

О.В. Горбачёв*

СЕМАНТИКА ПРЕДМЕТНОГО МИРА СОВЕТСКОГО
ДЕРЕВЕНСКОГО КИНО ПЕРИОДА «ОТТЕПЕЛИ»doi:10.31518/2618-9100-2022-5-14
УДК 94(47).084:911.373:791.43*Выходные данные для цитирования:**Горбачёв О.В. Семантика предметного мира советского деревенского кино периода «оттепели» // Исторический курьер. 2022. № 5 (25). С. 166–180. URL: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-14.pdf>*

O.V. Gorbachev*

SEMANTICS OF THE OBJECTIVE WORLD OF SOVIET
VILLAGE CINEMA IN THE “THAW” PERIOD

doi:10.31518/2618-9100-2022-5-14

*How to cite:**Gorbachev O.V. Semantics of the Objective World of Soviet Village Cinema in the “Thaw” Period // Historical Courier, 2022, No. 5 (25), pp. 166–180. [Available online: <http://istkurier.ru/data/2022/ISTKURIER-2022-5-14.pdf>]*

Abstract. Along with the “village prose”, the village cinema of the second half of the 1950–1970s quite fully reflected the everyday realities of the Soviet village. The feature films of this period make it possible to reconstruct the elements of rural material culture associated with housing, everyday life, labor and leisure practices. Their film presentation is reliable insofar as it is aimed at creating a “recognition effect” on the part of the viewer and is based on repetition. On the other hand, the cinematographer continued to carry out the ideological mission of shaping the image of the desired future, albeit in a less rigid form compared to the “Stalinist” cinema. Such film images are verified by referring to party documents and concepts of ideological campaigns (“thirty-thousanders”, rapprochement between town and countryside, electrification, an increase in the level of education, etc.). The semantic content of the objective world of rural cinema was formed both by the logic of the film image (positive or negative hero) and by socially sanctioned models of consumer behavior. As applied to the rural cinema of the “thaw” period, the symbols of status and transition are most often used. Due to the specifics of film language, cinema is more inclined to present a demonstrative rather than an everyday model of consumption. The features of a positive character are usually books, a portrait of Pushkin on the wall, etc., reflecting his craving for education, openness to technical progress (radio receiver). A few expensive things in the frame did not necessarily serve as a marker of social status (e.g. TV). The change of a city coat for a quilted jacket for a visitor from the city demonstrated his familiarization with the rural community. On the contrary, the deliberate adherence to urban fashion alienated the hero from “his own”. Unification of consumption patterns in the 1960s–1970s smoothes the confrontation between the city and the countryside. Compared to the “Stalinist” cinema, where collective consumption dominates as a reward for a labor feat (richly laid tables, fairs), an individualized consumer model is established in the cinematography of the “Thaw” period. The change in the semantics of the objective world presented on the movie screen during the “Thaw” period in comparison with the Stalinist era is due to the weakening of ideological control, the shift in the “collective-personality” balance towards the individual, the influence of technological progress, the processes of modernization and urbanization.

Keywords: Soviet cinematography, village cinematography, film image, “Thaw” period, historical source, material culture.

The article has been received by the editor on 06.08.2022. Full text of the article in Russian and references in English are available below.

* **Олег Витальевич Горбачёв**, доктор исторических наук, профессор, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия, e-mail: og_06@mail.ru
Oleg Vitalievich Gorbachev, Doctor of Historical Sciences, Professor, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin, Yekaterinburg, Russia, e-mail: og_06@mail.ru

Аннотация. Наряду с «деревенской прозой», деревенский кинематограф второй половины 1950–1970-х гг. достаточно полно отразил повседневные реалии советского села. Художественное кино этого периода позволяет реконструировать элементы сельской материальной культуры, связанные с жильем, бытом, трудовыми и досуговыми практиками. Их кинопрезентация достоверна постольку, поскольку направлена на создание «эффекта узнавания» со стороны зрителя и основана на повторяемости. С другой стороны, кинематограф продолжал выполнять идеологическую миссию формирования образа желаемого будущего, хотя и в менее жестком виде по сравнению со «сталинским» кино. Такого рода кинообразы верифицируются путем обращения к партийным документам и концептам идеологических кампаний («тридцатитысячники», сближение города и села, электрификация, рост уровня образования и др.). Семантическое наполнение предметного мира деревенского кино формировалось как логикой кинообраза (положительный либо отрицательный герой), так и социально санкционированными моделями потребительского поведения. В применении к сельскому кино периода «оттепели» наиболее часто используются символы статуса и перехода. В силу специфики киноязыка кинематограф в большей степени склонен презентовать демонстративную, а не повседневную модель потребления. Чертами положительного персонажа обычно выступают книги, портрет Пушкина на стене и т.п., отражающие его тягу к образованию, открытость техническому прогрессу (радиоприемник). Немногие дорогие вещи в кадре не обязательно служили маркером социального статуса (например телевизор). Смена городского пальто на ватник у приезжего из города демонстрировала его приобщение к сельскому сообществу. Напротив, нарочитое следование городской моде отдаляло героя от «своих». Унификация моделей потребления в 1960–1970-е гг. сглаживает противостояние города и села. По сравнению со «сталинским» кино, где доминирует коллективное потребление в качестве воздаяния за трудовой подвиг (богато накрытые столы, ярмарки), в кинематографе периода «оттепели» утверждается индивидуализированная потребительская модель. Изменение семантики презентуемого на киноэкране предметного мира в период «оттепели» в сравнении со сталинским периодом обусловлено ослаблением идеологического контроля, смещением баланса «коллектив – личность» в сторону личности, влиянием технического прогресса, процессами модернизации и урбанизации.

Ключевые слова: советский кинематограф, деревенское кино, кинообраз, «оттепель», исторический источник, материальная культура.

Статья поступила в редакцию 06.08.2022 г.

Постановка проблемы. Почему кинематограф «оттепели»? Привлечение художественного кинематографа в качестве источника для изучения советского общества достаточно перспективно. Несмотря на обилие материалов по истории российского XX в., их качество часто оставляет желать лучшего. Дело даже не в пресловутой «идеологизированности». Проблема в том, что в архивах абсолютно доминируют делопроизводственные документы, отражающие разные стороны деятельности советских учреждений. Их ценность не вызывает сомнений, равно как и то, что они наиболее удобны для изучения политической и экономической истории. В границах хорошо разработанного исследовательского поля на базе архивных источников лишь отчасти находится социальная история, изучающая семью, повседневность, быт, межличностные взаимоотношения и т.п.

Разумеется, хорошим подспорьем для историка являются периодическая печать и источники личного происхождения. Что касается кинофото документов, то они занимают в этом перечне хранилищ информации тоже далеко не последнее место. Подобно прессе, визуальные документы полифоничны, т.е. содержат информацию по самым разнообразным

темам истории прошлого. Уникальность этой группы источников состоит в том, что они позволяют *увидеть* прошлое.

Спецификой художественного кино является использование образов, в той или иной степени типичных для отображаемого времени¹. Художественный образ всегда историчен. Даже при отсутствии на экране реалий действительности времени создания фильма (как в историческом, сказочном, фантастическом кино) неизбежно воссоздается состояние общественного сознания эпохи. Достоинством «кино на современную тему» («актуального») является к тому же отражение реальных пейзажей, предметов, узнаваемых межличностных отношений.

К числу факторов, искажающих реальность в художественном кино, относится теоретическая и эстетическая установка автора (создание условного мира в фильмах А. Довженко, К. Муратовой, С. Параджанова, А. Тарковского и др.), идеологическое вмешательство и коммерциализация².

Степень идеологизированности, а значит, отрыва от реальности советского кино обычно преувеличивают. Она совершенно бесспорна в кино сталинского периода, где реальность уступает место театральности³. На другом полюсе находится жестко реалистичный кинематограф «перестройки» (рис. 1).



Рис. 1. Идеологические искажения реальности в советском кино по периодам

Коммерциализация очевидна в постсоветском кино («приятная глазу» картинка с дорогими машинами и загородными особняками, счастливый конец), но в советских фильмах она также присутствует, что обычно недооценивают. Между тем именно этот фактор, помимо несомненного таланта создателей, обусловил зрительское долголетие фильмов Г. Александрова, И. Пырьева, Л. Гайдая и др.; и напротив, «проблемное» кино с открытым либо несчастливым финалом гораздо менее востребовано.

Кинематограф «оттепели» (условно это период 1953–1964 гг.) предоставляет чрезвычайно много материала для изучения эпохи. Во-первых, после многолетней сталинской мифологии «счастливого настоящего» в нем сформировался отчетливый запрос на правду. Он подпитывался чрезвычайно популярными в СССР фильмами итальянского «неореализма» и французской «новой волны». Ничего удивительного, что эти фильмы востребованы в исследовательском дискурсе, хотя в сравнении с киноведами⁴ историки обращаются к ним по-прежнему нечасто⁵.

¹ См. подробнее: Мазур Л.Н., Горбачёв О.В. Советские фильмы о деревне: опыт исторической интерпретации художественного образа. М., 2022. С. 12–17.

² См. подробнее: Там же. С. 24.

³ О театральности в кинематографе см.: Кракауэр З. Природа фильма: Реабилитация физической реальности. М., 1974. С. 62.

⁴ См., например: Зоркая Н.М. История советского кино. СПб., 2006; Марголит Е. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х гг. СПб., 2012; и др.

⁵ См.: Волобуев О. После XX съезда: «Карнавальная ночь» // История страны / История кино М., 2004. С. 235–239; Димони Т. «Председатель»: судьбы послевоенной деревни в кинокартине первой половины 1960-х годов //

Кино на сельскую тему – одно из важнейших достижений кинематографа «оттепели». Наряду с «деревенской прозой», «деревенский» кинематограф второй половины 1950–1970-х гг. достаточно полно отразил повседневные реалии советского села. Художественное кино позволяет реконструировать элементы сельской материальной культуры, связанные с жильем, бытом, трудовыми и досуговыми практиками. Их кинопрезентация достоверна постольку, поскольку направлена на создание «эффекта узнавания» со стороны зрителя. С другой стороны, кинематограф продолжал выполнять идеологическую миссию формирования образа желаемого будущего, хотя и в менее жестком виде по сравнению со «сталинским» кино. Такого рода кинообразы верифицируются путем обращения к партийным документам и материалам идеологических кампаний («тридцатитысячники», сближение города и села, электрификация, рост уровня образования и др.).

Материальность и формы ее презентации. Отображение на экране реального материального мира – одна из наиболее сильных сторон художественного кино периода «оттепели»⁶. Понятие «материальности» многогранно. Традиционно под материальной культурой понимается все многообразие производимых человеком предметов (орудия, машины, инструменты, предметы быта, одежда, украшения, культовые и ритуальные предметы, оружие, музыкальные инструменты и т.п.), технологии, а также природные вещи и явления, измененные воздействием человека (например, обработанные природные объекты, техногенные ландшафты); в отличие от культуры духовной, это все, что имеет предметный, вещный характер⁷.

Такое «констатирующее» определение, помимо акцентирования производственной составляющей, не позволяет увидеть соотношенность материального объекта с внутренним миром человека, его поведенческой мотивацией. Потребительский аспект материальности заявлен М. Харрисом, который предлагает видеть в материальной культуре результат материализации человеческих потребностей⁸. «Утилитарный» взгляд открывает путь изучения процессов эволюции материального мира на микроуровне с учетом психологических и поведенческих особенностей субъекта потребления⁹. Основным элементом и формой существования материальной культуры является вещь. По мнению М. Хайдеггера, она определяет себя в процессе взаимодействия с человеком¹⁰.

В условиях натуральной системы хозяйства процессы производства и потребления на селе были неразрывны. Усложнение социальной структуры общества, развитие системы социально-экономического взаимодействия города и деревни сделало связь между ними неочевидной. Если изначальная значимость вещи определялась ее исключительно утилитарными свойствами, то с течением времени сиюминутная «полезность» подкрепляется гораздо более многозначной «ценностью». Характерно, что «ценность» может быть лишена утилитарного характера, как в случае с предметами религиозного культа или предметами искусства. Утилитарность, т.е. потребительские свойства вещи, не играет первоочередной роли и в стремлении с ее помощью подчеркнуть социальный статус. В сельском сообществе это

История страны... С. 281–299; Левандовский А. Последняя застава: фильмы М. Хуциева «Застава Ильича» и «Июльский дождь» как источник для изучения исчезающей ментальности // История страны... С. 240–263; Тяжелникова В. «С жульем, допустим, надо бороться!» Неформальная экономическая активность в 1960-е гг. (по фильмам Э. Рязанова) // История страны... С. 300–311; Цимбаев Н. «На семи ветрах»: фильм о войне (наблюдения историка) // История страны... С. 264–280; Дашкова Т. Границы приватного в советских кинофильмах до и после 1956 г.: проблематизация переходного периода // Дашкова Т. Телесность – идеология – кинематограф. Визуальный канон и советская повседневность. М., 2013. С. 127–147; и др.

⁶ См. подробнее: Мазур Л.Н., Горбачёв О.В. Советские фильмы о деревне... С. 105–157.

⁷ Ионин Л.Г. Культура материальная и духовная // Новая философская энциклопедия. 2018 [Электронный ресурс]. URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH0c180f05923b820f63380c> (дата обращения: 19.08.2022).

⁸ См.: Harris M. Cultural Materialism: The Struggle for a Science of Culture. New York, 1979.

⁹ См.: Мазур Л.Н. Вещи в материальной культуре советского крестьянства Среднего Урала 1920–1960-х гг.: опыт реконструкции пространства повседневности // Роль вещественных источников в информационном обеспечении исторической науки: сб. ст. М., 2020. С. 421–441.

¹⁰ См.: Хайдеггер М. Вещь // Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 325–326; Мазур Л.Н. Вещи в материальной культуре... С. 425.

находит выражение в так называемом «демонстративном» потреблении. Соответственно, приобретает значение *семантика* вещи, смыслы, которые придает ей владелец и общество в целом.

Наличие семантического измерения формирует и способы презентации предметного мира на экране. С одной стороны, это собственно *утилитарный* взгляд на вещи, с другой – гораздо более важный для кино *знаковый* (символьный) ракурс.

Вещи, выполняющие на экране *утилитарную* функцию, предназначены для удовлетворения базовых потребностей (жилище, питание, одежда) и атрибутируют занятия человека (производство, быт, досуг, праздник)¹¹. Их презентация имеет целью узнаваемость, определение системы координат (время и место), где будет происходить действие. Присутствие этих вещей в кадре на уровне индивидуального потребления почти не зависит от идеологического заказа, что объясняется спецификой советского мировосприятия: маркером прогресса является не столько газовая плита вместо печи в крестьянской избе, сколько уборочный комбайн на колхозном поле вместо работников с косами.

Знаковый характер кинопрезентации вещи определяется спецификой кино: в сжатое экранное время создатели фильма должны успеть рассказать историю. Собственно, чистая утилитарность предметов в кадре, подчеркнутая этнографичность – явление достаточно редкое. Кино не склонно к случайным презентациям, за исключением ситуации, когда это является задачей режиссера – показ «потока жизни»: кинематограф «новой волны» в советском кино – фильмы М. Хуциева «Июльский дождь» и «Застава Ильича», гиперреализм А. Германа. В сельском кино пример чистоты жанра – фильм А. Кончаловского «История Аси Клячиной» (1966), где в реальных декорациях практически все роли сыграли деревенские жители. Поэтому зритель подсознательно готов к тому, что просто так ему ничего не показывают: предметы, фразы, жесты выполняют знаковую функцию (персонаж вряд ли может закашляться просто так – скорее всего, он серьезно болен, подарок означает новую стадию взаимоотношений и т.п.).

Согласно той же логике, вещи на экране либо характеризуют человека, либо имеют значение для развития сюжета. Знаковость далеко не всегда предполагает утилитарность (предметы культа, знаки отличия). В реальной жизни символическое значение предмета может меняться во времени либо при перемещении в другую среду¹². Совершенно обычная «утилитарная» одежда горожанина приобретает очевидную символическую функцию в деревне как характеристика «чужого». На экране это происходит редко, так как способно дезориентировать зрителя, поэтому экранные символы обычно статичны. Следует также помнить, что знаковый строй фильма, как правило, отражает мировоззренческую позицию авторов фильма и является идеологическим слепком эпохи – это еще один фактор неизменности семантического ряда в пределах отдельно взятой картины.

Поскольку в советском кино эстетические критерии авторов фильма обычно подчинены идеологическому дискурсу, есть смысл говорить о том, что со сменой политического режима изменялся и знаковый строй кинематографа. Этот процесс ни в коем случае не линейный и не всеобщий: никому не придет в голову усматривать в «Андрее Рублеве» А. Тарковского (1966) признаки начинающегося политического «застоя». Тем не менее абсолютное большинство фильмов, снятых в границах определенного политического периода, характеризуется схожим образным и семантическим рядом.

Это умозаключение вполне соответствует исследовательскому подходу, предложенному нами для исследования художественного кино как исторического источника¹³. В соответствии с ним оптимальным является изучение совокупности фильмов, объединенных по времени создания и тематическому принципу без учета их художественных достоинств.

¹¹ Мазур Л.Н. Вещи в материальной культуре... С. 425.

¹² Там же.

¹³ См. подробнее: Мазур Л.Н., Горбачёв О.В. Советские фильмы о деревне... С. 35–44.

Специфика символики в сельском кино периода «оттепели». В 1953–1964 гг. было снято 113 фильмов на сельскую тему¹⁴. Как неоднократно отмечалось, общим для кинематографа «оттепели» было повышенное внимание к человеку, личным переживаниям, семейным ценностям¹⁵. Идеологическое давление на кинопроизводство сохранялось, но оно реализовывалось в более мягкой форме. Вполне естественно, что художественные фильмы этого периода несут на себе очевидный отпечаток пропагандистских кампаний, сопровождавших аграрное реформирование – освоение целины, распространение кукурузы, повышение эффективности мясомолочного скотоводства и т.п. Семантическая составляющая предметного мира сельских фильмов достаточно разнообразна. Она включает привычные для советского кино достижения коллективного труда, свидетельства технического прогресса. С другой стороны, сталинская максима «Жить стало лучше, жить стало веселей» (т.е. счастливая жизнь уже наступила) уступила место более осторожному тезису «Нынешнее поколение советских людей *будет* (выделено авт. – О. Г.) жить при коммунизме». В результате оказалось возможным показать реальные, а не желаемые условия жизни, труда и быта сельских жителей.

Как и прежде, семантическое наполнение предметного мира деревенского кино формировалось как логикой кинообраза (положительный либо отрицательный герой), так и социально санкционированными моделями потребительского поведения. Однако специфика презентации сельского предметного мира в кино «оттепели» в большой степени определялась тем, что с разрушением прежнего крестьянского мира в середине XX в. на уровне домохозяйства происходит разделение производства и потребления. Становится гораздо менее актуальной обычная для сталинского кино линейная зависимость значимого материального результата от ударного труда в общественном производстве (ср. «Кубанские казаки», реж. И. Пырьев, 1950). Предметы быта стали гораздо более разнообразными, а источники их приобретения не всегда очевидны. На этом фоне гораздо более заметной, чем прежде, становится обычная для деревни модель демонстративного потребления. В кадре оказывается больше «городских» вещей. Важнейшим признаком эпохи является индивидуализация потребления, вытекающая из нового статуса личности. Иные функции, чем прежде, приобретает книга.

По классификации Л.Н. Мазур, символика вещи определяется принадлежностью к одной из четырех групп: памяти, статуса, идентичности и перехода¹⁶. По причине постоянных российских разрывов идентичности память и идентичность в советском сельском кино работают плохо. Как правило, актуализируется настоящее либо недавнее прошлое. Война как наиболее сильное переживание советской эпохи в период «оттепели» – еще совсем недавнее прошлое, не успевшее стать памятью (в отличие от более позднего советского дискурса, реализованного в фильмах «Белорусский вокзал» (реж. А. Смирнов, 1971), «Вдовы» (реж. С. Микаэлян, 1978) и др.). Крестьянская идентичность на идеологическом уровне активно вытеснялась колхозной. В результате «оттепельное» кино не дает поводов для рефлексии о прошлом.

Напротив, семантика статуса и перехода выступает вполне отчетливо. Она тем более интересна, что существенно отличается от представленной в «сталинском» кино.

Символы статуса. Начнем со сходства. В сталинском кино «свое хозяйство» отчетливо противопоставляется колхозному, и даже санкционированное властью личное подсобное хозяйство практически не фигурирует. В кино «оттепели», как и прежде, труд в общественном секторе имеет безусловную положительную коннотацию. Личное хозяйство в кадре присутствует, но работа «на себя», безусловно, осуждается («Чужая родня» (реж. М. Швейцер, 1955), «Председатель» (реж. А. Салтыков, 1964)). Пройдет еще много времени, пока работа в собственном огороде будет восприниматься в качестве простой этнографической фиксации («Молодая жена» (реж. Л. Менакер, 1978) и др.).

¹⁴ Мазур Л.Н., Горбачёв О.В. Советские фильмы о деревне... С. 75.

¹⁵ Блестящая характеристика периода «оттепели» в кинематографе дана Е. Марголитом (см.: Марголит Е. Живые и мертвое... С. 383–396).

¹⁶ Мазур Л.Н. Вещи в материальной культуре... С. 423.

Гораздо более существенные изменения в сравнении со «сталинским» кино претерпели предметы – символы статуса. Орден на лацкане пиджака в «сталинском» кино демонстрирует соотносительность героя с государством, его деятельность санкционирована властью («Кубанские казаки», 1950 и мн. др.) (рис. 2). В «оттепельном» кино в ходу более тонкие социальные маркеры. Отрицательной характеристикой персонажа не является даже государственная стигматизация в виде тюремного срока («Дело было в Пенькове» (реж. С. Ростоцкий, 1957), «Ваш сын и брат» (реж. В. Шукшин, 1966), «Верьте мне, люди» (реж. В. Беренштейн, И. Гурин, Л. Луков, 1964)), т.е. модель поведения задается в большей степени социумом, нежели властью.



Рис. 2. Кадр из фильма «Кубанские казаки» (1950)

Отличительной чертой положительного персонажа являются не столько заслуги перед государством/народом (трудовой подвиг, выполнение производственного плана), сколько вполне определенные личные качества: тяга к образованию, устремленность в будущее, которая проявляется в интересе к достижениям технического прогресса (Федор в «Чужой родне», Матвей в «Дело было в Пенькове»), отсутствие стремления к накопительству, готовность к восприятию нового, мобильность. Соответственно, предметы-«знаки» в кадре подчеркивают эти черты (небольшое количество личных вещей, среди которых – книги, портрет Пушкина, радиоприемник).

Вещи на экране более не содержат однозначной семантической коннотации. Социальной характеристикой более не являются френч, орден, кепка, газета «Правда» в руке (положительный герой); шляпа, фикус в углу¹⁷ (отрицательный); другие предметы, обозначающие род занятий.

То же относится и к дорогим вещам. Редкий в сельском домашнем быту телевизор в «Простой истории» есть в доме не только у председателя (рис. 3), но и у пройдохи-заместителя, а также в клубе (где стоит «такой же телевизор, как у нас»). При этом с удовольствием демонстрируются возможности телевидения: доступны сразу три программы, чего в 1960 г. быть не могло.

В течение 1960-х гг. потребление постепенно унифицируется, вещи перестают выполнять функцию социального маркера. Здесь есть и исключения: поскольку индивидуальный досуг явно не поощряется и противопоставляется созидательному коллективному труду, то удочка является примечательной характеристикой лентяя («Простая история» (1960), «Когда деревья были большими» (реж. Л. Кулиджанов, 1961)).

¹⁷ См.: Лебина Н. Повседневность эпохи космоса и кукурузы: деструкция большого стиля. Ленинград, 1950–1960-е гг. СПб., 2015. С. 36.



Рис. 3. Телевизор в доме председателя. Кадр из фильма «Простая история» (1960)

Свидетельством статуса является также демонстративное потребление, т.е. обладание «престижными» вещами, иногда вне зависимости от их утилитарной полезности. Важно понимать, что преимущественная презентация демонстративной модели потребления – еще и отражение специфики киноязыка. В «сталинском» кино нередки случаи выполнения колхозниками тяжелых трудовых операций в праздничной одежде как элементе фольклорного мира деревни (ср. «Гармонь» (реж. И. Савченко, 1934), «Свинарка и пастух» (реж. И. Пырьев, 1941)). В этом случае наличие дорогих, по сельским меркам, нарядов не подчеркивается, а их демонстрация обыденна. Другая ситуация – сюжет долгого праздника после сравнительно короткого труда-подвига с соответствующими нарядами, недорогими, но яркими: «Свинарка и пастух» (выставка, свадьба), «Кубанские казаки» (ярмарка). По всей видимости, в ряде случаев подобные сцены были призваны по возможности «расцветить» черно-белые съемки. Дорогих вещей в индивидуальном пользовании практически нет. Герои сталинских лент получают за свой труд цветы и одобрение окружающих, а деньги в обиходе отсутствуют как таковые. С другой стороны, позднесталинское кино более «материально»: в «Кубанских казаках» личный автомобиль для передовика – вполне реальная перспектива.

В «оттепельном» кинематографе демонстративное потребление показано совершенно иначе. Экранная знаковая функция вещи на экране совпадает с реальной. Истинная стоимость вещи не скрывается, становясь маркером статуса (пальто с меховым воротником («Простая история»), туфли на каблучке («Когда деревья были большими»), позже – холодильник («Зареченские женихи», реж. Л. Миллионщиков, 1967). Редкий пример обладания дорогой вещью в качестве награды за труд – костюмы-двойки, пошитые для передовиков, в фильме «Иван Бровкин на целине» (реж. И. Лукинский, 1959) (рис. 4). Кстати, в этом же фильме «реабилитированы» и ордена за трудовые свершения.



Рис. 4. Кадр из фильма «Иван Бровкин на целине» (1959)

Символы перехода. Семантика перехода в советском кинематографе базируется на идее прогресса в ее коммунистической интерпретации. Материальные объекты в этом случае должны демонстрировать новое качество коллективного производства, улучшения в организации труда и быта. В «сталинском» кинематографе таким символом выступала передовая техника. В фильмах сельской тематики это обычно тракторы. Характерно, что в контексте послевоенного проекта строительства колхозных электростанций в художественном кино были представлены электротракторы в совокупности с другой электрифицированной сельскохозяйственной техникой («Кавалер Золотой Звезды», реж. Ю. Райзман, 1950). Переход гражданами в новое качество жизни, как известно, был обозначен фразой И. Сталина «Жить стало лучше, жить стало веселее» (1935) и в последующие годы правления вождя не претерпел существенных изменений, т.е. здесь оказалось достаточным зафиксировать высокий, по мнению идеологии, уровень жизни трудящихся, достигнутый в ходе социалистического строительства.

Изменение семантики презентуемого на киноэкране предметного мира в период «оттепели» обусловлено ослаблением жесткого идеологического контроля, смещением баланса «коллектив – личность» в сторону личности, влиянием технического прогресса, процессами модернизации и урбанизации.

В кино «оттепели» сохраняется идеологическая преемственность в демонстрации достижений в сфере коллективного производства (ср. пейзаж процветающего колхоза в последних кадрах фильма «Дело было в Пенькове», 1957) (рис. 5). В то же время идеологическая нагрузка в этот период явно снижена и подобные кадры носят скорее ритуальный характер. Что касается механизации сельскохозяйственного труда, то в соответствии с реалистическими установками создателей фильмов она присутствует не в действительности, а в мечтах героев («Дело было в Пенькове», «Председатель»).

Наряду с производственными объектами как целью созидания, все большую роль играет культурная инфраструктура, прежде всего клуб, который фигурирует во множестве фильмов. Идеологически клуб предполагал коллективное времяпровождение, соотносимость и с сельской традицией, и с идеей советского коллективизма.



Рис. 5. Кадр из фильма «Дело было в Пенькове» (1957)

При всей значимости такой формы досуга для деревни 1950–1960-х гг. клуб как форма коллективности в конечном счете оказался бесперспективным. Альтернатива заявлена уже в фильме «Простая история» (1960), где молодой паре предлагают идти не в клуб, а смотреть телевизор дома, поскольку в клубе он точно такой же.

В «сталинском» кино через богато накрытые столы и ярмарки транслируется концепт «изобилия». Подразумевается, что именно в коллективе можно поесть досыта; индивидуальный быт и индивидуальное потребление при этом демонстративно аскетичны. Потребление информации также носит коллективный характер в силу ограниченности каналов коммуникации и недостаточного уровня грамотности сельского населения. Кино «оттепели» ставит во главу угла потребности второго уровня, т.е. информационно-культурные как необходимое условие формирования человека коммунистического общества. На селе их удовлетворение прямо зависит от достижений научно-технического прогресса. В кинематографе «оттепели» утверждается индивидуализированная потребительская модель¹⁸, соответственно, индивидуализируются символы перехода – это радиоприемник, телевизор и книга.

Радиоприемник выступает своеобразным носителем идеи прогресса. В фильме «Чужая родня» (1955) тракторист Федор, покидая враждебный дом родителей его жены стяжателей Ряшкиных, оставляет им приемник «на память», возможно, подспудно надеясь, что тесть с тещей под его влиянием исправятся.

В еще большей степени функцию выразителя идей прогресса выполняет книга. Символика книги в советском кино многообразна. Это может быть повод к сближению героев (томик поэта Я. Смелякова в новелле «Наваждение» из фильма «Операция “Ы” и другие приключения Шурика», реж. Л. Гайдай, 1965), маркер недавно приобретенного столичного статуса (роман «Три товарища» Ремарка, который «вся Москва читает» в фильме «Москва слезам не верит», реж. В. Меньшов, 1980) и др.

В советской традиции книге изначально придавалось большое значение как средству формирования нового человека. В 1920-е гг. книга как средоточие знания была обезличен-

¹⁸ О нарастающей индивидуализации потребления информации в ходе научно-технического прогресса см., например: Lovell S. Russia in the Microphone Age. A History of Soviet Radio, 1919–1970. Oxford Univ. Press, 2015. P. 142–145.

ной; помимо прочего, светская книга предполагала атеистическое отрицание священного писания (ср. «Забавная библия» в фильме «Зареченские женихи», 1967). Разумеется, наиболее активно продвигалась революционная «пролетарская» литература (рис. 6).



Рис. 6. Плакаты А.А. Радакова (1920) и М.А. Андреева (1925)

В сталинскую эпоху был выстроен официальный персонализированный канон, включавший книги Ленина, Сталина, Маркса и Энгельса, Горького, Маяковского и др. Само его наличие предполагало в первую очередь поклонение «священным» текстам, несовместимое с идеей развития. Правда, одновременно акцентировалась важность утилитарного книжного знания, необходимого для профессионального роста.

В «оттепельном» кино происходит возврат книге символической функции перехода. Ленинско-сталинский книжный канон отступает и уступает место широко понимаемому знанию в традициях 1920-х гг. Персонализация культуры происходит через фигуру Пушкина (бюсты и портреты Пушкина в фильмах «Дело было в Пенькове», «Чужая родня» и др.) (рис. 7). Пушкин как универсальный классик органичен для сельского мира. Помимо прочего, он обозначает недавнее приобщение к чтению (литература начинается с Пушкина) и в известном смысле противостоит модным «городским» Ремарку и Хемингуэю.

Через книгу совершается и трансляция городских ценностей. Недавняя горожанка Тоня дарит книги Матвею и его жене на свадьбу («Дело было в Пенькове»). В качестве символа разрыва с прежним миром книга дополняет характеристику положительного героя («Простая история», «Чужая родня»).

Несмотря на активное продвижение книг в сельскую среду, их чтение воспринималось в деревне как праздное времяпровождение, если только книга не содержала полезной информации. Характерна покупка книг по сельскому хозяйству председателем в «Простой истории» (рис. 8). Чтение книг в фильмах «оттепели» чаще всего обозначает, что герой учится, и в этом смысле приветствуется.

Как можно судить по более поздним фильмам – второй половины 1960–1970-х гг., деревня так и не стала читающей. Среди досуговых форм наиболее распространены танцы, киносеансы; часто показывается, как герой слушает радио, но не читает, если опять-таки не с

целью учебы. То есть книга – очевидный, идеологически желаемый, но не реализовавшийся в действительности символ перехода.



Рис. 7. Портрет Пушкина на стене в фильме «Дело было в Пенькове» (1957)



Рис. 8. Кадр из фильма «Простая история» (1960)

Сельская жизнь меняется через восприятие городских ценностей. Но город не только транслирует ценности прогресса. В кино по умолчанию это «другое» пространство. В кинематографе «оттепели» присутствует очень четкая грань между городом и деревней (например, фильм «Ваш сын и брат» В. Шукшина, 1966). Для села первоочередным признаком «чужого» была городская одежда. И наоборот, смена городского пальто на ватник приезжим из города демонстрировала его приобщение к сельскому сообществу («Дело было в Пенькове») (рис. 9). Напротив, нарочитое следование городской моде отдаляет героя от «своих» («Когда поют соловьи», реж. Е. Брюнчугин, 1956). В целом приходится признать, что семантика одежды и аксессуаров в кино изучаемого периода чрезвычайно важна¹⁹.



Рис. 9. Героиня фильма «Дело было в Пенькове» (1957) сначала в городской, а потом в сельской одежде

Заключение. Таким образом, по сравнению со сталинским периодом, в деревенском кино эпохи «оттепели» серьезно меняется характер презентации материальных объектов. Наиболее явно идеологическая составляющая сохраняется в показе производственных сооружений и результатов коллективной деятельности. Явно ослабевает идеологическая символическая коннотация в облике киногероя. Наглядные свидетельства соотнесенности положительного персонажа с партией и государством (орден, партбилет, газета «Правда») уступают место более общим, социально санкционированным формам поведения (тяга к знаниям, нарочито скромный быт), которые подчеркивает книга, портрет Пушкина, радиоприемник.

Кино «оттепели» в целом реалистично презентует утилитарную составляющую сельского быта, хотя в силу специфики киноязыка по-прежнему присутствует акцент на демонстративное потребление. Предметный мир кинематографа этого периода отражает нарастающую индивидуализацию потребления, даже несмотря на то, что идеологически по-прежнему были желательны его коллективные формы.

Кино «оттепели» демонстрирует достаточно сложную систему взаимоотношений города и села. Городские вещи ценятся, но не вполне вписываются в контекст сельской повседневности. В качестве маркеров взаимосвязи города и села выступают одежда, книги, бытовая техника.

¹⁹ См. подробнее: Советские фильмы о деревне... С. 142–158.

Литература

Волобуев О. После XX съезда: «Карнавальная ночь» // История страны / История кино / под ред. С.С. Секиринского. М.: Знак, 2004. С. 235–239.

Дашкова Т. Границы частного в советских кинофильмах до и после 1956 г.: проблематизация переходного периода // Дашкова Т. Телесность – идеология – кинематограф. Визуальный канон и советская повседневность. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 127–147.

Димони Т. «Председатель»: судьбы послевоенной деревни в кинокартине первой половины 1960-х годов // История страны / История кино / под ред. С.С. Секиринского. М.: Знак, 2004. С. 281–299.

Зоркая Н.М. История советского кино. СПб.: Алетейя, 2006. 544 с.

Ионин Л.Г. Культура материальная и духовная // Новая философская энциклопедия. 2018 [Электронный ресурс]. URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH0c180f05923b820f63380c> (дата обращения: 19.08.2022).

Кракауэр Э. Природа фильма: Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. 238 с.

Лебина Н. Повседневность эпохи космоса и кукурузы: деструкция большого стиля. Ленинград, 1950–1960-е гг. СПб.: Победа, 2015. 484 с.

Левандовский А. Последняя застава: фильмы М. Хуциева «Застава Ильича» и «Июльский дождь» как источник для изучения исчезающей ментальности // История страны / История кино / под ред. С.С. Секиринского. М.: Знак, 2004. С. 240–263.

Мазур Л.Н. Вещи в материальной культуре советского крестьянства Среднего Урала 1920–1960-х гг.: опыт реконструкции пространства повседневности // Роль вещественных источников в информационном обеспечении исторической науки: сб. ст. М.: [б. и.], 2020. С. 421–441.

Мазур Л.Н., Горбачёв О.В. Советские фильмы о деревне: опыт исторической интерпретации художественного образа. М.: РОССПЭН, 2022. 349 с.

Марголит Е. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х гг. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012. 560 с.

Тяжельникова В. «С жульем, допустим, надо бороться!» Неформальная экономическая активность в 1960-е гг. (по фильмам Э. Рязанова) // История страны / История кино / под ред. С.С. Секиринского. М.: Знак, 2004. С. 300–311.

Хайдеггер М. Вещь // Хайдеггер М. Время и бытие. М.: Республика, 1993. С. 316–326.

Цимбаев Н. «На семи ветрах»: фильм о войне (наблюдения историка) // История страны / История кино / под ред. С.С. Секиринского. М.: Знак, 2004. С. 264–280.

Harris M. *Cultural Materialism: The Struggle for a Science of Culture*. New York: Random House, 1979. 381 p.

Lovell S. *Russia in the Microphone Age. A History of Soviet Radio, 1919–1970*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2015. P. XII+238.

References

Dashkova, T. (2013). Granitsy privatnogo v sovetskikh kinofil'makh do i posle 1956 g.: problematizatsiya perekhodnogo perioda [The Boundaries of the Private in Soviet Films Before and after 1956: The Problematization of the Transitional Period]. In Dashkova, T. *Telesnost' – ideologiya – kinematograf. Vizual'nyy kanon i sovetskaya povsednevnost'*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, pp. 127–147.

Dimoni, T. (2004). “Predsedatel’”: sud’by poslevoennoy derevni v kinokartine pervoy poloviny 1960-kh godov [“Chairman’’: The Fate of the Post-War Village in the Film of the First Half of the 1960s]. In Sekirinsky, S.S. (Ed.). *Istoriya strany / Istoriya kino*. Moscow, Znak, pp. 281–299.

Harris, M. (1979). *Cultural Materialism: The Struggle for a Science of Culture*. New York, Random House. 381 p.

Heidegger, M. (1993). Veshch' [Thing]. In Heidegger, M. *Vremya i bytie*. Moscow, Republica, pp. 316–326.

Ionin, L.G. (2018). Kul'tura material'naya i dukhovnaya [Material and Spiritual Culture]. In *New Philosophical Encyclopedia*. Available at: URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH0c180f05923b820f63380c> (date of access 19.08.2022).

Krakauer, Z. (1974). *Priroda fil'ma: Reabilitatsiya fizicheskoy real'nosti* [The Nature of Film: The Rehabilitation of Physical Reality]. Moscow, Iskusstvo. 238 p.

Lebina, N. (2015). Povsednevnost' epokhi kosmosa i kukuruzy: destruktivnaya bol'shogo stilya. Leningrad, 1950–1960-e gg. [Everyday Life of the Epoch of Space and Corn: Destruction of the Big Style. Leningrad, 1950–1960s]. St. Petersburg, Pobeda. 484 p.

Levandovskiy, A. (2004). Poslednyaya zastava: fil'my M. Khutsieva “Zastava Il'icha” i “Iul'skiy dozhd'” kak istochnik dlya izucheniya ischezayushchey mental'nosti [The Last Outpost: M. Khutsiev's Films “Ilyich's Outpost” and “July Rain” as a Source for Studying the Disappearing Mentality]. In Sekirinsky, S.S. (Ed.). *Istoriya strany / Istoriya kino*. Moscow, Znak, pp. 240–263.

Lovell, S. (2015). *Russia in the Microphone Age. A History of Soviet Radio, 1919–1970*. Oxford, Oxford Univ. Press, pp. XII+238.

Margolit, E. (2012). *Zhivye i mertvoe. Zametki k istorii sovetskogo kino 1920–1960-kh gg.* [The Living and the Dead. Notes on the History of Soviet Cinema in the 1920s–1960s]. St. Petersburg, Workshop “Seans”. 560 p.

Mazur, L.N. (2020). Veshchi v material'noy kul'ture sovetskogo krest'yanstva Srednego Urala 1920–1960-kh gg.: opyt rekonstruktsii prostranstva povsednevnosti [Things in the Material Culture of the Soviet Peasantry of the Middle Urals in the 1920s–1960s: An Experience of Reconstructing the Space of Everyday Life]. In *Rol' veshchestvennykh istochnikov v informatsionnom obespechenii istoricheskoy nauki*. Moscow, pp. 421–441.

Mazur, L.N., Gorbachev, O.V. (2022). *Sovetskie fil'my o derevne: opyt istoricheskoy interpretatsii khudozhestvennogo obraza* [Soviet Films about the Village: The Experience of Historical Interpretation of the Artistic Image]. Moscow, ROSSPEN. 349 p.

Tyazhel'nikova, V. (2004). “S zhul'em, dopustim, nado borot'sya!” Neformal'naya ekonomicheskaya aktivnost' v 1960-e gg. (po fil'mam E. Ryazanova) [“For Example, We Have to Fight with a Crook!” Informal Economic Activity in the 1960s (Based on the Films of E. Ryazanov)]. In Sekirinsky, S.S. (Ed.). *Istoriya strany / Istoriya kino*. Moscow, Znak, pp. 300–311.

Tsimbaev N. (2004). “Na semi vetrakh”: fil'm o voyne (nablyudeniya istorika) [“On the Seven Winds”: A Film about the War (Historian's Observations)]. In Sekirinsky, S.S. (Ed.). *Istoriya strany / Istoriya kino*. Moscow, Znak, pp. 264–280.

Volobuev O. (2004). Posle XX s'ezda: “Karnaval'naya noch'” [After the 20th Congress: “Carnival Night”]. In Sekirinsky, S.S. (Ed.). *Istoriya strany / Istoriya kino*. Moscow, Znak, pp. 235–239.

Zorkaya, N.M. (2006). *Istoriya sovetskogo kino* [History of Soviet Cinema]. St. Petersburg, Aleteyya. 544 p.