

Репрезентация «нормативной» личности в советском кино 1950-1960 гг. (на примере особенностей и типов жилья)

Основные принципы анализа фильмов

Во-первых, большую ценность в фильме представляет неявное содержание. Очень значимо то, что читается «между строк» рассказываемой истории («неписанные ценности» данного общества, «случайные свидетельства»). Поэтому, изучая содержание фильма, необходимо восстановить элементы той реальности, которая в него вошла, как неявный, неосознанный фон.

Во-вторых, исследователь обязан владеть основами искусствоведческой теории, знать законы жанров кино, иметь представление о специфике того или иного фильма. Анализ кинокартины должен включать несколько уровней: поверхностно нарративный, формально-эстетический, стилистический и подсознательный.

В-третьих, кинематограф может рассматриваться и в качестве «параллельной» истории или «контр-истории», как иной тип исторического дискурса, который может не совпадать с официальными взглядами на прошлое.

В-четвертых, не существует идеологически нейтрального фильма.

В-пятых, любой фильм является материалом для изучения коллективного бессознательного эпохи. Кинопроизведение, в данном смысле, репрезентирует не факты, а мысли, мнения, идеологические установки исторического периода или национальной культуры. Кинофильм — важный источник по истории ментальностей.

В-шестых, фильм очень интересен для историографического анализа, так как демонстрирует определенное видение истории, фиксируя его на экране, и помогает осмыслить события прошлого посредством визуально-вербальных образов. Историческая кинокартина представляет собой вариант интерпретации прошлого «витающего в воздухе» данной культуры. Кинематограф является одним из каналов мифологизации истории. Обращаясь к прошлому, исторический фильм, кодирует мифологию современного ему общества, то есть тот взгляд на историю, который данный социум предпочитает всем остальным.

Тема советской «жилищной» повседневности рассматривалась ранее в основном в контексте бытовых проблем и оставалась не раскрытой ее

репрезентация в кинематографе «оттепели». Непосредственно вопрос о связи между формированием нового бытового поведения и процессом культурной модернизации не ставился, либо оставался на втором плане. Между тем именно вопрос о культурной и политической логике, лежавшей в основе бытовой трансформации, произошедшей в СССР, является одним из наиболее важных для понимания общего характера процессов, происходивших тогда в стране.

Актуальность темы исследования определяется ростом потребности в непредвзятом изучении и понимании всех аспектов истории повседневности СССР, что облегчается увеличением в современном общественном сознании дистанции по отношению к социальному и культурному опыту советского периода. Это позволит не только понять собственное недавнее прошлое, но и сформировать современные стратегии общественных преобразований, избегая повторения ошибок.

Объектом исследования являются культурные нормы и практики повседневного поведения человека, сформированные условиями жилья и быта.

Предмет исследования — процесс трансформации бытовых практик и норм советского человека и его отражение в кинематографе СССР (1950-70 гг.).

Хронологические рамки исследования охватывают период от 1953 г. до начала семидесятых.

Нижняя граница – это смена вектора социально-политического развития СССР после смерти И.В. Сталина (март 1953 г.). Именно в 50-60-ые гг. происходит ограниченная либерализация гендерной политики, частичное восстановление частной жизни (приватной сферы) и формирование специфического неформального дискурса, оппонировавшего официальному. Верхний рубеж, конец 1960-х гг., обозначает завершение периода реформ «оттепели». Его нельзя обозначить одной датой или событием, но в целом период с 1968 по 1972 можно считать временем, когда происходит переход к так называемому «застою».

Основной целью исследования является выявление специфики культурного феномена изменения бытовых практик советского человека в эпоху «оттепели» в связи с массовым переселением людей в новый тип жилья («отдельную квартиру»).

Для достижения данной цели потребовалось решить следующие **задачи**:

1. Выяснить, как происходило освоение советским человеком нового бытового пространства жилища, и как сам новый быт становился

одним из способов формирования нового типа советского человека, усиливая разрыв между культурой сталинского периода и «шестидесятничеством».

2. Выявить, как репрезентируются в кинематографе в общем контексте социально-культурной трансформации идеологические установки через бытовые практики.

3. Определить способы репрезентации повседневных практик в советском кинематографе конца 50-х – 60-х гг.

4. Описать соотношение психологических и социокультурных характеристик героев с особенностями организации приватного пространства в советских фильмах конца 50-х – 60-х гг.

Источниковую базу работы составили письменные и визуальные источники. Письменные источники могут быть разделены на две большие группы. **К первой** относятся архивные и опубликованные материалы, позволяющие реконструировать механизмы и нормы культурной политики СССР в области повседневной жизни. Архивные материалы включают в себя источники официального происхождения: постановления партийных органов, материалы заседаний съездов КПСС. Идеологический контроль над повседневностью осуществлялся так же через СМИ и книгоиздание. *Энциклопедии по домоводству, пособия по культуре быта, гигиене, моде и искусству одежды* репрезентируют адресованное обывателю идеальное видение образа советского человека и его уклада жизни. Массовые *женские журналы о быте, гигиене, моде* не только формировали некую социальную группу («Работница», «Крестьянка»), но и обслуживали ее потребности. Журналы программировали интересы и вкусы читательниц, регламентировали их личную жизнь, досуг, нормировали повседневность либо по «директивной», либо по «дружеской» стратегии.

Источники второй группы позволяют изучить рефлексию модернизационных процессов в общественном сознании, реконструировать разрыв между идеалогемами и реалиями повседневности. В первую очередь это *эгодокументы*: дневники, рассказы, воспоминания, переписка. Им свойственно стремление к созданию индивидуальной модели прошлого на фоне общей картины действительности. А так же *произведения художественной литературы*. Её изучение необходимо для реконструкции и понимания идеологических мифов, определявших обыденную жизнь советского человека. Приметами московского быта 60-х становятся мотивы обмена жилплощадью, заботы о здоровье, лечении, отдыхе, досуге, дружеские вечеринки, покупки предметов бытового обихода.

К визуальным источникам мы относим ряд советских кинокартин 1950-60-ых годов. Визуальные методы исследования предоставляют средства

понимания текстов культуры, декорирования образов социальных отношений и социального быта.

Методологическая основа определена рамками *междисциплинарных культурных исследований* (cultural studies). В работе широко используется *семантический анализ* визуальной репрезентации бытовых практик в советском кино 1950-60-ых годов.

Научная новизна работы состоит в использовании материалов кинематографа как равноправного источника в процессе комплексного культурологического анализа.

Репрезентация повседневности в советском кинематографе

Кинематограф обладает амбивалентной структурой: режиссер отражает окружающую его реальность и в тоже время – формирует ее. В фильмах мы можем проследить следы бытовых практик, запечатленных специально или ненамеренно.

Мы будем рассматривать кинематограф в качестве «культурного объекта», несущего в себе следы социальных и исторических обстоятельств, идеологической конъюнктуры, культурного контекста и т.д.

В структуре кинематографической повседневности нас будет интересовать *организация частного пространства*: то, как герои организуют интерьер своего дома и как это коррелирует с социокультурными установками «сверху».

Основным местом действия сюжетов кино 60-х становится город, представлена именно городская повседневность, а не деревенская, как в кинематографе 30-50-х. Сам *интерьер квартиры в советском кино 60-х призван отражать индивидуальность, личность героя*.

Обращение к частному пространству как структурному элементу повседневности в фильмах «оттепели» связано с появившимся интересом к отдельному человеку и его жизни, в отличие от фильмов «большого канона» (1930-50-е гг.), нацеленных на показ идеально-типических образцов. Кинематограф «оттепели» уже не стремится к идеальной репрезентации определенных канонов. Человек сам формирует свое частное пространство и тем самым свою повседневность. На смену подчеркнуто условной, аллегорической образности приходит любовь к предметному, конкретному¹. «Это очень обжитые комнаты, выражающие привычки и понятия хозяев»².

Учитель Мельников из фильма «Доживем до понедельника» (реж. Станислав Ростоцкий, 1968) живет в отдельной квартире с мамой на Арбате. В его комнате властвуют книги. На стене одна репродукция – с известной

¹ Варшавский Я.М. (1962) Эстетика честности // Молодые режиссеры советского кино. Л.: М. С. 55-56.

² Туровская М.И. (1962) Марлен Хуциев // Молодые режиссеры советского кино. Л.: М. С.180.

картины "Что есть истина?" Николая Ге. Старенькое пианино с канделябрами, диван, рабочий стол. На столе, в сочетании, понятном одному хозяину, лежат том Шиллера, книжка из серии "Библиотека современной фантастики", что иллюстрирует всеобщий интерес к ней в эпоху "оттепели". Интерьер комнаты Мельникова почти полностью совпадает с интерьером его учительского кабинета: "Ничего тут особенного: карты на стенах. Два-три изречения. Вместительный книжный шкаф – там сочинения Герцена, Ключевского, Соловьева, Тарле... Плюс избранное из классиков марксизма, конечно (Илья Семенович был в особом контакте с ранним Марксом, с молодым...)"³

Рабочий кабинет героя фильма «Легкая жизнь» (реж. Вениамин Дорман, 1964) Владимира Гавриловича Муромцева, профессора, полностью уставлен стеллажами с книгами, что репрезентирует его хозяина как работника интеллектуального труда. В качестве декора комнаты он позволяет себе разместить на полках вазы, а на стене – портрет «Мыслителя» маслом.

Интерьеры фильмов «оттепели» можно разделить на три типа: интерьер отдельной квартиры, коммунальной квартиры и интерьеры гостиницы или других типов временного жилья. Наблюдая за обустройством комнаты или квартиры, обращая внимание на предметы интерьера, декора, можно декодировать главных героев.

Хотя 1960-е – эпоха массового жилищного строительства, в фильмах «оттепели» преобладает *репрезентация именно коммунальных квартир* как самого распространенного типа жилья. При этом часто в кадр попадают эпизоды со стройки новых микрорайонов, часто действие разворачивается на их фоне («Прощайте, голуби», «Доживем до понедельника»).

Интерьер и бытовые практики часто являются ключами к интеграции в новые социальные отношения. К типу безбытных героев относится стюардесса Наташа («Еще раз про любовь», реж. Г. Натансон, 1968). Она живет в гостиницах, «скачет» с рейса на рейс, потому что, ей негде жить. Отсутствие дома, привычки вести быт делает невозможной для таких героев семейную жизнь.

Перед героями часто возникает *жилищный вопрос*. Если отец Ани, героини фильма «Застава Ильича», считает, что «снимать комнату – это как-то не солидно», то начальник Гены Сахненко изучает схемы *обмена*: «Купил справочник за три рубля по обмену жилплощади. Так некоторые обменивают отдельную квартиру на две комнаты в разных районах».

³ Полонский Г. (2013) Доживем до понедельника. М.: Вече.

«Как вы решите жилищный вопрос?», — спрашивает мама Тани («Прощайте, голуби», реж. Яков Сегель, 1960) при знакомстве с Геной и планировании их дальнейшего будущего. «Нам дадут комнату», — отвечает Гена. «А как вы будете жить?» — задается вопросом семья Королевых в фильме «Взрослые дети». «Снимем комнату. Потом уедем и получим квартиру в «Спутнике» (городе, который проектирует героиня, Людмила — примечание Г.Г.) «Кузьмич, разменял бы ты свою квартиру на две в разных районах, — советует сосед отцу Люды в том же фильме, — вот Хомутов, угол в Малаховке снимает».

Рассмотрим, как описание частного пространства дает возможность осуществить точную социальную идентификацию. Обратимся к квартире Электрона Евдокимова.

Он живет в своей собственной отдельной квартире. По косвенным признакам можно определить, что это квартира «интеллигентного человека»: книжные полки на стенах, шкура белого медведя, деревянный паркет, фортепиано. Доступны Евдокимову и некоторые блага бытовой техники: «У меня есть потрясающая кофеварка, я сам ее сконструировал, лет пять назад». Старинная, резная, деревянная мебель, в квартире Евдокимова смешивается с мебелью массового производства 60-ых, наполнена практичными предметами мебели: вместо кровати — раскладной диван-кровать. Вместо огромных шкафов — книжные полки, пустой сервант, рабочий стол, низкий журнальный столик, кресло.

При этом у зрителя возникает стойкое ощущение необжитости пространства квартиры героя. Помимо излишней, «правильной» рациональности, она явно однокомнатная, т.е. рассчитана на одного, максимум двух человек, отсутствует большой стол или дополнительные стулья, а значит в жилище не предполагается принимать гостей, в нем нет элементов, говорящих о том, что герой проводит в квартире свободное время, в то время как стол для работы постоянно мелькает в кадре. Герой появляется дома редко, видимо, часто бывает в разъездах, что подчеркнуто заметным количеством сувениров с разных концов света.

В 1958 г. Дмитрий Шостакович написал оперетту **«Москва, Черёмушки» (отрывок)**, лирическую комедию, закрученную вокруг квартирного вопроса. В 1961 г. начинается работа по её экранизации. Влюбленный в сознательную интеллигентную Лидочку пижон Борис перевоспитывается, помогая ей получить положенную по ордеру квартиру в новом доме. Управдом соединил квартиру Лиды с соседней, чтобы начальник стройтреста угодил своей молодой жене. Параллельно проходит линия Саши и Маши, друзей Лиды, молодой пары, которая получает квартиру в том же доме. Саша и Маша находятся в типичной ситуации

советской молодой семьи без своей жилплощади. Она живет в общежитии, он — в проходной комнате с сестрой. Съехаться они никак не могут и, будучи уже полгода мужем и женой, встречаются вечером в кино, чтобы украдкой поцеловаться. В начале фильма Саша и Маша воспевают отдельную квартиру, восклицая: «Вот прихожая наша, вот и лестница наша, кухня тоже наша, наша!» Этот гимн окнам и дверям указывает на переключение идеологического регистра от коллективизма и героизма, свойственных сталинскому периоду, к семейному, повседневному. Советский человек хочет не просто пользоваться благами (иметь крышу над головой), но и иметь их в своем личном пользовании. Ария Саши и Маши — о болезненно остром стремлении советского гражданина к созданию своего маленького повседневного мира. Бывшему жителю коммуналки отныне официально разрешено иметь частную жизнь и личное пространство.

Жизнь героев **«Заставы Ильича»** происходит внутри Садового кольца, их жизнь — публичная, она проходит на улицах, площадях, на публичных лекциях. У них нет своего места, они все время вытесняются из своих коммунальных квартир. И в этом они противопоставлены героям **«Черёмушек»**, для которых отсутствие жилплощади есть действительное препятствие счастливой жизни. И.В. Маневич в своем дневнике за 1963 г. писал: «Новый стиль— это „Яблоко раздора“ и „Черёмушки“», а выше: «Водораздел идет по „Заставе Ильича“». Если принять классическую типологию Паперного⁴, то **«Черёмушки»** — это, безусловно, эстетический пережиток сталинской Культуры-2, а **«Застава Ильича»** принадлежит Культуре-1. Культура-2 отрещивалась от эгалитарного, коллективистского, ориентированного на стандарт наследия прошлой культуры. Это культура индивидуальности. Культура-1 не выделяет отдельного человека из массы. Культура-2 начинает одновременно со сплошной коллективизации и проповеди индивидуализма. Для нее это одно и то же. Коллектив, к которому стремилась Культура-1, в сущности, не может быть назван коллективом, поскольку в нем нет организации. Это скорее набор равных друг другу единиц. Именно поэтому Культура-1 враждебна всякому организованному коллективу, например семье.

Фильм **«Весна на заречной улице» (отрывок)** (реж. Феликс Миронер, Марлен Хуциев, 1956) Майя Туровская рассматривает как переходный текст, сочетающий сталинскую оптику и новый прозаический стиль⁵. В городском отделе образования Татьяна получает направление преподавать русский язык и литературу в вечерней школе рабочей молодёжи. Первый вопрос, стоящий

⁴ Паперный В. (2011) Культура Два. М.: НЛО.

⁵ Туровская М. (1962) Марлен Хуциев / Молодые режиссеры советского кино / Ред. Ариадна Сокольская. Л., М.: Искусство. С. 178-197.

перед новой учительницей, это вопрос жилья. Она снимает у мамы Зины «лучшую» меблированную комнату. Мебель включает в себя старинную железную кровать с набалдашниками и массивный шкаф. На стенах в зале – ковер и гитара. Везде белые занавески: на кровати, на столе, на полках. Показателями “мещанского вкуса” является также глиняная посуда в буфете и слоники.

Фильм репрезентирует разницу между культурой городской и культурой деревенских, простых жителей, оппозицию “интеллигенция – сельское мещанство”. Для городского типа в целом характерна высокая степень самостоятельности личности, большая рациональность и, отчасти, прагматичность поведения; сельский тип характеризуется опорой на традицию, повышенной эмоциональностью и настороженным отношением к индивидуальной свободе. Зина считает, что Татьяна, заполнив интерьеры, книгами и портретами писателей «запылила все, превратила комнату в мусорный ящик, *а еще культурная!*»

«Весна на Заречной улице» сразу показывает несколько типов жилищ: впоследствии Татьяна выгнана из комнаты Зоей и переселяется в общежитие, затем учительница и инженер въезжают в новую квартиру.

Другой тип жилья и быта, представленный в кинематографе 60-х, – это *общежитие*. Для более подробного репрезентативного анализа этого типа обратимся к фильму «Девчата» (реж. Юрий Чулюкин, 1961) - **отрывок**. Для сегодняшнего исследователя комедия Юрия Чулюкина интересна тем, как в ней представлена «переходная эпоха» постсталинской культуры, со всей ее противоречивостью. С точки зрения социологических и антропологических реалий фильм представляет интерес: здесь показана жизнь рабочего класса, коммунально-общежитский быт, хрущевская жилищная политика.

Героиня Тося, приезжая работать на леспромхоз, поселится в женское рабочее общежитие. И сразу же сталкивается с первыми трудностями снабжения предметами первой необходимости: героине долго ищут даже подушку.

Интерьер комнаты не богат, но максимально старается быть уютным. В центре комнаты стоит стол, у одной из кроватей — туалетный столик с духами и зеркалом (позже мы узнаем, что он принадлежит местной красавице Анфисе, персонажу отрицательному, относящемуся к пережиткам прошлого – *прим. Г.Г.*) Синонимичным персонажем является самоуверенная модница Людмила из фильма В. Меньшова “Москва слезам не верит” (1979). Яркая и заводная, она приехала в столицу за хорошей жизнью, очень амбициозна и жизнерадостна, одевается по последней моде.

Для детдомовки Тоси в “Девчатах” общежитие – это ее первая и настоящая «семья» (хотя она и страдает от постоянного пребывания под

взглядом Другого. Для красавицы Анфисы или «мудрой заочницы Веры» общежитие – лишь временное пристанище в условиях полной безытности и каких-либо перспектив на улучшение своих жилищных условий.

Забота государства о своих гражданах и наделение их отдельной квартирой распространялась преимущественно на семейных людей. В кинематографе эта перемена отмечена кризисом мифа «Большой семьи» и фактической легитимацией нуклеарной. Неудивительно, что для всех персонажей фильма отдельная комната (даже не квартира) олицетворяет собой идеал счастья, ради которого героини фильма (например, Надя) готовы на замужество не по любви. Именно с этого момента в сознании советского человека общежитие больше не является «общим домом» счастья, но скорее рассматривается как место временного пребывания, с которым можно и нужно побыстрее распрощаться.

Заключение

Строительство «хрущевок» являлось целенаправленным переустройством жилья – традиционной, базовой сферы повседневности. Эпоха XX Съезда ознаменовалась не только демонтажом сталинской системы, но и общим акцентом на улучшении повседневной жизни советского человека. Апофеозом этого стала кампания массового жилищного строительства с лозунгом: «Каждой семье – отдельную квартиру». Жилье служило тем водоразделом, который разделял «нас» и «их», коммунизм и капитализм. Выполнение задачи по обеспечению жильем воспринималось не только буквально, но и метафорически, как демонстрация успеха в строительстве коммунизма. После смерти Сталина новое руководство должно было закрепить свои позиции, резко улучшив жизнь большинства населения хотя бы по одному, но очень важному параметру.

Квартира не только изменяет отношение человека к собственности, но трансформирует всю систему пространственно-временных координат советского общества. Она институционально закрепляет дифференциацию свободного и рабочего времени, обозначает границы приватного пространства. С одной стороны, массовое жилищное строительство и лозунг «каждой семье – отдельную квартиру» был признаком попытки отхода от коллективизма и предоставления людям изолированного индивидуального пространства. Именно здесь должны были формироваться приоритеты частной жизни.

Постепенно этот процесс будет обрастать «культурным багажом»: поиск способов получения жилья, изыскание возможностей его обмена, отстаивание права пользоваться им. К «культурному багажу» можно отнести также и процессы «насыщения» квартиры вещами и создания домашнего уюта, выработки поведенческой линии, соответствующей статусу владельца отдельной квартиры «со всеми удобствами». Появление собственного дома связывается с новым идеалом семьи, актуализацией «семейных ценностей», изменением идеального образа женщины (от работающей матери к работающей домохозяйке). Человек обзаводится личным пространством, легитимируется его желание обзаводиться личными вещами, сфера его повседневных забот очерчивается кругом его семьи и ближайших родственников, живущих в общем пространстве квартиры.

С появлением отдельного жилья можно начать говорить о возникновении приватности. Происходит реабилитация частной жизни, своего рода культурное и политическое освобождение.

Герои получают право на индивидуальную историю, право на частную жизнь, что характеризует интерес правительства к личности человека, свойственный для эпохи в целом.