

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 Мари-ке 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 Вулфгаль, без устали помогавший в работе с иллюстрациями Эндрю Тейлор, а также Лео Костелло, Луис Дуно-Готтберг, Ширин

¹ Kinopanorama Widescreen Preservation Association, KWPA.

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 отзываясь 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 Луну.

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 киноплёнку 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 социальному¹. 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 постсталинской советской культуры². Фрагмент из «Города большой судьбы» наталкивает на мысль о том, что кинематограф оттепели стремился раскрывать и *раскартографировать* советские пространственные реалии, а не

¹ 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].

² Нужно отметить две научные статьи, авторы которых уже обращались к значению пространства в советском кино эпохи оттепели. См. [Petrov 2005] и [Изволова 1996].



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

формировать их универсальное понимание. Иными словами, кинематограф этого периода стремился разглядеть то, что лежит под абстрактными обозначениями бумажной карты, и подчеркнута противопоставить им обнаруженное.

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 беспрецедентным 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]³. Полные безудержного энтузиазма авторы программы в подробностях описывали задачи, стоящие перед партией: полная электрификация страны, значи-

³ Как смело утверждается в программе, «таким образом, в СССР будет в основном построено коммунистическое общество» (курсив в оригинале. — Л. У.) [Программа 1961: 65].

тельное 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.

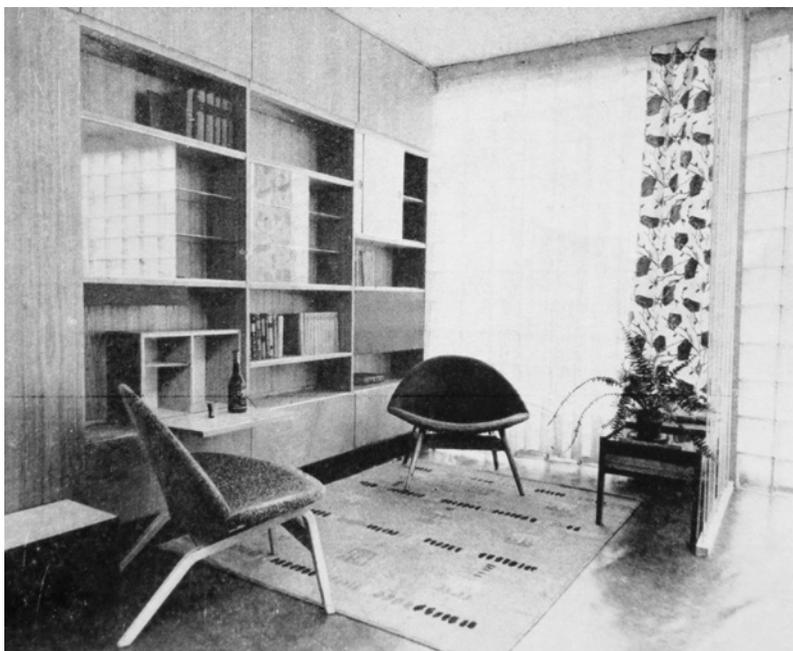
Призыв съезда к широкомасштабному строительству, включавший планы по всестороннему возрождению и преобразованию экономической и культурной жизни Союза, требовал развития и реорганизации советского пространства на всех возможных уровнях. Предполагаемым образом этого пространства должно было стать нечто 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 энергосистемы⁴. Преобразования эти, имевшие целью развитие и интеграцию сельскохозяйственного и экономического производства, неизменно сопровождались всё увеличивающейся эксплуатаци-

⁴ См., например, [Непорожний 1963].

ей 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 после революционными 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 интерьере дизайне, которые тоже были ориентированы на рациональность, простоту и эффективность (илл. 2)⁵. 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

⁵ Обсуждения архитектуры и градостроительства велись преимущественно на страницах двух регулярно выходивших в те годы журналов — «Советская архитектура» и «Архитектура СССР». Обсуждения интерьерного дизайна регулярно появлялись в журнале «Декоративное искусство СССР».



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

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.

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, человечный, упорядоченный и сбалансированный (илл. 3)⁶. 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 орга-

⁶ См., например, [Забота 1960]. Рассуждения об «организме» занимают важное место в [Тасалов 1961].

нический 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



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

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].

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 Сталине⁷. 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 новые⁸. 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 [McCaughey 1976]⁹. Как никогда прежде, в эти годы процветал туризм. Историк Энн Горсач отмечает:

⁷ Подробный анализ реформы см. в [Kibita 2013].

⁸ О реадaptации заключенных ГУЛАГа к жизни вне лагеря см. [Коэн 2011].

⁹ О разочаровании, постигшем многих молодых участников социалистического приключения, проходившего в рамках кампании по освоению целины, и последовавших за этим протестах см. [Hornsby 2013].

Некоторые путешествия совершались за границу, некоторые в пределах страны, а некоторые в воображении... но в большинстве 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]¹⁰.

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, прави-

¹⁰ 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].

тельство 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 конструкты, 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.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru