, без намерения критиковать) дает понять, что, несмотря на окружающую архитектуру – а девушка посещает еще и Дворец пионеров, – гендерно обусловленная структура городских ощущений и переживаний остается неизменной; такой же она была бы и среди сталинских высоток.

Так, И. Н. Соловьева в рецензии на «Клео от 5 до 7» отмечала: «Это “документальный Париж”, становящийся “субъективным Парижем”, пропитываемый тревогой» [Соловьева 1964: 114]. Интересно сравнить это наблюдение с тем, как Глебер описывает фланёра: «Он возникает как ключевая историческая фигура в рамках модернистских обсуждений зеркальности, но особенность его состоит в том, что его точка зрения превосходит накопление и анализ “объективных” или визуальных “фактов”» [Gleber 1999: 138].

В интервью баварскому телевидению, которое она дала в 1978 году, Шепитько говорила о том, что ей близко поэтическое видение ряда зарубежных режиссеров, таких как Робер Брессон, Луис Бунюэль и ранний Акира Кurosава. См.: Интервью Фелиции фон Ностиц с Ларисой Шепитько. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nZdVGxQaCm8> (дата обращения: 12.04.2023).

Вот лишь небольшой перечень ссылок на обсуждения работ Антониони в советской критике [Вейцман 1963; Варшавский 1965; Муриан 1965; Коржавин 1967; Рубанова 1967]. Ирина Рубанова перечисляет в своей статье фильмы Антониони, которые советский зритель имел возможность увидеть на экранах, однако «Ночи» в этом списке нет. Тем не менее Шепитько могла посмотреть ее и где-то в другом месте, например во ВГИКе или в ходе своих зарубежных поездок. «Ночь» упоминается практически во всех советских исследованиях, посвященных творчеству итальянского режиссера (подробно анализирует ее и Рубанова), давая основание предполагать, что фильм все-таки был доступен для просмотра, хоть и не для широкой советской публики.

Цит. по: [Buck-Morss 1986: 105].

Анализ Сильверман подразумевает возможность сравнить функции фланёра и бестелесного кинематографического голоса по гендерному признаку. Она предполагает, что дискурсивная власть мужчины (и идеализированное воплощение его субъективности) может конструироваться посредством «любой текстовой стратегии, очерчивающей диегезис с точки зрения “внутреннего” и “внешнего” пространства, а также помещающей мужские речь, слух и зрение в рамки последнего» [Silverman 1988: 164].

Созданный Шепитько образ эксплицитно опространствленной памяти напрямую связан с рассуждениями Поля Рикёра. Так, он пишет: «Воспоминания о проживании в таком-то доме, таком-то городе или о путешествии по такому-то краю особенно красноречивы и драгоценны... в этих воспоминаниях-моделях телесное пространство непосредственно связано с пространством окружающей среды...» [Рикёр 2004: 206].

О пространственной природе женских желаний см. [Benjamin 1986].

Интересно, что в выдающейся ленте Александра Аскольдова «Комиссар» (1967) главная героиня в сцене родов также вспоминает свое революционное прошлое в чрезвычайно пространственных образах. В эпизодах воспоминаний фигура героини не отсутствует, а, скорее, поочередно то появляется, то исчезает. На протяжении всего фильма, однако, пространственная осязаемость играет ключевую роль в изображении воспоминаний о ее прошлом опыте.

Подробнее о проблеме памяти в советском кино 1960-х годов см. [Kaganovsky 2013]. Лиля Кагановская обсуждает разрыв между поколениями – участниками войны и теми, кто стал взрослым уже после ее окончания (как, например, сама Шепитько), – и утверждает, что фильмы 1960-х показывали «проработку не собственной [поколения кинематографистов] травмы, а той, что “принадлежала” предыдущему поколению и до сих пор продолжала мучить его» [Ibid.: 237].

Отдавая должное сцене в музее, необходимо отметить, что именно тут на Надю второй раз накатывают воспоминания и она изнутри своего военного самолета видит, как погибает Митя, когда его самолет подбивают. Сцена в музее идет сразу после первой сцены-воспоминания, где они с Митей гуляли по развалинам. Перед началом второй сцены Шепитько тонко подчеркивает неспособность музея передать посетителям опыт прошлого. Начиная с ужасающе монотонного голоса экскурсовода, заканчивая экспозициями исторических предметов в коробках витрин и полным отсутствием интереса на лицах пришедших сюда детей, всё говорит о том, что история здесь – мертвый экспонат. Надя, однако, пересилив себя, все-таки подходит к висящим на стене военным фотографиям себя и Мити (и здесь желание зрителей увидеть молодую Надю наконец сбывается), и, когда она смотрит на них, перед ее глазами проносится мгновение Митиной гибели в воздухе. Хотя таким образом фильм и позволяет Надиному воспоминанию ожить в стенах музея, весь ход этой сцены предполагает, что ее способность обращаться к своему прошлому реализуется *вопреки*, а не благодаря музейной культуре.

В какой степени стремление к созданию коллективных героических нарративов пронизывало советские публичные дискуссии (и ярко проявилось в восстановлении Севастополя, о чем пишет в своей цитировавшейся выше работе Куоллс), можно увидеть, обратившись к отзывам на «Крылья», где некоторые авторы отказывались признавать сложности, которые возникают при преодолении военных травм. Один из них, например, отмечал: «Надо показывать советскую женщину с тяжелой судьбой, но с нашим советским, русским оптимизмом, тем более героиню войны – советскую летчицу. <...> Третируется героизм военных летчиц показом надуманных персонажей с идеологической опустошенностью нервнобольного, психически расстроенного человека». См.: РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 820. Л. 69 (Дело фильма «Крылья»). Другой утверждал: «...свою судьбу делает сам человек. <...> Но сценарист показал патологический случай» (Там же. Л. 58). Еще один сетовал: «До сих пор ощущение налета пессимизма. Герой неустроенный. (Образ героини – интересный и многогранный.) Тенденция неустроенности обедняет характер. Появляется тема деградации личности, характера» (Там же. Л. 14).

Об истории Чуфут-Кале см. [Brook 2018: 25].

В этом смысле данная сцена прямо соответствует тому, что Мэри Энн Доан описывает как процесс выворачивания тела «наизнанку» посредством закадрового голоса [Doane 1980: 41].

Сравнение двух фильмов обретает еще больший смысл, если мы задумаемся о том, как выглядел Севастополь сразу после войны. Количество уцелевших зданий не превышало трех процентов, а потому облик города напоминал тогдашний Берлин, где повсюду было огромное количество развалин, которые становились местом действия немецких «фильмов руин». Если «Убийцы» пытаются расчистить обломки в тот момент истории, когда они занимают почти всё окружающее пространство и избежать их невозможно, то «Крылья» пытаются вернуть некоторые из них обратно – в форме буквальных и метафорических развалин Чуфут-Кале.

Вопрос о роли феминизма в творчестве Муратовой – как в советском, так и в международном контексте 1960-х годов – уже затрагивался ранее. См. в первую очередь [Kaganovsky 2012]. Лиля Кагановская обсуждает нелинейную структуру картины, ее эксплицитный разрыв с киноусловностями в изображении женщин, а также формулирование в ней «желания как обращения вокруг всегда недостающего элемента» в качестве признаков советского феминистского и контркино шестидесятых [Ibid.: 490]. Сьюзан Ларсен рассматривает вопрос взгляда в фильме Муратовой, утверждая, что его структура блокирует зрительскую идентификацию с мужским взглядом [Larsen 2007].

Разностороннее обсуждение хрущевской политики в женском вопросе, женского опыта и организации женской жизни см. в [Ilić et al. 2004].

Об отношении Муратовой к Одессе, куда ее «закинуло» после ВГИКа, см. [Абдуллаева 2008: 203–208].

И действительно, во вступлении к книге 1966 года «Культура жилого интерьера» прямо говорилось: «Программа Коммунистической партии Советского Союза отводит искусству большую роль в деле преобразования общества и построения коммунизма, раскрывает перед ним грандиозные перспективы – одухотворить труд людей, украсить их быт, ввести красоту во все области деятельности советского человека. Почетная и ответственная роль выпадает сейчас на долю декоративно-прикладного искусства, наиболее тесно и непосредственно связанного с производственной деятельностью общества, являющегося как бы мостом между его материальным и духовным миром» [Крюкова 1966: 5].

Бюкли напоминает нам, насколько большое значение сфера домашнего имела в рамках культурных сдвигов, произошедших сразу после Октябрьской революции, когда домашний уют ассоциировался преимущественно с мелкобуржуазным сознанием, которое следовало искоренить во имя строительства социализма. Бóльшая часть подобной риторики, предполагает исследователь, возродилась после смерти Сталина: воспитание вкуса начало играть центральную роль в изменении «буржуазного» поведения, в стремлении перестроить материальность быта в соответствии с ценностями социализма [Buchli 1997].

Стремление к эффективности, как показывает Рид, было повсеместным и имело далеко идущие последствия. Далее она пишет: «Целью было устранить беспорядочное и нерациональное движение на кухне так, чтобы каждое движение было максимально эффективным и продуктивным: заменить хаос, спонтанность и пустую трату времени современной эффективностью и осознанным порядком» [Reid 2005: 303]. Кристин Варга-Харрис обращается к еще более сложному аспекту данного вопроса и обсуждает динамику взаимоотношений между государством, женщинами и мужчинами в контексте домашнего дизайна [Varga-Harris 2008].

Материальное представление предметов у Муратовой можно рассматривать как создание противоречия между повествованием и описанием, занимающего центральное место в жанре натюрморта. Если повествование ассоциируется с последовательностью времени и значением, то описание – с паузой в повествовательном течении времени и накоплением деталей без какого-либо видимого смысла. См. обсуждение натюрморта в связи с повествованием в [Blanchard 1981]. Описательные представления, как правило, создают проблемы для советских эстетических практик ровно потому, что делают идеологию и значение непрозрачными. Данная точка зрения представлена, например, в разборе фильма Алена Рене и Алена Роб-Грийе «В прошлом году в Мариенбаде», в котором, по мнению советского критика, навязчивое, детальное и механическое воссоздание реальности работает против ясности значения, результатом чего становится «деидеологизация и отказ от действительности» [Вайсфельд 1963: 109].

Сборник работ Болотиной был опубликован в Москве в 1989 году; датировка отдельных статей в нем отсутствует, однако отмечено, что они были написаны с 1967 по 1982 год. Разрабатываемая ею концепция натюрморта не претерпевает значимых изменений от текста к тексту, позволяя нам предположить, что ее представления о жанре, которые упоминаются в данной главе, в 1960-е годы уже сформировались. См. [Болотина 1989].

Примеры марксистско-ленинистских интерпретаций жанра натюрморта можно найти в [Пружан, Пушкарев 1970].

Стоит отметить, что аналогичное описание натюрморта фигурирует и в советских обсуждениях эпохи авангарда. Так, в очерке «От мольберта к машине» (1922) Николай Тарабукин пишет: «Но их [французских импрессионистов] работа была параллельно направлена также и к тому, чтобы освободить живопись от идеологического и сюжетного содержания, от того “литературного рассказа”, который довлел обычно в полотнах старой живописи над формой» [Тарабукин 1923: 5].

Неудивительно, что фильм Муратовой жестко критиковали за отсутствие «центральной идеи», «генеральной линии» и за его фрагментарность. См. [Коварский 1968: 50]. См. также архивное дело фильма, где автор одного из отзывов упрекает Муратову в том, что она не дает «четкой партийной оценки» явлениям и авторская мысль в картине не «проявлена достаточно четко». См.: РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 1104. Л. 11 (Дело фильма «Короткие встречи»).

Осязаемость материальной среды в фильмах Муратовой и пробуждение тактильности восприятия у зрителей находятся в центре внимания Уиддис, которая исследует эти темы во взаимосвязи с субъективностью и эмоциями.

Лант использует здесь выражение немецкого скульптора и теоретика искусства Адольфа фон Гильдебранда [Гильдебранд 2011: 68].

Сходную динамику плоскостности и глубины мы можем обнаружить и в раннем российском кино, особенно в фильмах Евгения Бауэра, где ощущение глубины достигается посредством чрезмерного наложения предметов и поверхностей, создающего иллюзию «бесконечного пространства». См. [De-Blasio 2007].

Абдуллаева обсуждает различные проявления того, как умножаются и повторяются формы в произведениях Муратовой, люди, слова, жесты и предметы, значение которых не поддается какой-либо универсальной систематизации. Хотя кажется, что подобные рефрены требуют интерпретации, порой они являются не более чем «семантическим трюком» [Абдуллаева 2008: 238].

Другое, более общее обсуждение новых жилых зданий и их стен – в которых теперь, после освобождения от сталинской декоративной избыточности, непременно подчеркивались гладкость, фактура и цвет – см. в [Володин 1964: 8].

Своим вниманием к материальности экрана Муратова продолжает традицию российских и советских кинематографистов (а также режиссеров и теоретиков театра), которых интересовало отчетливое присутствие экрана в восприятии фильма. Анализируя динамику экрана у Тарковского, Роберт Бёрд обращается к российско-советской генеалогии «концептуализации экрана как мембраны, способствующей сообщению между видимым и невидимым миром» [Бёрд 2021: 126].

Евсей Голдовский подробно обсуждает технические возможности того, как в панорамном кино можно сделать наличие экрана незаметным. См. [Голдовский 1961: 50–51].

В основе моего анализа в данном исследовании лежат преимущественно вопросы пространства, однако в работах как Муратовой, так и Шепитько отчетливо обозначены также проблемы времени. Как подробно показала Лиля Кагановская, разрыв временной линейности стал важным аспектом в творчестве советских женщин-режиссеров: «Время больше не течет в одном направлении (всегда к ясному утопическому будущему), а прерывается, замирает, перематывается, фрагментируется и стирается» [Kaganovsky 2012: 498]. В более широком контексте Бенджамин Сатклифф рассматривает фрагментарность времени как отличительную черту женской прозы эпохи оттепели, утверждая, что «женская темпоральность фрагментарная, цикличная и самостирающаяся», а также «ателеологическая». Он устанавливает убедительную связь между данной темпоральностью и пространством, предполагая, что она является «временным эквивалентом своей комнаты, об отсутствии которой сокрушается Вирджиния Вулф» [Sutcliffe 2009: 38, 39].

Провал политики Хрущёва в том, что касается закрепления любых долгосрочных изменений в положении женщин, наиболее удачно описан в работах Татьяны Мамоновой, одной из самых известных советских феминисток послесталинского поколения. По ее словам, «легко добавить в Конституцию статьи 35 и 53, гарантирующие равенство женщин; намного сложнее обеспечить его на практике» [Мамонова 1984: xviii]. Обсуждая положение женщин в СССР и их постоянное подчинение миру мужчин, Мамонова (вместе с соратницами-феминистками) обнаруживает множество точек пересечения со взглядами Иригарей, хотя и рассуждает не с теоретической, а с чисто практической и эмпирической точек зрения. Об истории феминистской деятельности Мамоновой и сопротивлении, которым были встречены ее истинно феминистские начинания уже в 1960-х годах, см. [Ruthchild 1983].

Зара Абдуллаева приводит любопытное высказывание Муратовой, где та описывает встречу с художником по костюмам Рустамом Хамдамовым, который, очевидно, способствовал развитию ее восхищения обнажением невидимой основы того, что раскрывается и видно невооруженным взглядом: «Когда он мне сказал, что ожерелье не должно быть заполнено бусинками, а кое-где должна просвечивать нитка, для меня это было как откровение, как для Ньютона – яблоко. <...> А я подумала: вот оно что, как просто показать конструкцию мира – что бусинки, оказывается, надеты на нитку». Сама Муратова описывает это событие как важнейшую веху в формировании ее интереса к костюмам и в более широком смысле – к декоративности. Хотя их встреча и состоялась в 1976 году, логика того, что она называет «конструкцией мира», присутствует уже в первых ее фильмах, хотя, возможно, и выражена не столь ярко [Абдуллаева 2008: 209]. Несколько отличается рассказ об этой встрече, которым Муратова поделилась в ходе круглого стола Полит.Ру 29 июля 1999 года. URL: <http://kiramuratova.narod.ru/int0014.htm> (дата обращения: 22.04.2023). Эмма Уиддис также ссылается на приведенную выше цитату в подтверждение справедливого вывода, сходного с моим: «Можно предположить, что поверхности в ее фильмах существуют для того, чтобы вызывать в воображении то, что они скрывают» [Widdis 2005].

У этого эпизода есть в советском кино интересный предвестник – пользовавшийся огромным успехом у зрителей и высоко оцененный критиками фильм Льва Кулиджанова «Дом, в котором я живу» (1957). В первых сценах, действие которых разворачивается в Москве в 1935 году, перед зрителем предстают новоселы, въезжающие в только что построенный многоквартирный дом и ведущие себя точно так же, как и героини Муратовой. Они проверяют воду в кране и внимательно изучают голые белые стены. Одна из героинь фильма, Лида, заходит в комнату и, лучась радостью, смотрит на стены, полная надежд на будущую жизнь с мужем-геологом. По ходу действия фильма мы видим, как это пространство превращается для нее в тюрьму: чистое и приятное, наполненное сделанными ее собственными руками украшениями, оно не представляет интереса для ее мужа, который постоянно пропадает в геологических экспедициях и почти не бывает дома. Первоначальный акцент на пустых пространствах, динамика отношений Лиды и ее мужа, а также внимание к наполняющим комнату материальным объектам – всё это позволяет предположить непосредственное влияние на фильм Муратовой. Однако если эти сцены из фильма Кулиджанова действительно сыграли роль в создании «Коротких встреч», то выступали они в качестве критической точки отступления, откуда Муратова начнет исследовать материальность пространства – стен, украшений – в ее связи с гендером.

Материальность экрана в фильмах Муратовой дает богатый материал для обсуждений киноэкрана в контексте гендера и феминистского кино. Джудит Мэйн провела одно из первых исследований на данную тему, обратившись к потенциально разрушительной и неоднозначной роли киноэкрана в классических голливудских лентах. См. [Mayne 1990].

Михаил Ямпольский утверждает, что дом Валентины олицетворяет собой прежде всего место отсутствия, «пространство, где отсутствие, зияние, неполнота проявляют себя с особой силой» [Ямпольский 2015: 52]. Отсутствие это он связывает с отсутствующей фигурой Максима, который никогда не заходит в дом в «настоящем времени» фильма, а также, в более широком смысле, с ощущением несвободы, исходящим от дома. Более того, согласно его трактовке, сцены, где героини касаются стен, непосредственно связаны с отсутствием Максима: «Но сама прочность этих стен задается именно мнимостью мужчины в них» [Там же: 59]. Таким образом Ямпольский связывает материальность пространства с гендером, но, похоже, воспринимает эту материальность как замену отсутствующему мужчине, а следовательно, видит в ней негативные коннотации. Мой же тезис заключается в том, что мощное присутствие материальной среды обеспечивает возможность переосмысления немности, реальности женщин внутри нее; диалогическое взаимодействие между пространством и женщинами инициируется *благодаря* отсутствующему мужчине.

Примечательно, что в сцене с рельефом разговор также вращается вокруг гендера. В то время как камера изучает взаимосвязь Зинаиды с различными пространственными поверхностями, героиня завершает монолог, бóльшая часть которого была посвящена отсутствию для нее места в гендерно (и классово) дифференцированной советской культуре.

Обыгрывая поверхность и глубину, эта сцена также усложняет изображение пейзажа из «Коротких встреч» в уже обсуждавшемся эпизоде, когда впервые появляется Максим. Если в «Коротких встречах» Муратова стремится заглушить пейзаж (и его трехмерность), делая его визуально плоским и похожим на картину, то в «Долгих проводах» она оживляет его через материальность поверхности, на которую он проецируется. В обоих случаях она лишает природу ее свойств, настаивая на том, что, как и все остальные пространства, ее необходимо рассматривать вместе с экранами, которые порождают ее в культурном дискурсе.