

Lilija Niemczenko
(*Jekaterynburg, Rosja*)

**ПРОГУЛКИ ПО ОДЕССЕ: СЕМАНТИКА
И ПРАГМАТИКА (НА МАТЕРИАЛЕ ФИЛЬМОВ
КИРЫ МУРАТОВОЙ «КОРОТКИЕ ВСТРЕЧИ»
И СЕРГЕЯ СОЛОВЬЕВА
«НАСЛЕДНИЦА ПО ПРЯМОЙ»)**

Город как место рождения людей, поступков и событий присутствует в неигровом кинематографе практически с момента его рождения, однако, для игрового кино это присутствие было поначалу абсолютно формальным. Такое формальное обозначение места действия в лотмановской концепции семиотики города обозначается как «пространство»¹, наряду с ним Юрий Михайлович Лотман вводит и понятие «имени»² города. Вокруг имени, как правило, складывается особая мифология, в которой пространство наделяется не только физическими, но и символическими чертами. Городская мифология творится как коренными жителями, так и соседями, немалую роль в создании мифологии играют и художники, вписывающие предметное и образное пространство, и имя города в художественное пространство текста. Одесса принадлежит к особому типу городов, чья мифология творилась невероятным количеством деятелей культуры. И дело даже не в текстах, в которых упоминалась Одесса, ее мифология создавалась привычками, повседневностью, образом жизни тех, кто родился и жил в Одессе.

Рецепции образа Одессы в кинематографе напрямую связаны с ее литературными репрезентациями XX-го века (Одесса Бабеля, Одесса Ильфа и Петрова, Одесса Катаева). Кинематограф оказывался вторичным по отношению к знаковым литературным текстам. Поначалу Одесса присутствовала в фильмах как место и имя для разворачивания авантюрных киносюжетов. К примеру, родоначальник российского кинопроизводства Александр Дранков (кстати, в его биографии Одесса указана, как возможное место рождения) реализовал идею создания первого в России многосерийного детективно-приключенческого фильма

¹ Ю. М. Лотман, *История и типология русской культуры*, Санкт-Петербург 2002, с. 208.

² Там же.

«Сонька Золотая ручка», поставленного режиссером Ю. Юрьевским на небольшой киностудии «Товарищество Дранков и Ко» в 1914–1915 г.г., хотя воображаемая Одесса вместе с ее обитателями создавалась в павильоне. И только через пять лет, в 1925 году Одесса как локус и топос предстала у Сергея Эйзенштейна в «Броненосце Потемкине». С этого фильма Одесса перестала быть просто топомом – местом с определенным названием, она становится объектом культурной географии, пространством, связанным с эпохой революционных перемен, локус Одессы – Потемкинская лестница, локус –

«это пространство, включенное в культурный текст, имеющее привязку к конкретному месту, не бесконечное, то есть имеющее физические размеры и границы»³.

История насилия, снятая Эйзенштейном, изменила тональность повествований об Одессе: наряду с авантюрно-романтическими сюжетами в городе «прописалась» трагедия. Посвящая фильм двадцатилетию Русской Революции 1905-годаа, Эйзенштейн эвристически предвидел все катастрофы XX столетия, (в том числе, как сегодня стало ясно, и свою собственную), в которых личность окажется раздавленной катком истории.

В фильме Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом» Одесса явлена как топос/место встречи старого и нового образа жизни: нэповская Одесса со значными местами в виде пивной с роящейся кучей мух и барочного вида уборщицей, и новая Одесса, в которой даже пляжный досуг подчиняется воле конструктора/инструктора, обучающего отдыхающих плаванию. В фильме 1929 года весь город представлен как хорошо отлаженный механизм, люди – его отдельные части, подчиняющиеся Творцу – человеку с киноаппаратом. У Дзиги Вертова Одесса лишалась индивидуальности и демифологизировалась, она выступала лишь объектом талантливых и волевых манипуляций автора, участвующего в общегосударственном мобилизационном проекте.

В 1935 году французский режиссер Жан Лодс создает документальный фильм об Одессе с одноименным названием «Одесса». Эта нехитрая пропагандистская лента, снятая на 1-й комсомольской Одесской кинофабрике, напоминающая рекламный ролик, представляет собой своеобразную прогулку, где роль экскурсовода играли иностранец, предлагающий взгляд извне и одессит Исаак Бабель, комментирующий визуальный ряд. Фильм стал классическим вариантом агитационно-

³ Т. В. Субботина, *Локус, топос, урбанизм, микротопоним: к вопросу о содержании пространственных понятий*, «Вестник Челябинского государственного университета», 2011. № 24 (239). Филология. Искусствоведение, Вып. 57, с. 112.

пропагандистской продукции, он посвящен началу широкомасштабного благоустройства города Одессы в 1935 году. Центральная тема фильма – преобразование старой Одессы в новую, социалистическую. Агитационно-пропагандистский фильм основывался уже не столько на изображении, сколько на звучащем слове:

«Стоящая перед нашей страной задача культурной революции обязывает нас направить нарождающееся у нас звуковое кино совсем по другим путям, чем те, по которым ведут его капиталисты...Наше советское звуковое кино должно явиться и безусловно явится мощным орудием в борьбе за коммунистическую культуру, за новый быт и за новых людей»⁴.

Речь, звучащая из уст одного из поэтов и мифотворцев Одессы, бедна семантически и интонационно. Слова не принадлежат ни Бабелю, ни Лодсу, они директивны и назидательны, т.к. «говорящая агитационная фильма позволит видеть и слышать наших вождей»⁵

Одесса представлена как реализация сталинского плана преобразования города. Декларативность закадрового текста накладывается на «общие места» воображаемой Одессы – море, моряки, набережная, памятник Дюку, парусники, оперный театр, памятник Пушкину, Потемкинская лестница. Фильм строится на принципиальном противопоставлении (контрапункте) слова и изображения. Изображение оказывается гораздо богаче вербального сопровождения, в котором Бабель обвиняет посетителей кафе Фанкони, ввергнувших город в нищету, говорит о двусмысленной славе Молдаванки, о свалках Ланжерона. В это же самое время Лодс использует неявные цитаты из фильма Эйзенштейна – ялики, коляска, ступени лестницы. Если у Эйзенштейна перечисленные предметы были и остаются в восприятии зрителей разных поколений знаками трагедии, то в фильме Лодса у них нарочито меняется коннотация, они приобретают противоположные значения – радости, счастья, гармонии. Так, ялики и парусники бороздят морские просторы, в коляске (абсолютной копии той, с помощью которой Эйзенштейн апробирует возможности монтажа «аттракционов») спокойная мать везет счастливого ребенка, а по ступеням Потемкинской лестницы ровными рядами шагают в ослепительно-белых костюмах советские моряки. В цветущем городе нет места больным и убогим, Одесса отдана молодости и здоровью. Половина фильма посвящена экскурсии по санаториям и детским площадкам (Лермонтовский курорт, санаторий имени Дзержинского и др), а голосу Бабеля вторит мальчишеский голос, объясняющий, как и почему «хорошо в стране советской жить!». Но даже в этом фильме, дающем возможность визуально пройтись по улицам,

⁴ Н. Анощенко, *Звучащая фильма в СССР и за границей*, Москва 1931, с. 100.

⁵ И. Соколов, *Как сделаны звуковые фильмы*, Москва 1930, с. 15

набережным, площадям и паркам Одессы, город остается неодушевленным объектом, в данном случае, объектом сталинских преобразований.

Превращение города из объекта в субъект повествования начнется только в конце 50-х годов прошлого столетия, в эпоху робкого расставания с тоталитаризмом, в короткое время хрущевской «оттепели». Партийная риторика изменилась после XX съезда. Обещание коммунизма в новой редакции Программы КПСС напоминало поэтическую утопию, когда на смену объективной директивности пришла вопрошающая субъективность вечеров в Политехническом, на смену официальной статуарности вождей - непосредственность поведения Хрущева, вместо идеологической риторики - искренность в общении. Частная жизнь при всей ее вписанности в жизнь общественную, все-таки обрела некоторую автономность, а досуг признавался не столько как праздность, сколько, как время обретения идентичности. Петр Вайль и Александр Генис, описывая мир шестидесятников, отмечали, что «акцент сместился с труда на досуг, вернее досуг включил в себя труд»⁶.

Повседневные практики, лишённые идеологических рамок, активно осваиваются в «оттепельном» искусстве. Одной из форм репрезентации повседневной жизни становится прогулка. Прогулка вызвала к жизни новые пространства, а если учесть, что эта практика, в первую очередь, касалась городских жителей, то именно они и стали героями нового кинематографа, расстающегося с обезличенно-официозным способом изображения маркированных зон труда и отдыха.

Кинематограф «оттепели» – кинематограф о горожанах и городах («Я шагаю по Москве» Георгия Данелии, «Жил певчий дрозд» Отара Иоселиани, «Человек идет за солнцем» Михаила Калика). Улицы Москвы, Тбилиси, Кишинева становятся действующими лицами наряду с теми, кто их обживает. Новый тип повествования условно называли «поэтическим», и дело здесь было не столько в стихах, зазвучавших с экрана, сколько в особой атмосфере среды. Евгений Марголит, исследуя кинематограф «оттепели», писал:

«Предметная среда, реалии быта теперь служат не просто подтверждением достоверности персонажа – взаимоотношения человека со средой отныне оказываются непосредственной основой сюжета. Тем самым среда обретает наконец в полной мере собственный голос... Герой и среда, герой и окружающий его мир – в столкновении или слиянии – взаимообъясняют, взаимоопределяют друг друга, оказываются абсолютно равноправными партнерами. Тем более, что среда теперь предельно очеловечена...»⁷

⁶ П. Вайль и А. Генис, *60-е. Мир советского человека*, Екатеринбург 2003, с. 581.

⁷ Е. Марголит, *Живые и мертвое*, Санкт-Петербург 2012, с. 444

Одесса с ее богатейшим символическим капиталом тоже становится субъектом художественного повествования.

Богатое литературное прошлое, в котором Одесса выступала в разных модусах, помогло «возвращению» города в кинематографическое пространство, т.к., как заметил французский антрополог Жан Оже: «город – романен»⁸.

В 1967 году на Одесской киностудии Кира Муратова сняла фильм «Короткие встречи», историю любовного треугольника, сторонами которого стали номенклатурный работник Валентина Ивановна, геолог Максим и буфетчица, а затем домработница Надя. Тончайшая драма любви, ожиданий, тайны разворачивается в интерьерах старой одесской квартиры и одесских новостроек. Объединяются эти объекты не только главной героиней, отвечающей за жилищное строительство и благоустройство, но еще и перебоями, а то и вовсе отсутствием воды (этакое общее место в репрезентации одесского быта). Кира Муратова принципиально отказывается от традиционных одесских туристических маршрутов, ее свидания и прогулки с Максимом происходят в периферийных пространствах. Подробно Одесса будет представлена только один раз, в эпизоде в кулинарии, где к Валентине Ивановне подсядет выживший из ума старик, потерявший всех близких во время войны. Здания кулинарии уже нет, но Греческая площадь сохранилась. История любви государственной служащей и геолога развивается стихийно, поэтому и городские пейзажи лишены официального лоска, город выступает местом хранения памяти (эпизод на Греческой площади), изобилует знаками повседневности.

Фильм Киры Муратовой подвергся критике за невнятность режиссерской позиции, аморальность советского служащего, отсутствие стержня в характере Валентины Ивановны и, наконец, за «странное» изображение Одессы. Но подлинность и притягательность фильма как раз и состояла в описании и визуализации гармонии повседневности, непафосная Одесса очень хорошо рифмовалась с исповедальными интонациями Киры Муратовой. Владимира Высоцкого и Нины Руслановой. Свободный дух Одессы выразил герой Владимира Высоцкого Максим – импровизационный, творческий, непредсказуемый, чего стоили спонтанно возникшие строки: «В Ватикане прошел мелкий дождичек, папа римский пошел по грибы». Стихийным жестам героев соответствовал стихийный свободный город с гололедом, пустырями, неприбранными и одновременно уютными дворами.

⁸ Ж. Оже, *От города воображаемого к городу-фигции*, «Художественный журнал», 1999, № 24, [Электронный ресурс], <http://www.guelman.ru/xz/362/xx24/x2402.htm>

Традиции поэтического кинематографа наследовались и в 80-е годы. Так, Сергей Соловьев в 1982 году выпустит фильм «Наследница по прямой», в котором вновь Одесса станет важным персонажем картины.

«Наследница по прямой» – история первой любви и первого предательства юной тринадцатилетней одесситки Жени. Одесса для Жени – это место, где жил ее любимый поэт. В фильме Соловьева Одесса присутствует как реальный и «воображаемый» (Ж. Оже) город. На разные формы существования воображаемого города обратил внимание Жан Оже:

«Для начала хотелось бы обратиться к *городу-памяти*, т. е. городу, отмеченному следами великой коллективной истории, но также миллионами историй индивидуальных. Во вторую очередь хотелось бы описать *город-встречу*, т. е. Город, в котором встречаются мужчины и женщины, а также город, которой сам идет нам на встречу, который открывается нам так, что мы начинаем узнавать его, как узнают человеческое существо. Наконец, мне хотелось бы обратиться и к *городу-фикции*, городу, угрожающему уничтожить своих двух уже упомянутых предшественников, т. е. к современным планетарным городам, мало отличающимся друг от друга»⁹

Одесса Жени – город-память, город тайны негоциантов, Александра Сергеевича, наследницей которого она себя мыслит, город белеющего паруса. Ее Одесса – и город-встреча, в котором происходит реальная встреча с 18-летним Володей, математиком, ориентированном на алгоритмы, технократом, сыном родительского друга. Искреннее желание дать возможность Другому встретиться с любимым городом через его личное прочтение оборачивается драмой первой любви.

В фильме мы видим две Одессы: Одесса объективная, представленная в туристических справочниках и Одесса субъективная, личная, предложенная Женей. Для Володи Одесса выступает «городом-фикцией», т.е. местом набора достопримечательностей: порт, парк культуры и отдыха, гостиница «Красная», пляж и т.п. Отдавая дань уважения туристическому набору, Женя показывает все эти места, места, которые давно уже стали для нее общими. Именно в парке они встретят томную певицу Валерию (Татьяна Друбич), причину будущей драмы разочарования героини.

Маршруты уставшей, опустошенной Валерии совпадают с любимыми маршрутами Володи: гостиница «Красная», пляж, Парк культуры, это маршруты официальной Одессы. Маршруты Жени – периферия, трамвайные пути, станции Большого Фонтана, заброшенные уголки побережья. В противопоставлении разных локусов Одессы Сергей Соловьев видит столкновение разных мировоззрений, различных

⁹ Ж. Оже, *От города воображаемого к городу-фикции* «Художественный журнал», 1999, № 24 [Электронный ресурс] – <http://www.guelman.ru/xz/362/xx24/x2402.htm>

ценностных установок, прагматизма и эстетизма, рационализма и чувственности, грубого материализма и значимого для автора и героини Жени идеализма.

Александр Сергеевич – не просто любимый поэт Жени, он – живой горожанин, одессит, друг, подлинная достопримечательность, которая не становится для Володи предметом восхищения. Он легко выдает тайну Жени Валерии, которая хоть и старше их вместе взятых, уступает Жене в подлинности и глубине.

Сергей Соловьев не всегда остается в спокойных интонационных рамках объективного наблюдателя и рассказчика, иногда он позволяет себе открыто критическую позицию, причем делает это в интерьерах официальной Одессы. Именно в них, в гламурных интерьерах Интуриста, режиссер демонстрирует свободу и импровизационность Жени (эпизод, когда бритая наголо девочка на велосипеде приезжает в гостиницу «Красная» и свободно проникает в интуристовский ресторан). Гротеск и мягкий юмор, изобилующий в фильме, становятся частью прогулок по Одессе.

Визуализация прогулки, помимо сюжетно-образующей роли, может выполнять и иные функции: архива (многие городские объекты сегодня сохранились только на пленке), ценностного навигатора, наблюдателя-антрополога.

Библиография

- Анощенко Н., *Звучащая фильма в СССР и за границей*, Москва 1931, с. 100.
- Вайль П. и Генис А., *60-е. Мир советского человека*, Екатеринбург 2003, с. 581.
- Лотман Ю. М., *История и типология русской культуры*. – Санкт-Петербург, 2002.
- Марголит Е., *Живые и мертвое*, Санкт-Петербург 2012, с. 444.
- Немченко Л., *Современные российские нравы: между буржуазностью и нищетой (на материале театра и кино 2000-х) // Нравы как социально-культурный феномен: проблема модернизации в современной России: монография [науч. ред. Л.С. Лихачева]. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2013.*
- Оже Ж. *От города воображаемого к городу-фигции* «Художественный журнал», 1999, № 24 [Электронный ресурс] – <http://www.guelman.ru/xz/362/xx24/x2402.htm>
- Соколов И., *Как сделаны звуковые фильмы*, Москва 1930, с. 15.
- Субботина Т. В. *Локус, топос, урбаним, микротопоним: к вопросу о содержании пространственных понятий*, «Вестник Челябинского государственного университета», 2011. № 24 (239). Филология. Искусствоведение, Вып. 57, с. 112.

Liliya Nemchenko

**WALKING AROUND ODESSA: SEMANTICS AND PRAGMATICS
(BASED ON THE FILM *SHORT MEETINGS* (KOROTKIE VSTRECHI)
BY KIRA MURATOVA AND „DIRECT DESCENDANT”
(NASLEDNICA PO PRYAMOY) BY SERGEY SOLOVIEV**

Summary

Poetic cinematography of sixties considers a town as one of the heroes of cinema text. Events take place in city streets of the unofficial space (outskirts, café, beach). Special character of sincerity that is typical for «*otpel*» cinema becomes possible thanks to the depiction of faculty everyday life practices, in particular, walking. Translocation of the view from the center (official space) to the periphery (private space) creates the feeling of freedom, special still breath, which is typical for this kind of art.

Key words: urban mythology, the image of the city, cinema, literary representation.

Ключевые слова: городская мифология, образ города, кинематограф, литературная репрезентация.

НЕМЧЕНКО ЛИЛИЯ МИХАЙЛОВНА – Кандидат философских наук. Доцент кафедры этики, эстетики, теории и истории культуры Уральского федерального университета имени Первого Президента России Бориса Ельцина. Сфера научных интересов: культура XX-XXI веков, философские проблемы театра и кино. Современные художественные практики

Статьи:

- Семантика прогулки в советском поэтическом кинематографе. // *Studia Sovietica*. Семиосфера советской культуры: знаки и значения. Киев, 2011
- Обложки тетрадей и дневников: путеводитель по современной российской культуре//*Лабиринт*. Журнал социально-гуманитарных исследований. №. 4 (2012)
- Современные российские нравы: между буржуазностью и нищетой (на материале театра и кино 2000-х) // *Нравы как социально-культурный феномен: проблема модернизации в современной России: монография* [науч. ред. Л.С. Лихачева]. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2013.