



4853905

Н

*На правах рукописи*

ГЛЕБКИНА НАТАЛИЯ ВЛАДИМИРОВНА

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПОВСЕДНЕВНОСТИ  
В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ  
КОНЦА 1950-1960-Х ГГ.

Специальность 24.00.01 – Теория и история культуры

Автореферат диссертации на соискание ученой степени

кандидата культурологии

A handwritten signature in black ink is placed here, appearing to read 'Наталия Глебкина'.

Москва 2010

10 ФЕВ 2011

Работа выполнена в Российском государственном гуманитарном  
университете на кафедре истории и теории культуры

**Научный руководитель**

доктор исторических наук, профессор

**Зверева Галина Ивановна**

**Официальные оппоненты:**

доктор искусствоведения, профессор

**Макарова Галина Витальевна**

кандидат искусствоведения

**Левинсон Алексей Георгиевич**

**Ведущая организация**

**Государственный институт**

**искусствознания**

Защита состоится "20" декабря 2010 г. в "14" часов на заседании  
диссертационного совета Д 212.198.06 в Российском  
государственном гуманитарном университете по адресу: 125993,  
Москва, ГСП-3. Миусская площадь, д.6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке университета по  
адресу: 125993, Москва, ГСП-3. Миусская площадь, д.6.

Автореферат разослан "\_\_\_" 2010 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета

Е.Г. Лапина-Кратасюк

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

### Актуальность темы

Советская культура конца 50-х – 60-х годов, эпоха, часто обозначаемая в публицистике словом «шестидесятые», связана с особым стилем жизни, образом мысли, комплексом идей и базовых ценностей, которые преобразовали все культурное поле и проявились в кино, литературе, пластических искусствах и т.д. Важный вектор этих преобразований можно обозначить как смещение акцентов с воплощенной в образах идеологии на повседневную жизнь, на дистанцирующегося от «безличной» идеологии частного человека.

«Шестидесятые» представляют собой яркий и в каком-то смысле уникальный материал для понимания того, как конструируются новые культурные смыслы, трансформируется поле культурных значений, осуществляется переход из художественных практик в социально-политические и обратно. «Просто человек» проступает сквозь пестрый и разноликий фон социальных ролей и идеологических декораций. Идеологически маркированный хронотоп трансформируется в поток повседневности.

Кинематограф – это один из регуляторов трансформаций в культуре. Отражая основные социо-культурные тенденции, с одной стороны, с другой, он одновременно формирует и новые культурные образцы, на которые ориентируется зрительская аудитория. Обыденное, незаметное актуализуется в сознании культуры и становится предметом анализа в литературе и искусстве, занимает важное место в кинематографе. Описанию и систематизации указанных процессов на материале кино и посвящено данное исследование.

## Степень изученности темы

Вынесенная в заглавие тема разрабатывается в диссертации в нескольких актуальных для современного гуманитарного знания проблемных областях. Одна из таких областей, органично связанная с теоретическими исследованиями в области истории повседневности, - построение «кинематографической» повседневности. Другая область - исследования специфики особенностей языка советского кинематографа к. 50-х – 60-х гг. и роли кино в формировании социо-культурных моделей.

Обзор важных для данного диссертационного исследования работ следует начать с трудов Э. Гуссерля («Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология».) и А. Шютца («Структуры повседневного мышления»), которые ввели в научный оборот понятие «жизненный мир», ставшее одним из первых концептов, описывающих пространство повседневности. Представление о социальном мире как сложной системе локальных интеракций, происходящих в повседневной жизни, предлагается в исследованиях К. Манхайма («Диагноз нашего времени»), П. Бергера и Т. Лукмана («Социальное конструирование реальности: Трактат по социологии знания»), И. Гофмана («Представление себя другим в повседневной жизни»). Различные элементы актуального для данной работы методологического инструментария, используемого при анализе повседневности, разрабатывались в работах Г. Гарфинкеля («Studies in the routine grounds of everyday activities»), и А. Сикуреля («Method and Measurement in Sociology.»), М. Вебера («Объективность» познания в области социальных наук и социальной политики».), Г. Зиммеля («Общение: пример чистой или формальной социологии».), П. Бурдье («Общность и общество»), Э.Дюркгейм («О разделении общественного труда»).

Среди работ отечественных авторов, важных для данного исследования, следует отметить работу Л. Гудкова «Повседневность и культура: идеологические и социологические аспекты понятия», где в качестве предмета повседневности выделяет так называемые «изнаночные стороны» жизни общества (например: устройство пространства в быту; формы досуга; специфика межличностного взаимодействия; ежедневные и праздничные ритуалы и др.). Значительный интерес для исследования также представляли работы «Понятие и концепции жизненного мира в поздней философии Эдмунда Гуссерля» Н. В. Мотрошиловой, «Социальное конструирование приемлемого для жизни общества (К вопросу о методологии)» В. Г. Федотовой, а также работы М. Бубновой и А. В. Бабаевой.

Другой спектр важных для диссертации методологических установок и образцов их непосредственной реализации связан с исследованиями историков. «Антропологический подход» к изучению прошлого занимает важное место в работах французских исследователей М. Блока («Апология истории»), А. Лефевра («*Critique de la vie quotidienne*» и других) и исследованиях Ф. Броделя, видевших в реконструкции повседневной жизни важный элемент воссоздания прошлого.

Х. Медик («Микроистория»), А. Людтке («Что такое история повседневности? Ее достижения и перспективы в Германии») и ряд других исследователей образовали отдельное направление, получившее название «истории повседневности» (*Alltagsgeschichte*) (иногда его именуют также «этнологической социальной историей»). Немецкие историки повседневности призывали изменить базовую парадигму исторического описания, обратившись к изучению «микроисторий» отдельных людей или небольших групп, и трактовали культуру как

способ понимания повседневной жизни и повседневного поведения отдельного индивида.

Важную роль в исследовании повседневности сыграли теоретические взгляды М. де Серто («*L’Invention du Quotidien*», второе название я бы тоже дала.), делающего акцент на исследовании частного, единичного в историческом процессе. В поле зрения исследователя попадают конкретные обстоятельства, частные ситуации, которые характеризуют уникальный опыт людей.

Исследование повседневности на основе визуальных источников связано со спецификой анализа языка визуальных искусств, в контексте данной диссертации – языка кино. Концепция языка кино складывается под воздействием лингвистических теорий 50-х – 60-х годов. Однако уже в 20-е годы первые элементы лингвистического подхода к исследованию кинематографа появились в работах Эйзенштейна. В 1927 году выходит сборник «Поэтика кино», где среди авторов были Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум, В. Шкловский. Одна из первых попыток систематизации и последовательного изложения норм киноязыка, выполненных в рамках семиотического подхода, осуществлена Р. Спотисвудом в книге «Грамматика кино» («*A grammar of the film*»).

Параллельно в западном киноведении разрабатывалась и другая концепция - концепция “бесструктурного” экрана, копирующего “мир как таковой”, не подлежащий семиотическому рассмотрению. З. Кракауэр в книге “Природа фильма” утверждает, что кинематограф имеет непреходящее значение только тогда, когда произведения наименее структурны, когда в них отсутствует сознательный замысел авторов, а роль их создателей по возможности ограничивается бесстрастной фиксацией материала действительности на кинопленку. А. Базен в работе «Онтология

фотографического образа» называет кино «комплексом мумии», рассматривая кинематограф как реакцию на необходимость создавать физически точные слепки с явлений действительности.

Различные аспекты, связанные с выработкой методологии исследования визуального на материале кинематографа, отражены в работах Г. Лукача («История и классовое сознание. Исследования по марксистской диалектике»), Т. Адорно(«Эстетическая теория»), Ж. Делеза («Philosophy of Film as the Creation of Concepts»), а также многочисленных исследованиях структуралистского характера, осуществленных в конце 60-х и в 70-80-е гг. XX столетия (Барт Р. «Система Моды. Статьи по семиотике культуры»; Лотман Ю. «Семиотика кино и проблемы киноэстетики»; Лотмана Ю., Цивьянном Ю. «Диалог с экраном»; Ямпольский М. «Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла»). В указанных исследованиях предлагаются разработки теории киноязыка с использованием концептов коммуникации, кода, исследована проблема киноповествования, описана семиотическая структура фильма. Отдельно необходимо отметить труды по семиотике У. Эко (который не занимался непосредственно теорией кино, но предложил ряд активно используемых здесь понятий), например, «Роль читателя: Исследования по семиотике текста», и работы А. Усмановой («Умберто Эко: парадоксы интерпретации»; «Визуальные исследования как исследовательская парадигма»; «Научение видению: к вопросу о методологии анализа фильма»), О. Арансона («Коммуникативный образ»; «Метакино»), Т. Петровской(«Об абстрактном с запретному: киносемиотика в России»), Т. Дашковой («Границы приватного в советских кинофильмах до и после 1956 года: проблематизация переходного периода»; «Идеология и кинорепрезентация (любовь и быт в советских фильмах 30-50-х годов)»), где предлагается методологический аппарат, используемый в данной

работе. В последние годы философия кино и повседневность в кино становилась объектом изучения в диссертационных исследованиях С.М. Арутюняна («Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств»), С. Н. Еланской («Социально-философский анализ советского кинематографа как средства конструирования социальной реальности»), Ю.Г. Лидерман («Мотивы "проверки" и "испытания" в постсоветской культуре (На материале кинематографа 1990-х годов)»), Т.В. Постниковой («Антропология киноискусства: философский анализ проблемы репрезентации реальности»), Н.Н. Сосны («Фотография и образ: философский анализ концепций Р. Краусс, М.-Ж. Мондзэн и В. Флюссера»), В.О Чистяковой («Киноязык в контексте: Антропологические экспликации») и д.р.

**Объектом данного исследования является советское игровое кино конца 50-х – 60-х гг.**

**Предметом - формирование повседневности в советском художественном кинематографе конца 50-х – 60-х гг.**

**Цель исследования** состоит в выявлении идеально-типической структуры кинематографической повседневности как составляющей художественного высказывания автора фильма. Порождение такого высказывания рассматривается в работе как процесс, в котором наделенный символическим значением конкретный событийный и предметный ряд (условно говоря, семантика) организуется по законам кинематографического языка (условно говоря, синтаксис), порождая становящиеся частью новых социально-политических практик культурные смыслы.

**Задачи исследования:**

1. Выявить системообразующие элементы повседневности, формирующейся в кинематографе к. 50 - 60-х гг.

2. Описать способы презентации повседневных практик в советском кинематографе конца 50-х – 60-х гг.
3. Исследовать различия в изображении повседневности в советском кинематографе 30-х – начала 50-х и конца 50-х – 60-х гг. и проанализировать их связь с изменением системы социо-культурных ориентиров.
4. Исследовать соотношение психологических и социо-культурных характеристик героев с особенностями организации публичного и приватного пространства в советских фильмах конца 50-х – 60-х гг.

**Хронологические рамки исследования** охватывают период с конца 1950-х до конца 1960-х гг. Нижняя хронологическая граница указывает на начало социально-политического, социально-экономического и социокультурного реформирования советского общества, которое актуализировало сферу повседневной жизни. Верхний рубеж обозначает завершение периода реформ в социо-культурной сфере.

### **Методология исследования**

Инструментарий, используемый в работе, находится в русле *visual studies* и опирается на методологию, предлагаемую в рамках *визуальных и культурных исследований* А. Усмановой, Т. Дашковой, А. Горных, Е. Ярской-Смирновой и др<sup>1</sup>.

Кроме того при работе над данной темой использовались элементы *структурно-функционального анализа*. Этот метод был использован при рассмотрении кинематографической проекции повседневности как

---

<sup>1</sup> С- М. сборники: Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность. Сб. науч. ст./ Под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова, В. Круткина. – Саратов: Научная книга, 2007: Визуальная антропология: настройка оптики / Под редакцией Е. Ярской-Смирновой, П. Романова. - М.: ООО "Вариант", ЦСПГИ, 2009 и др. сборники из этой серии.

системы, состоящей из взаимосвязанных структур, несущих в рамках данной системы определенную функциональную нагрузку.

При изучении способа конструирования кинематографической повседневности в диссертации используется феноменологический подход, предполагающий взгляд на базовые элементы исследования (для данной диссертации - художественные фильмы) как на составляющие жизненного мира режиссеров - носителей определенной культурной традиции.

Поскольку кино рассматривается в работе как язык, особую роль для ее методологии играет семиотический анализ, исходящий из понимания кинематографа как семиотической системы и выявление элементов этой системы в конкретных фильмах.

### **Источниковая база диссертационного исследования**

Из всего массива фильмов конца 50-60 гг. для анализа выбраны картины, которые можно обозначить как реалистические (или прозаические)<sup>2</sup>. В них символ и метафора отходят на второй план, в них заметно стремление добиться ощущения подлинности происходящего, достоверно передать окружающую жизнь, а основным средством выражения авторской идеи становится актер. Для этих фильмов характерно обилие бытовых подробностей, тяготение к натурным съемкам, делающих зрителя соучастником действия.

Яркие примеры фильмов такого рода - «Дом, в котором я живу» Л. Кулиджanova, «Коммунист» Ю. Райзмана, «Два Федора» М. Худиева, «Летят журавли» М. Калатозова, «Три тополя на Плющихе» Т. Лиозновой и др.

---

<sup>2</sup> См.: Шкловский В. Б. О теории прозы. — М.: Круг, 1925; Шкловский В. За сорок лет. Статьи о кино. — - М.: Искусство, 1965; Пазолини П.П. Поэтическое кино //Строение фильма. — - М., 1984.; Усманова А. Научение видению: к вопросу о методологии анализа фильма // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность. Саратов, 2007. С. 183-204.

Основной акцент в исследовании делается на анализе кинолент середины 60-х гг., где повседневность становится важной сама по себе, она оказывается не связана напрямую ни с сюжетом, ни с характеристикой того или иного героя. В первую очередь, это фильмы, ориентированные на кинодокумент, на демонстрацию «незагримированной реальности» (Е. Я. Марголит), для которых характерен сюжет, опирающийся не на интригу, но на «прихотливое движение жизни» («Застава Ильича» М. Хуциева, «Когда деревья были большими» Л. Кулиджанова, «Андрей Рублев» А. Тарковского).

### **Научная новизна исследования**

В работе проведено комплексное исследование повседневности в советском кино конца 50-х – 60-х гг. В рамках работы предложена модель описания, которая может быть использована для изучения повседневности на материале кинематографа различных эпох. Отдельные элементы изображения повседневной жизни в кино анализировались исследователями в различных областях, однако комплексное описание структуры и границ «кинематографической» повседневности еще не проводилось.

**Теоретическая и практическая значимость исследования** состоит в возможности применения предложенной в диссертации методологии для дальнейшей разработки структуры и границ кинематографической повседневности и ее соотношения с повседневностью в фотографии, живописи, повседневностью литературного нарратива. Второе поле – анализ методов, которыми авторы фильмов конструируют новые культурные значения и сценарии осваивания этих значений широкой культурной аудиторией. Результаты исследования могут также использоваться для подготовки спецкурсов по истории и языку кино, истории и теории повседневности, истории отечественной культуры.

**Апробация работы.** Основные положения диссертации были изложены в выступлениях на Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2007»(Москва, апрель 2007) и международной конференции «Филология – Искусствознание – Культурология: Новые водоразделы и перспективы взаимодействия» (Белые столбы, апрель 2009 г.), а также на I и III научных конференциях «Современное гуманитарное знание: диалог поколений» (Москва, декабрь 2006, март 2009). Различные аспекты диссертации излагались в трех докладах на семинарах «Методология современного гуманитарного знания» (Москва, май 2008, ноябрь 2009, октябрь 2010) постоянно действующих в рамках работы «Лаборатории исторической и культурной антропологии» (при Федеральном институте развития образования). Содержание диссертации отражено в публикации в журнале «Культурология: дайджест», входящем в список ВАК и монографии «Человек в структуре кинематографической повседневности».

### **Основные положения, выносимые на защиту**

1. Изображение повседневной жизни в советском кинематографе 30-х – начала 50-х гг. и конца 50-х – 60-х гг. качественно различается. В 30-е – 50-е годы такое изображение носит строго нормативный характер. Схемы презентации «я» и базовые интеракции определяются «социальной ролью» героя, идеологически маркировано и изображение приватного и публичного пространств. В 50-е – 60-е годы происходит сдвиг от внешне заданной идеологической нормы к индивидуальному «я» героя, определяющему изображение различных аспектов повседневности, получающих при этом большую вариативность.

2. Важными способами «остранения» повседневного потока событий, введения его в поле рефлексии зрителя, присвоения ему новых культурных значений становится столкновение этого потока с «другой реальностью» или «необычной» системой координат.
3. Маркировка событий как повседневных или значимых, обретение повседневными событиями новых культурных значений связано не столько с их внешними характеристиками, сколько с внутренними переживаниями героя и достигается режиссерами путем экспликации «семантического диссонанса» между значением события в пространстве фильма и в конструируемой зрителем мета-фильмической реальности.
4. Изображение приватного и публичного пространств в фильмах конца 50-х – 60-х гг. индивидуализировано и определяется социально-психологической оптикой героев.

**Структура работы.** Работа состоит из введения, четырех глав, заключения, списка источников и литературы и приложений.

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

Во «Введении» обоснованы актуальность, научная новизна и практическая значимость темы диссертации, показана степень изученности проблемы, определены цели и задачи исследования, охарактеризованы методологические основы и источниковая база.

В первой главе «*Кинематографическая повседневность как идеально-типическая конструкция*» кратко проанализированы основные методологические подходы к описанию категории «повседневность», описаны специфические элементы языка кинематографа, важные для

данного исследования, а также предложно описание структуры кинематографической повседневности: выделены составляющие ее элементы и отношения между ними. Такой анализ необходим, поскольку мы работаем с понятием, не имеющим четкой структуры, с понятием с размытыми границами. Сужение определения понятия повседневность дает возможность более четко определить и повседневность в кино.

Первый параграф *«Повседневность: структура и границы понятия»* посвящен описанию базовых подходов в исследовании повседневности, выступающих «точками отсчета» для данной диссертации. Это представление о повседневности как о реальности, которая переживается как устойчивая, стабильная в некотором психологически значимом промежутке времени и в этом отношении противостоящая приключению, ярким эмоциям и т.п. (Г. Зиммель, М. Хайдеггер, Г. Маркузе). С другой стороны, как отмечают, например, А. Лефевр, М. Маффесоли, невозможно выйти за рамки повседневности, что повседневность включает также в себя и не-повседневность. Мы работаем, чтобы заслужить право на отдых, а отдыхаем, чтобы отвлечься от работы. Планирование праздников, противостоящих размежеванной череде будней, составляет часть нашего повседневного существования.

История повседневности включена в пространство социальной истории, находя свое отражение в таких ее составляющих, как семейная история, история частной жизни, история труда и досуга, локальная история, история отдельных социальных групп и профессий, история питания, история телесности и др. Но любой из этих подходов не может подменить понятие повседневности в целом, потому что точнее рассматривать повседневность не как предмет, а как метод, во многом сформированный под влиянием так называемого «антропологического поворота» в историческом знании. М. де Серто называет исследования

повседневности «практической наукой единичного»: конкретные обстоятельства, частные ситуации, единичные действия, характеризующие уникальный опыт людей, созидателей ткани повседневности, - все это требует создания новых категорий познания, более подвижных и нюансированных.

Ряд авторов (Р. Уильямс, Р. Хогарт и др.) рассматривает повседневность как важнейшую составляющую культуры, утверждая, что культура выражается не столько в высоких образцах, сколько в обыденном опыте, отраженном в тривиальной литературе и массовых журналах, телепрограммах, рекламе, популярной музыке и т.д., а также молодежных субкультурах, и понимая повседневную жизнь как среду сопротивления властным стратегиям, формирующими нормативные образцы и нормативные модели интерпретации культуры.

Важным результатом проделанного автором анализа стало выявление прямой корреляции между обращением философии и социологии к глубинным пластам человеческого существования, находящимся за рамками конкретных социальных и политических структур, и привело к пониманию повседневности как среды, в которой реализуется такое существование.

Во втором параграфе «Структура кинематографической повседневности» обсуждаются особенности языка кино, обеспечивающие инструментарий для построения кинематографической повседневности и предлагается модель ее описания.

Кинематограф обладает существенными отличиями от художественного и публицистического текста, а также от визуальных (живопись, фотография) и других синтетических искусств (театр), благодаря которым он становится особо значимым рупором повседневной

жизни. Кинематограф порождает иллюзию непосредственности и включенности зрителя в развертывающийся перед ним на экране поток событий.

Художественный кинематограф сложно вписан в структуру повседневности и повседневных практик. С одной стороны, в кино отражается повседневность, особенно если сюжет фильма взят из современности, с другой — кино само может создавать модели повседневного поведения, диктовать моду, поддерживать или разрушать традицию, фиксировать социальные табу и т.д.

Советское кино конца 50-х – 60-х гг. представляет собой объемный материал для исследования методологических проблем построения кинематографической проекции повседневности, поскольку именно в этот период повседневность становится не слабо отрефлексированным фоном, как это было в предыдущие десятилетия, а элементом языка кино. Данная особенность отражается в следующих чертах этого языка: стилизация под «документальную камеру»; параллельный монтаж; чередование «субъективной камеры», втягивающей зрителя непосредственно в круг событий и создающей ощущение участия в действии, и «объективной» – отстраняющей зрителя и делающей сторонним наблюдателем; редкое использование крупных планов и т.п. Отмеченные черты становятся важными элементами конструирования режиссерами кинематографической повседневности.

В заключение в данном параграфе предлагается структура кинематографической повседневности, базовая для исследования: схемы презентации «я» (какую одежду и прическу носят герои, как они говорят и сопровождают свою речь мимикой и жестами и т.д.); базовые интеракции (кто входит в их повседневный круг общения, и чем этот круг

определяется, как поведение героев зависит от ситуации и т.д.); организация частного пространства (как герои организуют интерьер своего дома или места проживания); репрезентация публичного пространства (что попадает в кадр, на чем режиссер ставит акцент, когда герой оказывается на улице, в транспорте, магазине, ресторане и т.д.).

Важно отметить, что указанные элементы взаимосвязаны между собой и образуют целостную систему.

Во второй главе *«Формы и средства репрезентации индивидуального "Я" в советском художественном кино»* предложено описание первого пункта структуры кинематографической повседневности – схемы репрезентации «Я».

В начале главы коротко описывается теоретическая традиция, связанная с понятием «схемы репрезентации «Я»» (Э. Гофман и др.). Затем в главе анализируются внешние характеристики поведения героев в фильмах 30-х – начала 50-х. В фильмах указанного периода герои выступают как носители определенных социальных ролей (рабочий, колхозник, спортсмен, ученый, инженер, актриса и др.) с общим для всех субстратом, характеризующим советского человека в целом. Их поведение нормативно, а не индивидуально, не случайно эти фильмы вызывают непосредственные ассоциации с эпосом: слова и жесты героев напоминают монологи персонажей «Илиады» и «Одиссеи». Нарочитая радость свинарки в фильме «Свинарка и пастух», испытываемая ей от работы на свиноферме, так же нормативна, как нормативен гнев Ахилла.

В двух других парапрафах главы анализируются базовые схемы репрезентации «Я» в кинематографе конца 50-х – 60-х гг. в рамках специально выделенных разделов: *«Типажи героев»*, *«Стилистика одежды, жестовое поведение и речевые практики»*. В фильмах 60-х место

этического героя занимает конкретный человек, не только выполняющий определенную социальную функцию, но еще и обладающий правом на индивидуальную историю, правом на частную жизнь. Роман заменяет собой эпос. Это приводит к заметному усложнению и трансформации базовых оппозиций: место социальной стратификации занимает разделение по связанным друг с другом поколенческим, мировоззренческим, ценностным критериям. «Рабочие», «колхозники», «спортсмены» трансформируются в «борцов за справедливость» и «правдоискателей», которым противостоят «карьеристы», «бюрократы» и «мещане», с одной стороны, и «интеллигентская богема», с другой. Эта типология непосредственно прослеживается в стиле одежды, жестах, походке и т.д. Особенности поведения и внешние атрибуты, на которых делает акцент режиссер, несут на себе отчетливую мировоззренческую нагрузку.

В фильмах конца 50-х – 60-х гг. возникают и качественно новые проблемные поля, почти не затронутые в предшествующий период. Прежде всего, это проблема урбанизации, противопоставление городской и сельской ментальности, стилей жизни в городе и деревне. Во многих фильмах город выступает как холодное, рациональное начало, противостоящее искренности, естественности, отчасти, наивности сельской жизни. Но культурные смыслы, стоящие за городом и деревней в кинематографе 60-х, далеко не столь однозначны. Так, в фильме Т. Лиозновой «Три тополя на Плющихе» изображение города также окрашено в романтические тона, но это другая романтика, отличная от романтики деревенской жизни. Фильм строится на внешнем противопоставлении и одновременно подчеркивании внутренней близости двух жизненных укладов, проявляющейся во внутренней близости героев.

Еще одно новое для советского кинематографа к. 50-х гг. проблемное поле – «детская тема». В фильмах 30-х – начала 50-х гг. детство и подростковый возраст не осмысляются как особый мир, дети ведут себя как маленькие взрослые, сразу включаясь в борьбу за социализм и коммунизм. В детских и «школьных» фильмах к. 50 - 60-х годов мир детства и мир юности изображены как особые миры со своей внутренней логикой и со своими законами. Это отражается и в повседневном поведении детей: наряду с неумелым подражанием взрослым у них появляются специфически детские и подростковые жесты и интонации.

В главе так же идет речь о повседневных практиках в фильмах 60-х гг. о Великой Отечественной войне, об одном из ключевых для мировоззрения 60-х сюжете – опыте осмысления войны. Опять же, в отличие от нормативного изображения войны в фильмах 40-х – начала 50-х, где четко разделены «свои» и «чужие», где эпический монументализм почти не оставляет места индивидуальным характеристикам, фильмы конца 50-х – 60-х годов о войне («Летят журавли», «Баллада о солдате», «Дом, в котором я живу» и др.) делают акцент на индивидуальных судьбах, на экзистенциальном опыте людей, сталкивая индивидуальное и всеобщее. Это выражается в фильмах и через сопоставление двух типов повседневности, нормативного быта войны и быта мирного времени, живущего в воспоминаниях героев или прорывающегося короткими и ярким вспышками сквозь военный быт.

В третьей главе «*Базовые интеракции в системе кинематографической повседневности*» анализируется система социальных коммуникаций в советском кинематографе конца 50-х – 60-х гг. в сопоставлении с советским кино 30-х – начала 50-х гг. Теоретические основания понятия «базовые интеракции» опираются на работы символических интеракционистов (Г. Блумер, Дж. Мид, Э. Гофман и др.).

Основная часть главы состоит из четырех параграфов: «Базовые интеракции в кино 30-х – начала 50-х гг.», «Базовые интеракции в рамках семьи в кинематографе конца 50-х – 60-х гг.», «Дружеский круг в кинематографе конца 50-х – 60-х гг.», «Социальные взаимодействия в публичном пространстве в кинематографе конца 50-х – 60-х гг.».

В параграфе *«Базовые интеракции в кино 30-х – начала 50-х гг.»* анализируется система социальных коммуникаций в кино указанного периода. Нормативным и в значительной степени формализованным типам персонажей, сводившим человека к системе выполняемых им социальных ролей, соответствуют и нормативные социальные отношения. Обычно это отношения на производстве, в которых важную воспитательную роль играет коллектив. Семья и частная жизнь героев обычно остаются за кадром художественного пространства в этот период.

Параграф *«Пространство семьи в советском художественном кино»* посвящен анализу трансформации изображения семейных отношений в кино при переходе от 30-х – начала 50-х гг. к концу 50-х – 60-х. В этот период интересы режиссера смещаются из публичного пространства в частное и от социально детерминированного человека к индивидуальному. Одной из наиболее важных социокультурных сред, в которых раскрывалась эта индивидуальность, стала семья. При этом динамику процесса изображения семьи можно обозначить как движение от эпического монументализма к реализму. Масса новых проблем, не знакомых кинематографу предыдущего периода, появляется на экранах в шестидесятые: неполные семьи, столкновение городского и сельского укладов, конфликт поколений, статус женщины не как передовика, рабочей или колхозницы, а как хозяйки, хранительницы очага.

В параграфе «*Дружеский круг в кино конца 50-х – 60-х гг.*» исследуется еще один структурообразующий для культуры 60-х в целом и для кинематографа 60-х в частности мотив – мотив дружбы. Формальные отношения товарищей на производстве уступают место в фильмах этого периода отношениям между друзьями, имеющими принципиально иной характер, развертывающимися в частном пространстве и предполагающими наличие не общего производственного, а общего экзистенциального опыта.

В параграфе «*Социальные взаимодействия в публичном пространстве в кино конца 50-х – 60-х гг.*» показано, как трансформируется система социальных взаимодействий за пределами частной сферы героя. Важное место в их жизни, представленной на экране, начинает занимать досуг, и в отношениях на производстве акцент делается не на производственных функциях, а на глубинных внутренних установках героев. Если раньше личное растворялось в производственном, то теперь производственное становится личным, несет на себе отчетливо выраженные индивидуальные черты.

Четвертая глава «*Публичное и частное пространство в художественном кинематографе*» посвящена описанию репрезентации публичного пространства и частных интерьеров в советском кинематографе конца 50-х -60-х гг. XX века, а также их связи с базовыми схемами репрезентации «я» в фильмах.

В первом параграфе «*Публичное и частное пространства как инструмент социокультурного анализа*» анализируются работы Ю. Хабермаса, Х. Арендт, Р. Сеннета и др., в которых предлагаются различные модели описания категорий «публичная сфера», «частная сфера», «публичное пространство», «частное пространство» и

акцентируются ключевые для данного исследования характеристики частного и публичного пространств.

Во втором параграфе «*Особенности изображения частного пространства*» предлагается типология частного пространства и раскрывается ее взаимосвязь с социально-психологической типологией героев.

Задача реалистического изображения жилых интерьеров становится важной именно в фильмах конца 50-х – 60-х гг. В картинах предшествующего периода изображение интерьеров, бытового окружения героев связано с жанром кинофильма. В презентации интерьеров «бытовой комедии» или драмы выбираются «знаковые», содержательно и идеологически нагруженные элементы. В шестидесятые же кино стремится уйти от прямолинейного идеологизма и показать жизнь во всей ее широте и разнообразии. Мы встретим здесь ученого, кочующего по общежитиям и гостиницам, населяющих городские квартиры интеллигентов и мещан, вчерашних колхозников, переехавших из деревни в город, жителей рабочих поселков и сохраняющих традиционный уклад крестьян.

Говоря о городских интерьерах в фильмах шестидесятых, по формальным основаниям их можно разделить на три типа: интерьер отдельной квартиры, коммунальной квартиры и интерьеры гостиницы или других типов временного жилья. Каждый из этих типов уже порождает определенные социальные ожидания. Отдельная квартира говорит о высоких доходах, социальном статусе и часто о более или менее явном индивидуализме владельца; в коммуналке живут люди среднего и низкого достатка, для которых важны коллективистские ценности; гостиницы и общежития становятся характеристикой безбытности и определенной маргинальности героя. Анализ интерьеров дает возможность гораздо более

подробной классификации. Наблюдая за тем, как комната или квартира героя заполнена предметами, как убрана кровать, что висит на стенах, как расположены книги на книжной полке, мы можем предположить в ее хозяевах чиновника высокого ранга и мелкого служащего; мещанина и интеллигента; социально успешного человека и маргинала.

В третьем параграфе *«Организация публичного пространства в кинематографе 60-х годов и его связь с типом героя»* речь идет об изображении публичного пространства в кино 60-х гг. в его соотношении с приватным. Если в кино 30-х – начала 50-х гг. пространство частной жизни организовано по модели публичного, выполняя нормативную функцию, то в кинематографе конца 50-х – 60-х гг. публичное и приватное начинают существовать как две независимые, организованные по своим законам области, а часто на публичное пространство переносятся характеристики героя, определяющие структуру частной сферы, оно становится уже не безликим и анонимным, но отражает индивидуальность живущих в нем людей.

Публичное пространство в фильмах 30-50-х гг. носит безличный характер, становясь нормативным фоном, но котором осуществляется нормативное поведение героев. Изображаемые в этих фильмах топосы обычно анонимны или имеют формальные нормативные названия. Выбор топоса определяется не личной биографией героя, а лишь его социальными характеристиками. Такой тип локализации можно обозначить как *«социальную топографию»*.

В 30-50-е годы действие картин обычно развертывалось в колхозах, небольших городах, рабочих поселках, в 60-е же оно перемещается в крупные города (в большинстве картин - это Москва или Ленинград). Не только выбор места, но и подход к изображению среды становится иным.

Город перестает быть картонной декорацией, он приобретает душу, становится живым существом. Эта душа непосредственно коррелирует с душой героев. Если герой – романтик, то и в городе оператор показывает тихие уголки, скрытые от глаза толпы, скверы, старые здания, если герой – рационалист и скептик, то обычно и город представлен в фильме новостройками, потоками машин и встроенным в них бодрым людским потоком.

В «Заключении» подведены итоги и сформулированы основные выводы исследования. На основе анализа качественных описаний повседневности, предлагаемых в теоретических трудах, проанализированных в первой главе и конкретной аналитической работы с материалом, выделены четыре типа повседневности (повседневность 1 (кинематографическая повседневность), повседневность 2 (повседневность в фотографии), повседневность 3 (повседневность литературного нарратива), повседневность 4 (повседневность в живописи).) Все это – разные повседневности, потому что возникают в рамках разных дискурсов, разных интерпретаций. Показано, что предлагаемая методология подходит для изучения кинематографической повседневности, а также выявлено, что повседневность во всех ее проявлениях выступает как среда существования «просто человека», как одна из определяющих характеристик его экзистенциального опыта. В заключении перечислены кинематографические средства, элементы языка кинематографа, благодаря которым создается кинематографическая повседневность, а также обозначены намеченные, но не решенные в нем проблемы, которые определяют зону ближайшего развития исследования (соотношение кинематографической и других типов повседневности,

сопоставление образов кинематографической повседневности в советском кино конца 50-х – 60-х гг. с советским и российским кино более позднего времени, а также западным кино, влияние конструируемой кинематографом повседневности на организацию повседневной жизни зрителей этих фильмов).

**По теме диссертации опубликованы следующие работы:**

*В изданиях, рекомендованных ВАК:*

«Свет мой зеркальце скажи»: репрезентация и конструирование повседневности в советском художественном кинематографе 60-х годов // Культурология: дайджест - №1, 2010. С. 107–118. - 0,7 п.л.;

*Другие публикации:*

Человек в структуре кинематографической повседневности. – М.: МАКСпресс, 2010. 94 с. – 4 п.л.

ЛР № 063109 от 04.02.1999 г

Формат 60x90/16. Заказ 972. Тираж 100 экз. Подписано в печать 17.11.2010 г.

Печать офсетная. Бумага для множительных аппаратов.

Отпечатано в ООО "ФЭД+", Москва, ул. Кедрова, д. 15, тел. 774-26-96