



Архитектура в кино СССР 60-х

текст
Дмитрий Михейкин

Зазвучавшие по-новому социалистические идеи в позднем послевоенном советском обществе 50-60-х вкупе с долгожданной «оттепелью» породили в мировом киноискусстве беспрецедентный пласт редкого жанра, немаловажной составляющей которого была особая радужная среда...

Среда, которую зачастую формировали новый дизайн и новая программная архитектура.

В 50-60-е гг. культура и искусство СССР молниеносно отреагировали на конец сталинизма. Коренные изменения в стране мгновенно отразились ярче и отчетливее всего в таких разных ипостасях, как художественном кино и архитектуре 50-60-х. Глобальные преобразования, и как следствие смена парадно-помпезных кинокартин 40-х, начала 50-х на легкое неформальное, хотя и вполне официальное, разрешенное кино ни для кого не остались незамеченными; диаметрально противоположное изменение направления развития архитектуры стремительно поглотили каждого гражданина СССР во всем пространстве жизнедеятельности: от рабочего места до долгожданной отдельной квартиры. Массивный ордер – обязательная деталь второго плана – настраивающий зрителя на особый, строгий, чопорный лад 30-50-х, резко сменился мерцающими плоскостями прозрачного витринного стекла, отражающие предельно отчетливые прямоугольники новых районов, городскую зелень и ярко-голубое небосоветского эдема.

Картинка кадра обновилась, помолодела, поменяла цветность, композицию и оттенки. Так, в легендарном фильме «Карнавальная ночь» 1956 г. (режиссер Э. Рязанов) всё действие происходит в классическом интерьере клуба сталинской постройки (рис. 1), тогда как в мало известном продолжении под названием «Старый знакомый»¹ 1969 г. (рис. 13) события разворачиваются в совершенно иной, новой атмосфере города-сада...

Новое поколение молодых энергичных – идеал нового общества – захватывает киноэкран. В таких работах как «Три плюс два», «Карнавальная ночь», «Брильянтовая рука», «Кавказская пленница» главные

герои – молодые люди: студент и журналист Шурик, молодой кандидат наук Сундуков, «спортсменка, комсомолка» Нина (Н. Варлей), ветеринар (А. Миронов) и т.д. Появился особый вкус к жизни, легкой, сытой и непринужденной. В фильме «Три плюс два»² все пятеро героев молодые люди; у кандидата наук Сундукова личный автомобиль «Волга 21», девушки также не уступают: у одной из них, дрессировщицы цирка, «Запорожец». Но это практически нереальная ситуация для молодого поколения того времени.

Всё действие происходит в кемпинге на берегу моря, однако двое влюбленных героев по сюжету ненадолго попадают в близлежащий курортный городок. Съёмки проводились в Судаке и Алуште. Там они проходят мимо новенького стеклянного параллелепипеда автовокзала Алушты (рис. 2) и изящного навеса автостанции, далее пара попадает на открытую летнюю веранду ресторана «Чайка» (рис. 3), выполненную в лучших традициях стиля 60-х. Складывается идиллическая картина: преуспевающие молодые люди на отдыхе у самого берега моря на автомобилях. Рядом дикие пляжи, чистый родник и никого вокруг. При этом в пешеходной доступности продовольственный магазин, аптека, автовокзал, кинотеатр, кафе – воплощенный фрагмент футурологических утопий о городе-саде, покрывающем всю Землю.

Тема слияния девственной природы и архитектурной среды обязательна для 60-70-х. В фильме «Три плюс два» дикое морское побережье подчеркивает лаконичное решение нового курортного города. Здесь имеют место противопоставление и одновременно созвучие нового и вечного – созданного руками человека и данности природы.

Двое героев из «Три плюс два», будучи в течение всего действия фильма на диком побережье, на короткое время попадают в кафе на летнюю веранду с видом на море (рис. 3). В кафе они общаются и разговаривают на свои сугубо личные темы, как собственно и на протяжении всего действия фильма. Внимание к межличностным отношениям на протяжении всего фильма, а не к общественной жизни, доселе «съедаю-

1. «Старый знакомый» – режиссеры: Игорь Ильинский, Аркадий Кольцатый, художники-постановщики: Л. Шенгелия, Ф. Богуславский, Мосфильм, 1969 г.

2. Кинофильм «Три плюс два» – по пьесе Сергея Михалкова «Дикари»; режиссер – Генрих Оганисян; в ролях: Наталья Кустинская, Андрей Миронов, Георгий Нилов, Евгений Жариков, Наталья Фатеева; производство: к/с им. М. Горького, Рижская к/с; 1963 г.



щей» практически всё внимание официального искусства и архитектуры СССР, охватывает художественный пласт 60-х, являясь как раз «гуманизацией технократической утопии»³ «молодого» социализма, выраженного в архитектуре целым букетом новых решений и образов.

Тема кафе как альтернативы общественного места, в какой-то мере вытесняющий рабочий клуб, очень популярна в то время. «Сладостная» метаморфоза столовых в кафе и рестораны становится лакомым куском не только для андеграунда. Новая социальная составляющая кафе находит свой образ в новой архитектуре. В фильме «Кавказская пленница, или новые приключения Шурика»⁴ пространство кафе фигурирует несколько раз не просто как место приема пищи, а именно как место встреч и общения. В фильме «Бриллиантовая рука»⁵ аналогичная ситуация, которая доведена до пределов фарса.

В фильме «Последний жулик»⁶ главный герой жулик Петя Дачников (Н. Губенко) также попадает в летнее кафе, пространство которого складывается из изящного стола, лужайки и парка вокруг (рис. 4). На третьем плане виден модернистский навес, который дополняет практически парящая в воздухе абстрактная красная плоскость архитектурной декорации, как будто сошедшая с супрематистской живописи Малевича. Плоскость каким-то чудом опирается консолью на тонкий белый шест-вешалку, «а-ля классический» дизайн которого вкуче с мебелью кафе решен в духе постмодернистской игры с эпохами. Здесь нет ни мощения площадки, ни поручней; мебель свободно поставлена в саду. В общем, ничего необычного – столик вынесли на лужайку в погожий летний день. Важно другое, что интуитивно продемонстрировал художник-постановщик: если из архитектуры модернизма убрать «лишнее», в данном случае, стеклянные «стены», пол, оставив только навес, то останется то самое «почти ничего» – образ кафе и города-сада вокруг. Последовательно «разбирая» известные коллажи Миса, убрав лишь один слой белого, остается лишь пейзаж и аксессуары. В этом случае очень символично удаление

на третий план архитектуры модернизма, обозначающее еще большее «очищение архитектуры от архитектуры» в 60-е.

Подробную картину жизни нового чудесного города рисует фильм «Последний жулик», визуальный ряд которого буквально перенасыщен архитектурой (рис. 5, 6). Акцент в ленте делается на гротеске и утопичности действия: «В одном идеальном городе граждане стали такими сознательными, что правительство отменило деньги и закрыло тюрьмы. Отпущенный на свободу последний жулик Петя Дачников сначала попытался вернуться к привычному для него ремеслу, но оказалось, что теперь оно ему ни к чему. Обнаружив отмену денег и отсутствие в городе банков, он обратил внимание на девушку Катю и... влюбился»⁷. Иными словами, Дачников попал в коммунизм.

С самого начала действия второй план кадров заполняет гладкая глухая каменная стена, в которой чувствуется нарочитая театральность павильонной архитектурной декорации (рис. 7). Театрализованность и фальшь пространства за четыре-пять стенами первых минут фильма окончательно утверждается после закрытия и последующего падения стен тюрьмы, за которыми открывается чистое голубое небо. Кадры саморазрушения последней стены – пережитка архитектуры прошлого, низложенного Ле Корбюзье, – сменяются пасторалью уходящей в даль перспективы строящегося нового города. Переломная сцена выстроена на контрасте нарочитой декорации последней тюрьмы и реально существующего города. Стены, распавшись как карточный домик, открывают вид на бескрайнее поле, безоблачное голубое небо, строительные краны, идеальные параллелепипеды зданий, – и этот город не «светлого будущего», а светлого настоящего.

Декларируемая в фильме никчемность глухой каменной стены во всех ее смыслах для нового современного мира отражает принципы архитектуры модернизма и ее трансформации в 60-е, не имеющие при этом в своих источниках однозначно минималистскую доктрину и функциональную подоплеку. Отрицание

3. А.В. Иконников. Архитектура XX века. Утопии и реальность. 1 том, стр.526: раздел «Гуманизация технократической утопии и послевоенное творчество Ле Корбюзье»

4. «Кавказская пленница, или новые приключения Шурика» - режиссер: Леонид Гайдай, главный художник: Владимир Каплуновский, Мосфильм, 1966г.

5. «Бриллиантовая рука» - режиссер: Леонид Гайдай, художник-постановщик: Феликс Ясюкевич, Мосфильм, Творческое объединение «Луч», 1968г.

6. Фильм «Последний жулик» -режиссеры: В. Масс, Ян Эбнер; авторы сценария: А. Сазонов, 3. Паперный; композитор: М. Таривердиев, текст песен В. Высоцкий; в ролях: Николай Губенко, Сергей Филиппов, Борис Сичкин и др.; художник-руководитель постановки: Михаил Калик; художники-постановщики: Александр Бойм, Владимир Серебровский; художники-ассистенты: Ф. Аболс, Л. Ранка, Рижская к/с, 1966 г.

7. рецензия к фильму на оформлении компакт-диска с фильмом, «Энио-фильм» 2006



стены в ее традиционном понимании открывает для новой архитектуры контекст «старого» для «нового». Новая архитектура материализуется не «стенами» в привычном смысле, а оболочками и границами различных сред. Декларируется зыбкость границы пространства как таковой. Так, в фильме новый город время от времени растворяется в пейзаже, городская среда «течет» по ландшафту.

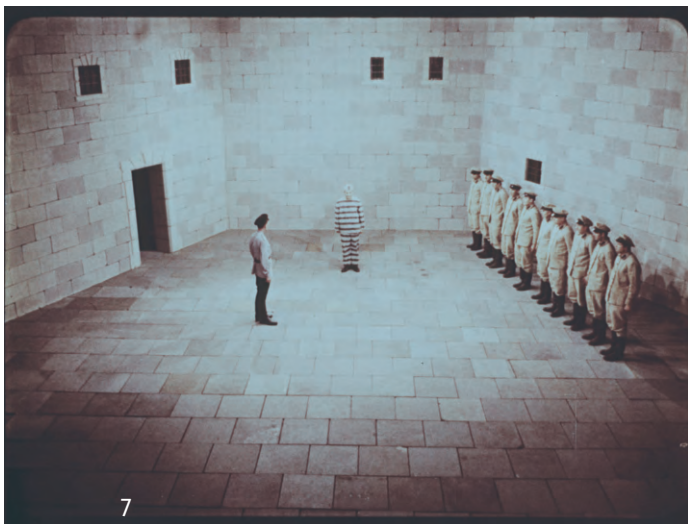
В последующих сценах город представлен только новой архитектурой: здесь и новые улицы, и рекреации, и конторские здания, и магазины, гостиницы, многоуровневые развязки и пешеходные мосты. В фильме много стекла реально существующих зданий нового города, сквозь которое искусственное освещение «рисует» на фасадах свои вечерние метрические ряды, являясь новым приемом художественной выразительности (рис. 5). Растворяясь в своем окружении, принимая оттенки закатного неба, отражая растительность, мокрый асфальт после летнего дождя, здания и их окружение превращаются в монолитную среду идеального города-мечты, сродни как будто вечно существовавшей, вневременной Бразилиа Оскара Нимейера. Не менее важны и некоторые аксессуары городского благоустройства, выдуманные авторами: специальные стойки для общественных зонтиков, кабины бесплатных городских телефонов, стоянки общественных детских колясок – именно эти необходимые «мелочи» делают город «дружелюбным» и по-настоящему удобным для жителей, и именно таких инфраструктурных элементов так не хватало реальным советским городам.

Композиция видеоряда во многом продиктована удачно выбранным ракурсом самой архитектуры. Производит особое впечатление витрина первого этажа одного из зданий, выполненная из тонированного отражающего стекла, съемки которой проходили в городе (рис. 8). Незначительный перепад рельефа обуславливает последовательное понижение групп стеклопакетов по отношению друг к другу, в целом же они обрамлены единой металлической полосой. Сочетание тонких черных рам стеклопакетов и единого



обрамления всей витрины, а также ее вынос над тротуаром – случайный аналог такого остекления более позднее знаменитое здание «Уиллис, Фейбер и Дюма» (1970-75 гг.) – одно из первых построек Нормана Фостера. Эта стеклянная витрина представляет по сюжету внешнюю оболочку универсального абстрактного общественного пространства из плекса и стекла, смоделированного уже в студии. Аскетичная инсталляция олицетворяет равномерную структуру идеального общества – это мультифункциональные пространства, ограниченные мерцающими мембранами, которые набраны из прозрачного и непрозрачного цветного плекса (рис. 9).

Фильм «Последний жулик» отражает лучшие романтические идеи-утопии своего времени, претворяя их в виртуальную жизнь не только искусством кинематографа, но и с помощью реально существующей архитектуры 60-х, а также архитектурных декораций-инсталляций, не уступающих по своей художественной выразительности существующим интерьерам, зданиям и городским ансамблям. Так, например, павильонный вариант интерьеров гостиницы, в которой поселился герой, создают совершенно иное впечатление, нежели существующий интерьер с глянцевыми отражающими полами серого цвета. Дачников попадает в белое пространство гостиничного номера. За его дверью Петю встретили самопроизвольно появившиеся на полуследы, указывающие дальнейший путь. После нескольких шагов пространство-трансформер моментально «поглощает» Дачникова: по следам он зашел в какую-то дверь и через секунду выехал из другой совершенно голый в мыле с мочалкой в руках, находясь в движущейся ванне. Спустя мгновения наш герой в туннике и с прической Цезаря возлежит перед экраном телевизора на затянутой синей ткани с наивным космофутуристическим орнаментом тахте, чья маньеристская форма отсылает к историческим прототипам. Гостиница по задумке художников-постановщиков состоит из номеров-трансформеров: по желанию гостя белое универсальное пространство автоматически наполняется той или иной комбинацией аксессуаров.



7



8

Идея автоматизации пространства здесь представлена необычно и убедительно.

Итак, предметно-пространственная среда имеет минимум характеристик и средств художественной выразительности и максимум идейности рационально-футуристического мифа-мечты о коммунистическом рае.

Как видно, идея райского сада в трактовке самых разных сред, от кафе до всей страны, превалирует в архитектуре 60-х и естественно захватывает кинематограф в средовых городских и интерьерных съемках.

Действие на фоне витринного остекления – «стекляшки» – частая сцена из отечественного кино 60-х гг. В фильме «Неисправимый лгун»⁸ герой Вицина ходит на работу вдоль стеклянных витрин, точно также Григорий Ганжа следует в школу в «Большой перемене». В кинокомедии «Зигзаг удачи»⁹ герой Леонова фотограф Орешников несколько раз проходит мимо стеклянного магазина; а сама фотостудия (рис. 10) – это не только демонстрация современной архитектуры 60-х, но и отличный пример конгломерата «старого» и «нового» в плотной исторической городской среде, ведь фотостудия примыкает прямо к стене некоего кремля, а в интерьерах сочетаются современность и древнерусские палаты. В фильме «Я шагаю по Москве»¹⁰ напротив старого дома главного героя-метростроевца (Н. Михалков) в самом центре столицы органично внедрилось кафе-«стекляшка» (рис. 11), отражая городскую зелень и растительный орнамент лепнины эпохи модерн. Это кафе на самом деле декорация, которую возвели специально для съемок в Кривоарбатском переулке в Москве.

Фильм «Неисправимый лгун» (1973 г.) – один из последних, снятых в духе социалистической утопии 60-х. Расцвет «застоя» здесь показан как устойчивый социализм с мелкими проблемами в обществе, и подтекст скорого пришествия коммунизма непременно чувствуется. И так как фильм является реалистичной интерпретацией крупного города с отстроенными новыми районами. Вновь здесь сильна тема городской парковой зоны: герой Вицина в обеденный перерыв

ходит перекусить именно на природу в близлежащий парк. А само здание салона красоты, естественно, светлая «стекляшка», и со второго этажа, где располагается единое пространство основного зала, сквозь витринное стекло видна панорама городских кварталов. Шторы-занавесы на сплошном «окне» с растительно-цветочным орнаментом вторят цветущей зелени за окном (рис. 12). На стекло кое-где наклеены фотографии моделей причесок так, что в кадре эти фотографии «повисают» в воздухе. Такие решения пространств с помощью фотоизображений – предвестники «принтов» в архитектуре 90-х гг., как отдельного приема художественной выразительности.

Кинофильм «Старый знакомый»¹¹ (1969 г.), своеобразное продолжение легендарной «Карнавальная ночи» (1958 г.), был впоследствии чрезвычайно популярным; за неимением никакого сюжетного развития фильм построен сугубо на видовых съемках. Главный продукт этого кинопроизведения – эфемерный стиль 60-х, атмосфера общества, близкого к идеальному, в котором редко встречаются «динозавры» типа товарища Огурцова (И. Ильинский).

В начале фильма, когда Серафим Огурцов заступает на должность директора парка культуры и отдыха в новом научном городке, ученые просят его максимально сохранить девственный лес городского парка и пойму реки, так ими любимую. Образ города-сада присутствует здесь постоянно. С первых кадров в лесу и до последних минут фильма зрителя не покидает ощущение того, что действие происходит в обильно озелененной среде. Решения интерьеров, окна которых выходят в парк, а цветовая палитра близка к зеленому и голубому спектрам, органически дополняют картину этого призрачного, неуловимого взглядом поселения на лоне природы.

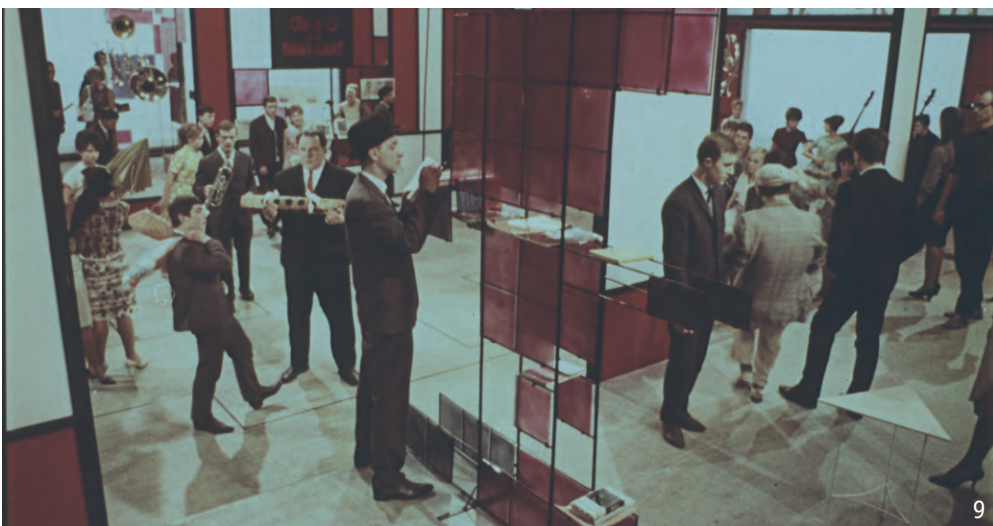
Так, пространство зала показа мод образуют березовая роща и зеркальные объемы демонстрационного подиума – симметричная композиция из двух призм в духе архитекторов Малевича (рис. 13). Подиум, по бокам которого высажена трава, а в зеркалах множатся стволы берез, мимикрирует под окружающий лес.

8. «Неисправимый лгун» – режиссер: Виллен Азаров, актеры: Инна Макарова, Николай Прокопович, Владимир Этуш, Эдита Пьеха, 1973 г.

9. «Зигзаг удачи» – режиссер Эльдар Рязанов, в ролях: Евгений Леонов, Валентина Талызина, Евгений Евстигнеев, Георгий Бурков, Алексей Грибов; Мосфильм, Творческое объединение «Луч», 1968 г.

10. «Я шагаю по Москве» – режиссер: Георгий Данелия, Мосфильм, 1963 г.

11. «Старый знакомый» – режиссеры: Игорь Ильинский, Аркадий Кольцатый, художники-постановщики: Л. Шенгелия, Ф. Богуславский, Мосфильм, 1969 г.



Отражения зеркал растворяют подиум в зеленом окружении, превращая архитектуру в природную стихию, а березовую рощу – в архитектуру. Персона Огурцова, главного героя картины, настолько усиливает невольное ощущение контраста старого (пережитков, бюрократии, «патриархального») и нового (свободного, честного, «современного»), что это чувство, сопровождающее все события в фильме, перерастает в антитезу доисторического и ультра-футуристического.

Методы проектирования этой декорации близки к художественным приемам создания инсталляций в гиперреалистическом направлении современного искусства, что подчеркивает высадка травы на искусственной плоскости демонстрационного языка. Его несущая конструкция полностью скрыта за стеклянной облицовкой, практически не имеющей технологических швов. Быстро открывающиеся зеркальные створки, из-за которых выходят модели, скорее напоминают не вращающиеся двери, а на мгновение исчезающую стену. Тем самым, тело зеркального «архитектона» сохраняет свою гомогенность. На плоских ламинированных торцах створок отпечатан рисунок бересты. Острота и чистота формы, технологичность объекта, поставленного посреди леса отсылает к фундаментальному философскому диалогу XX века между «искусственным», созданным и привнесенным человеком, и «естественным», природным, «первозданным»: пара, ранее воспринимавшаяся как оппозиция, трактуется здесь как неразрывное единство.

Архитектура демонстрационного пространства, в определенном смысле, превосходит некоторые работы Франциско Инфанте и ряд проектов итальянской архитектурной группы Super Studio, а также Зеркальную аллею в Ла Виллет (Париж), Бернара Чуми (1980-е гг.).

Тогда, в 60-е, на поверхности общественного сознания постепенно появляется айсберг «другого» образа жизни. Это время, когда в повседневность широких масс во многом, с помощью телевидения и кино начинают просачиваться элементы и образы «буржуазной» жизни: такие общественно-культурные явления, как



тележурнал «Огонек», богемная атмосфера которого отлично передана в кинофильме «Тридцать три» Георгия Данелия (1966); литературно-художественный журнал «Новый Мир», публикующий новых авторов; «диссидентские» кафе-стекляшки (рис. 14), фарцовщики, стилиаги, впервые полуобнаженное тело на широком экране (С. Светличная, «Бриллиантовая рука»), и совершенно аполитичные показы мод. Как и в «Старом знакомом», в «Бриллиантовой руке» также присутствует сцена дефиле. Но здесь уже не только женская, но и мужская мода. И модель-мужчина, конечно же, отрицательный герой – олицетворение советской полуподпольной «буржуазности», жулик и тунеядец Геша Козодоев (А. Миронов) (рис. 15). Символика пространства, в котором он демонстрирует брюки, превращающиеся в «элегантные шорты», легко считывается: овальный потолок зала – синее небо, уходящее за горизонт; светящиеся шары – солнце, звезды; голубой глянец подиума – водная гладь, по которой словно лебеди проплывают модели. И завершает картину на первом плане известная скульптура Венеры Милосской, образ которой вторит теме вечных стихий и подчеркивает образность самого пространства зала. В архитектуре демонстрационного пространства однозначно прослеживается природная тематика. Именно она определяет образ зала – приемы модернистского формообразования здесь не самоцель, а только средство создания эмоционально насыщенного пространства, апеллирующего к стереотипам восприятия природы: подчеркнута гляцевое покрытие подиума рифмуется с поверхностью воды, а круг или овал потолка отсылают к традиционной сферологической метафоре неба...

Особого внимания в «Бриллиантовой руке» заслуживает архитектура ресторана «Плакучая ива», где разыгрывается одна из кульминационных сцен фильма (рис. 16). Пространство интерьера «Плакучей ивы» развивается вокруг системы искусственных водоемов и большого ивового дерева, что позволяет расценить архитектуру как прямую реконструкцию лесной опушки у речки или пруда. Подобно средневековому орнаменту,



ветви ивы змеятся где-то на втором плане буквально в каждом кадре сцены, предваряя интерес к орнаментальным принтам в архитектуре и дизайне 90-2000-х гг. Фасады «Плачущей ивы» – стеклянный короб с яркой неоновой рекламой, утопающий в зелени парка. Сходное решение можно видеть на эскизе с перспективой города Тольятти 60-х гг. (арх. Б. Рубаненко, Б. Шквариков и др.), где на первом плане изображен ресторан «Лето» – зависшая в воздухе призма из стекла, обращенная к парку, разбитому вдоль водохранилища. Внутреннее пространство зала ресторана тщательно прорисовано для эскиза, изображающего крупный фрагмент нового города, одним из важнейших принципов организации которого является открытость и общественных, и жилых пространств.

Пространство кафе из кинофильма «Кавказская пленница, или новые приключения Шурика»¹² (рис. 17) также разворачивается вокруг живого дерева. Здесь

этот эффектный прием усилен ярко-голубой подсветкой кроны, уходящей в круглую нишу потолка. Если в ресторане «Плачущая ива» сопряжение кроны громадного ивового дерева и перекрытия зала осталось за кадром, то в кафе из «Кавказской пленницы» оно является композиционным центром всего зала. Особенную остроту этой детали придает недосказанность ее решения, которая дает разыгаться архитектурной фантазии. Отверстие в перекрытии отлично считывается с представленных кадров, однако выбранные оператором ракурсы не позволяют определить, какое оно: сквозное или увенчанное стеклянным фонарем.

Подобно Дому над водопадом Ф.-Л. Райта, который как бы огибает растущее на участке молодое дерево, живое дерево в интерьере кафе является точкой отсчета пространства, оно изначально, первично по отношению к тому, что создано человеком. Это застав-



12. «Кавказская пленница, или новые приключения Шурика» - режиссер: Леонид Гайдай, главный художник: Владимир Каплуновский, Мосфильм, 1966 г.



ляет вспомнить об архаической идее «Мирового древа», выраженной в старых одностолпных постройках, центральная опора которых символизирует это древо, Вселенскую ось, вокруг которой разворачивается мироздание. Любопытно, что эта идея возрождается в эпоху позитивизма, совпадая с пиком интереса в обществе к естественным наукам и технике, которая расколдовывает природу или словами Хайдеггера выманивает ее «из укрытия».

Включение элементов природы в интерьер можно видеть и в решении студийного пространства «Голубого огонька» из фильма «Тридцать три» Георгия Данелия. В одной из сцен ведущая «Огонька» (С. Светличная) стоит возле нескольких, выставленных в ряд стволов берез, разделяющих пространство студии-кафе на различные зоны. Такое решение близко к принципам построения демонстрационного зала из «Старого знакомого», но в студии «Голубого огонька» стволы берез несут явную этническую окраску, отражающую характерную для 60-х «игру в исконно русское», атрибутами которой помимо берез становятся кокошники, электрические самовары и проч.

Прямым аналогом кафе из «Брильянтовой руки» и «Кавказской пленницы» является проект ресторана «Флора» в Волгограде (арх. Г. Галочкина, инж. И. Колпаков, технолог А. Демидюк, 1968 г.). Ресторан представляет собой отдельно стоящее здание с большим остекленным залом, обрамленным открытой террасой. В центре зала разбит зимний сад с водоемом, который занимает одну треть полезной площади ресторана; периметр витринного остекления также планировалось озеленить. Посадки растений и деревьев обозначены на плане нарочито хаотично, водоем также имеет неправильные очертания. Архитектура здесь будто бы с трудом отвоевывает пространство у природы, которая пытается полностью поглотить ресторан. Название «Флора» органично для сочетающей романтику и прагматизм позитивистской эстетики 60-х: с одной стороны, Флора – древнеиталийская богиня растительности, садов и цветения, с другой – просто биологический термин. Такая контрастность

коннотаций, возникающая почти из ничего, характерна для архитектуры 60-х.

Темы дикой природы не только широко используются в 60-е, они значительно переосмыслены и сильно отличаются даже от идей традиционной парковой ландшафтной архитектуры, имитирующей естественный ландшафт. Это вкрапления фрагментов естественной среды во внутренние пространства, квартальная застройка с беспорядочно разрастающейся зеленью, и городское пространство с крупными лесопарковыми зонами – пригородными лесами, попавшими в черту расползающихся городов. Такое впечатление, что взаимодействие природного и рукотворного приобретает здесь намеренно спонтанный характер. В этом чувствуются и романтические настроения, присущие «оттепели» с ее культом эмоциональности и непосредственности, и позитивистская вера в возможность тотального освоения окружающего мира, а следовательно и допущение существования элементов управляемого или срежиссированного «хаоса».

Стиль мечты 60-х прекрасно передан в художественном кино того времени – и что характерно, очень популярном кино среди многих миллионов граждан, которое знают, смотрят и любят и сейчас. И, как видно, значительной составляющей изображаемой в нем прекрасной жизни является новая архитектура. Сутыльно проработанные и блистающие, постройки отражают в кинокартинах 60–70-х гг., возвышенные эстетические, этические и социальные идеи той эпохи. Кинематограф искусно идеализирует новую общественную и предметно-пространственную среду. Все действующие лица на экране, кажется, обычные люди, которых можно встретить везде: они также одеты, ходят по почти таким же улицам вдоль знакомых «стекляшек», живут почти в таких же дворах и подъездах, посещают почти такие же кафе и рестораны. Всё вроде бы знакомо зрителю, но за кадром остаются извечные язвы советских городов: насущные проблемы жилищно-коммунального хозяйства, гигантские, безжизненные резервные территории, отведенные под



16



17

будущую застройку, неразвитая инфраструктура новых городских районов. Все герои слишком положительны; улицы и стеклянные фасады зданий слишком чисты; дворы и парки слишком ухожены; швы между фасадными плитами чересчур ровны – как на чертежных досках; пространство залов кафе, утопающих в зелени зимних садов, слишком шикарны даже для столицы. Без всех этих «чересчур» и «слишком», идеализирующих и общество и его новое архитектурное пространство, «радужная» среда кино того времени не может, и не могла существовать тотально и везде. В реальности эта среда концентрировалась локальными участками по всему Союзу как лоскутное одеяло, и, конечно, далеко не всегда в таком идеальном состоянии как в кино – где-то отдельное здание, где-то ансамбль, где-то новая улица, где-то квартал и районная застройка, а где-то и целый новый город. По кусочкам ее собирали и в кинематографе. И большая часть этих составля-

щих единого целого «организма» архитектуры 60-70-х дошла до наших дней. «Радужная» и беспечная среда романтических 60-х еще жива, ее просто надо научиться замечать и по возможности сохранять.

Автор и редакция благодарят за предоставленный иллюстративный материал: киностудию «Мосфильм» Киностудию им. Горького Рижскую киностудию



15