

УДК 791.43/45 + 130.2

ОТКРЫТИЕ ПОВСЕДНЕВНОСТИ КАК НОВОГО ТЕМПОРАЛЬНОГО РЕЖИМА В СОВЕТСКОЙ БЫТОВОЙ КИНОДРАМЕ 1920-Х ГОДОВ¹

А.Е. Якимов

ФГАОУ ВО «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина», г. Екатеринбург

Статья посвящена описанию культурно-исторических предпосылок возникновения интереса к повседневной жизни в советском немом кинематографе 1920-х гг., а также анализу и описанию особенностей повседневного хронотопа, конструируемого в фильмах А. Роома и Б. Барнета. Анализируя советскую бытовую драму на материале фильмов Абрама Роома «Третья Мещанская» (1927) и Бориса Барнета «Дом на Трубной» (1928), автор обосновывает гипотезу, согласно которой обращение к повседневности в философии и искусстве является одним из следствий темпорального поворота, произошедшего в европейской культуре в начале XX в. На основании проведенного анализа в статье делается вывод, что советская бытовая драма 1920-х гг. выражала необходимость переосмысления нового постреволюционного быта в соответствии с социалистической программой. В рассмотренных фильмах это проявляется в критике замкнутой, сосредоточенной на себе повседневности. Частная жизнь и повседневный хронотоп в целом становятся условием, фундаментом нового быта, в рамках которого время частное мыслится как часть общего, социального, исторического времени, а контраст между частным и коллективным временем стимулирует движение сюжета и формирует основной смысл киновысказывания.

Ключевые слова: *повседневность, темпоральный поворот, темпоральность, конструирование, хронотоп, кинематограф, советская бытовая драма, теория кино.*

Введение

В начале XX в. кино находится в поиске собственного художественного языка. Кинопроизводители отходят от натурализма и реалистичности, которая свойственна самому аппарату кино, и кино начинает формироваться как театр, как балет (ранние фильмы Чарли Чаплина) благодаря присутствию особой драматургии кадра, элементов актерского мастерства, специфической пластики и монтажа. Такой процесс художественных поисков прослеживается как в работах немецкого киноэкспрессионизма, так и в монтажных фильмах советского киноавангарда.

Хорошо известны «монтажные» работы таких именитых режиссеров-авангардистов, как С. Эйзенштейн, Д. Вертов, А. Довженко, В. Пудовкин

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда, проект «Человек в своем времени: проблематизация темпоральности в европейском интеллектуальном пространстве первой трети XX-го века» №19-18-00342.

и др. Однако этими именами феномен кино не ограничивается. В 1920-е гг. происходит своеобразный взлет коммерческого кино и оформляется множество новых киножанров, которые демонстрируют, что уже в данный период закладываются концептуальные истоки возникших позже реалистических направлений киноискусства. Интересно, что в это время кино открывает темпоральный режим повседневности. Так, историк кино Е.Я. Марголит условно подразделяет немое кино 1920-х гг. на две большие группы: монтажное кино, включающее в себя все авангардистские эксперименты, и бытовая драма/комедия/мелодрама.

Во второй половине 1920-х гг. было выпущено много фильмов в жанре бытовой драмы, комедии и мелодрамы, действия которых так или иначе происходили в повседневном пространстве обитания человека – города, квартиры и места работы. Среди них «Кружева» (1928) Сергея Юткевича; «По закону» (1926) Льва Кулешова; «Катюша бумажный ранет» (1926), «Дом в сугробах» (1927), «Парижский сапожник» (1928) Фридриха Эрмлера; «Девушка с далекой реки» (1927), «Мой сын» (1928) Евгения Червякова; «Третья Мещанская» (1927) Абрама Роома; «Девушка с коробкой» (1927), «Дом на Трубной» (1928) Бориса Барнета.

Причины обращения к теме повседневности в советском кино 1920-х годов

Интерес кино к повседневности можно объяснить двумя причинами: социокультурными и техническими. Как отмечает Марголит, в условиях, когда традиционная система ценностей оказалась разрушенной, «перед массами вставала задача создания новой системы ценностей» [9, с. 126]. При этом важная роль отводилась кино, которое понималось в СССР как один из главных инструментов формирования нового ценностного мировоззрения, носителем которого должен стать народ как новый коллективный субъект. Этим можно объяснить стремление кинематографа «создать язык, в котором узнала бы себя многомиллионная аудитория» [9, с. 127]. Марголит утверждает, что в раннем советском кино присутствует стремление демократизировать традиции классического искусства, «открыть в “высоком” искусстве его, с точки зрения молодых авторов, подлинно демократические народные корни» [9, с. 128]. Для того, чтобы стать массовым видом искусства и соответствовать идеологическим требованиям времени, кинематограф должен был представить и осмыслить повседневность нового, послереволюционного быта.

В качестве второй причины интереса кино к повседневности можно назвать технические предпосылки. Оксана Булгакова, например, отмечает, что «если раньше технологические новации находились вне тела, воплощаясь в инструментах, зданиях, одежде и контроле над временем, пространством, телами, то теперь они были интегрированы в само тело – как техническое расширение зрения, слуха, голоса» [2, с. 11]. Таким образом, кино становится репрезентацией того, каким образом работает восприятие и переживание времени. Повседневность подвластна

языку кинематографа, способного конструировать особое пространственно-временное измерение и благодаря этому формировать новый опыт повседневности.

Как отмечает М.А. Степанов, обосновывая историографию кино в контексте медиаархеологии, «по сути, кино является ведущим массовым культурным производством, в котором следует искать элементы/знаки/формы трансформации коллективной чувственности» [12]. Именно эта способность кино воздействовать на чувственность, а не только на коллективные убеждения является предпосылкой того, что оно становится «важнейшим из искусств» в СССР. Его цель – осмысление и трансформация поведенческих установок повседневной жизни, чувств и сознания в контексте идеологических запросов государства. По словам Степанова, «медиа оказываются вписанными в культурную логику, чувственность и опыт» [12].

Советский киноавангард является наглядной демонстрацией взаимодействия двух основополагающих, по мнению К. Метца, полей: фильмического и кинематографического. Фильмическое поле – это контекст производства (культурный, социальный, политический), внешний по отношению к самому фильму. Кинематографическое – это всё то, что является частью самого фильма – язык монтажа, наполнение кадра, ракурсы, особенности действия и повествования, жесты, костюмы, мимика и пр. Отметим, что для семиотического подхода к исследованию кинематографа, представленного в работах Кристиана Метца и Юрия Лотмана [7], свойственно сосредоточение внимания на кинематографическом, т. е. на самом кино-тексте. В отличие от него более современные подходы всё чаще обращают внимание на связь этих двух областей. Примерами здесь служат системный киноанализ Г. Кортге, визуальная антропология Г. Грея [4], медиаархеология М. Хагенера и Т. Эльзессера [14].

В работе «Введение в системный киноанализ» [6] Гельмут Кортге предлагает схему анализа фильмов, включающую анализ кинотекста, а также исторического и социального контекста, социокультурного зрительского фона и акта восприятия произведения «на момент его появления и на момент проведения анализа» [6, с. 49]. Порядок рассмотрения этих элементов и расстановки акцентов исследователь определяет на основе своих задач. В настоящей статье акцент ставится на описание культурно-исторических предпосылок возникновения интереса к повседневной жизни, а также на анализ и описание особенностей повседневного хронотопа, конструируемого в фильмах А. Роома и Б. Барнета.

Обращение к повседневности и темпоральный поворот в кино

Интерес к исследованию общества в контексте повседневных практик «обычного» человека возникает в кино тогда, когда философия начинает осмыслять повседневность в феноменологии как особый модус бытия сознания, в философии жизни как «жизненный мир», в экзистенциализме как «бытие к смерти», заброшенность, обреченность, в социологии как особое коммуникативное поле и т. п.

Социально-экономические, культурные перемены и кризис традиционных ценностей приводят к тому, что сфера «самоочевидного» и «само-собой разумеющегося» становится областью проблем, поэтому интерес к повседневности оформляется как особая предметная сфера исследования в рамках различных дисциплин.

В это время в кино появляются направления, изображающие непосредственный опыт «обычного» (будь то рабочий, крестьянин, служащий) человека, его ежедневные дела и переживания. Это, например, итальянский неореализм, поэтический кинематограф, фильмы Бергмана и даже отчасти французская новая волна. Так, Л.М. Немченко утверждает, что «кинематограф прошлого века открыл повседневность как пространство, порождающее смыслы» [15]. Однако заметим, что повседневность – это не только пространство, но и время, которое обретает вполне определенный смысл. Если мы понимаем время как «трансцендентальное условие возможности смысла» [9], то смысл «предполагает реальное бытие человека в мире» [11].

Очевидно, что интерес к повседневной жизни и повседневным практикам со стороны философии и искусства сопровождается переосмыслением понятия времени в обществе в целом. Время повседневное – это время, наполненное различными культурными смыслами, мнениями, стереотипами, нормами повседневной коммуникации и т. п. Имманентное сознанию время обладает, в отличие от объективного времени физических объектов, «своей длительностью и последовательностью фаз протекания переживания, собранного в точке актуального настоящего» [5, с. 44], а такая «новая пространственно-временная картина мира неизбежно приводит к идее самодостаточности частной жизни человека» [5, с. 44].

Согласно П.Н. Кондрашову и К.Н. Любутину возрастание интереса к повседневности в истории связано с «антропологическим поворотом» [8], который является переводом взгляда со всеобщего на единичное, частное. Можно предположить, что феноменологический подход, который главным предметом исследования делает отдельного человека, переживание времени и пространства в их индивидуальном измерении на фоне социального, исторического времени, также зарождается как результат данного поворота. Следовательно, феноменологический, сконцентрированный на темпоральности, и антропологический поворот происходят одновременно и являются взаимообусловленными процессами.

Прежде чем перейти к анализу фильмов, остановимся на кратком описании основных характеристик повседневности. Во-первых, ей свойственно «естественное состояние сознания», как условие воспроизводства социальной жизни, поскольку его ключевой функцией является регулирование, а также экономия энергии интеллекта для экстраординарных событий. Благодаря повседневности обеспечивается стабильность и трансляция социокультурного опыта. Так, согласно Г. Гарфинкелю, в обыденной жизни человек действует исходя из «фоновых ожиданий» [3, с. 64]. Это то, что А. Шюц называет «интерсубъективностью» [13, с. 145], т. е. обусловленность повседневного сознания общим культурным и социальным контекстом.

Кроме того, человек в повседневной жизни привязан к предметам. При этом окружающие его вещи являются частью процесса конструирования его идентичности, они выражают его личностные качества, взаимоотношения с другими людьми. Именно вещи являются самыми очевидными знаками повседневности в кинематографе.

Наконец, ещё одной специфической чертой повседневности является её самоочевидность. Дорефлексивность делает сферу обыденного недоступной для простого восприятия: «Повседневность тавтологична, чрезмерно знакома и потому невидима» [1, с. 64]. Она становится доступной только при взгляде со стороны или при неожиданном «вдруг» или «однажды», то есть в момент особых событий, которые нарушают очевидность и банальность привычной длительности.

Повседневность, осуществляемая как совокупность операций в интересующем измерении времени, изобилует различными условностями и допущениями «здорового смысла» [3, с. 60] и выстраивает набор ассоциативных связей, которые функционируют должным образом только в «естественном состоянии сознания» [13, с. 137].

Отметим, что именно кино способно наиболее адекватно передавать опыт повседневности в силу того, что оно основано на «трансмедиальных (многоканальных: зрение и слух) связях и ассоциациях, более близких формам симультанного мышления, нежели линейной логике» [2, с. 45]. Повседневное в кино может присутствовать как способ восприятия (отстраненная, репортажная съемка, длительность монтажных срезов и др.) и как сообщение (набор знаков повседневности, особенности сюжета, персонажей, пространств).

Поэтому исследования, связанные с рассмотрением обыденного в произведениях искусства, способствуют более всестороннему и точному представлению о культурном и социально-экономическом сломе, который произошел в первой трети XX в. и стал отражением темпорального поворота, ярко проявившегося в новых практиках искусства.

Особенности конструирования повседневного хронотопа в фильмах Абрама Роома и Бориса Барнета

Конструирование повседневности в советском киноавангарде обладает рядом особенностей. Одна из них – это вынесение повседневности за пределы временного потока фильма: она оказывается утраченной, а точнее, отбрасываемой. Например, в ранних и самых значимых фильмах Эйзенштейна «Стачка» (1924) и «Броненосец Потемкин» (1925) повседневность представлена негативно, как то, что становится отправной точкой для народного бунта. Повседневное здесь преодолевается в процессе революционного действия – таков критический пафос данных киносообщений.

В фильме Довженко «Земля», напротив, повседневность представлена в ностальгическом ракурсе – как тоска об утраченной, мифологизированной и идеализированной, крестьянской жизни. Это передают сцены, снятые в рапиде (ускоренная киносъемка), где трактор, прибывший из города, вспахивает землю. Ускоренная съемка и динамичный монтаж с уменьшающейся длительностью срезов, сопоставляющий

кадры со вспахиваемой землей с кадрами с бегущим крестьянином, усиливают интенсивность ощущения времени. Это же достигается передачей ускорения темпа городской жизни в результате технического прогресса. Причем в рамках технического, городского хронотопа время становится неуправляемым, стремительным и угрожающим отдельному человеку, превращаясь в силу рабочих коллективов.

Наконец, повседневность появляется в качестве особой сферы жизни, элемента сюжета и художественной реальности в фильмах, снятых в жанре советской бытовой драмы. При этом часто центральным мотивом становится осознание героем своей «социальной значимости» [9, с. 135]. Данные фильмы в большей степени сосредоточиваются на нарративной составляющей, вскрывающей взаимоотношения между «обычными» людьми: рабочим, строителем, печатником и др. От монтажного кино они отличаются некоторой театральностью и активным использованием визуальных гэгов и буффонады (например, сцены драк в фильме «Девушка с коробкой» (1927) Б. Барнета), чем они напоминают голливудские комедии.

Повседневность в кино формируется не только за счет того, что героями становятся обычные люди. Важным конституирующим фактором становится пространство: герои помещаются в пространства комнат, наполненных знаковыми предметами быта. Показателен в этом смысле фильм А. Роома «Третья Мещанская», в котором на протяжении большей части фильма мы наблюдаем героев в их комнате, где они лежат на диване/кровати, обедают/ужинают за столом, читают газету, слушают радио, играют в шашки. Герои всегда возвращаются в комнату. Рассмотрим только самый первый эпизод.

Начинается фильм общими планами Москвы, затем следуют титры, гласящие: «Москва ещё спала». Следующий титр сообщает, что «спит Третья Мещанская», и в кадр попадает улица, о которой идет речь. После титра «и её обитатели» перед нами возникает кадр, на котором муж с женой спят на кровати. Затем даны планы самой комнаты, наполненной вещами-атрибутами повседневности. Фильм задает особый темп, повседневную длительность, одной из главных черт которой является ритуализация ежедневных практик и сегментация времени на дни недели и время суток. Когда наступает утро, персонажи просыпаются, делают зарядку и завтракают, дворники выходят на площадь и тушат фонари на улицах и т. д.

В начале фильм сужает пространство города к отдельной комнате, наполненной знаками повседневности. Когда на улице активно начинают работать дворники, муж, Николай, просыпается, потягиваясь, смотрит на календарь, который висит на стене рядом с портретом Сталина. Затем он отправляется на работу, и мы видим рабочую, оживленную Москву. Возникает социальный фон.

Вскоре титры провозглашают «обед: московский день в разгаре», и камера из перспективы пешехода движется по улице, заполненной людьми и транспортом. Здесь акцент сделан на городском времени. Мы видим символы неудержимого движения вперед, технического прогресса и смещающейся в направлении новой цикличности городского времени: в монтажной склейке сначала предстает колесо велосипеда, затем колесо повозки и, наконец, большое колесо автомобиля.

Смысл данного киноповествования можно видеть в том, что «именно разомкнутому пространству принадлежали герои, не осознавая этого, – и здесь был как источник драмы, так и возможность ее разрешения. Бытовой интерьер оказывается метафорой ограниченного сознания» [9, с. 135]. Таким образом, в фильме дана идеологическая критика образа жизни, в котором частное предпочитается коллективному. Покидая работу, Николай не остается на собрание, отвечая: «...куда мне... я лучше домой».

Фильм конструирует повседневный хронотоп через обустроенное замкнутое пространство и через время: сегментацию в повествовании различных срезов длительности в соответствии с практиками досуга и работы, а также монтаж различных символов и контрастную репрезентацию городского и частного пространства обитания. Фильм подчеркивает элемент времени, помещая в кадр часы, календарь, дворника, который зажигает или тушит фонари на улицах.

Повседневность в данном фильме, протекающая в тесной комнате, оставляет впечатление ловушки, ограниченности. Новая советская коллективная повседневность, являясь лишь в качестве горизонта, мыслится здесь как освобождение личности от удушающего быта частной, мещанской жизни через приобщение к общему времени.

Заметим, что почти в каждом фильме этого времени герои попадают в Москву либо случайно, либо намеренно. Москва периода НЭПа становится полноценным героем советской бытовой драмы. Приезжая туда, герои сталкиваются с интенсивным, ускоренным и заполненным временем городских будней. Фильмы Барнета в этом смысле не исключение.

В фильме «Дом на Трубной» простая деревенская девушка Параня, приехав в город, моментально теряется в толпе. Динамичный монтаж чередует сцены, в которых она буквально идет против толпы, с общими планами улиц. Параня спрашивает дорогу у прохожих, а они снова и снова указывают ей неверное направление. При этом длительность монтажных срезов постепенно уменьшается. Перед нами почти моментально пролетают кадры, на которых проскакивают автомобили, трамваи, лошади, отдельные прохожие. Ускоренная, скользящая вдоль улицы съемка ещё больше ускоряет длительность. Повседневный хронотоп Москвы предстает как неупорядоченное, интенсивное, непрекращающееся движение. С ним сталкивается девушка из деревни, где повседневное время протекает совершенно с другой скоростью и соответственно наполнено совершенно иными смыслами.

Ключевая фигура почти всех фильмов Барнета – это личность, «существующая на фоне истории» [10]. Фильмы «Дом на Трубной» и «Девушка с коробкой» конструируют повседневность, выражающую «взгляд простого человека» [10], вовлеченного в политическую жизнь поневоле: «В этих фильмах нет дворцовых переворотов, но отражен коренной слом в устройстве жизни» [10].

Одним из главных мотивов в фильмах Барнета конца 1920-х является противоречие, которое возникает между бытом крестьянским, городским и буржуазным. Данное противоречие конструируется не только за счет сюжета, сталкивающего представителей разных слоев общества, но также при помощи элементов пространства, которые наполнены определёнными знаками повседневности, и элементов времени, которое ускользает и структурируется в городских условиях иначе, чем в сельских.

Фильм «Дом на Трубной» буквально сталкивает между собой два разных повседневных хронотопа: старый (идиллический, медленный, спокойный) крестьянский и новый (ускоренный, обусловленный техникой и различного рода регламентами, дезориентирующий) городской. Из этого столкновения возникает комичный эффект. В фильме сталкиваются также дореволюционный городской хронотоп мелких «буржуа-эксплуататоров» (парикмахер Голиков, нанимающий только тех, кто не состоит в профсоюзе) и новый хронотоп профсоюзов (делегатка Феня, которая склоняет Параню вступить в профсоюз и т. п.

Ещё один интересный способ показать повседневную жизнь демонстрирует вступительный эпизод фильма «Дом на Трубной», где представлен план подъезда в разрезе. Такой способ оформления пространства через построение декорации задает особый модус отстраненного взгляда и дополнительно добавляет элемент театральности в происходящие в фильме события. Общий план подъезда, взятый со стороны, монтируется с крупными планами людей, которые в несколько утрированной форме производят свои повседневные действия (вытряхивают ковры, стирают белье, колют дрова и т. д). Сочетание общего и крупного планов создаёт ощущение одновременности осуществляемых жителями дома практик, и через эту одновременность демонстрируется идея коллективной ответственности за общее пространство.

Можно согласиться с тем, что «монтаж в фильмах на бытовом материале оказывался наиболее изощренным и изобретательным – он как бы расчленил, препарировал, да и попросту взрывал устоявшийся быт» [9, с. 140]. Нарастающий темп монтажа производит не только комичный эффект, но и разоблачает слепое следование повседневным ритуалам, исходя из доминирования частной жизни и индивидуальных потребностей. Техники пространственного монтажа вводят в фильм время, которое выступает судьей над индивидуумом.

Заключение

Повседневность в рассмотренных фильмах – это континуум, в котором подчеркивается значимость коллективности, коллективный характер становящейся послереволюционной реальности, в которой время частное сопоставляется со временем историческим. Получается, что

«традиционный камерный сюжет, который разворачивается, как правило, в замкнутом пространстве, выносится здесь на порог пространства эпопеи – пространства, принципиально разомкнутого в историю» [9, с. 135]. Весь комизм и вся драма, как правило, строятся на том, что герои так или иначе осознают связь своей жизни с коллективной, исторической.

Советская бытовая драма стремилась выразить необходимость переосмысления нового постреволюционного быта в соответствии с социалистической программой. В рассмотренных фильмах частная жизнь и повседневный хронотоп переосмысляются, становясь либо препятствием, либо условием, фундаментом нового быта, в рамках которого время частное мыслится как часть общего, социального, исторического времени. Контраст между частным и коллективным временем стимулирует движение сюжета и формирует основной смысл киновысказывания.

Список литературы

1. Бойм С. Общие места: Мифология повседневной жизни. М.: Новое лит. обозрение, 2002. 320 с.
2. Булгакова О. Советский слухоглаз: Кино и его органы чувств. М.: Новое лит. обозрение, 2010. 320 с.
3. Гарфинкель Г. Исследование привычных оснований повседневных действий // Социол. обозрение. 2002. Т. 2, № 1. С. 42–70.
4. Грей Г. Кино: визуальная антропология / пер. с англ. М.С. Неклюдовой. М.: Новое лит. обозрение, 2014. 208 с.
5. Дроздова А.В. Визуализация повседневности в современной медиакультуре: дис. ... д-ра культурологии. М., 2018. URL: http://www2.rsuh.ru/binary/object_7.1511168787.47376.pdf (дата обращения: 05.03.2020 г.).
6. Кортэ Г., Дрекслер П., Роденберг Г.-П., Тиле Й. Введение в системный киноанализ. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2020. 360 с.
7. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб: Искусство–СПб, 2005. 704 с.
8. Любутин К.Н., Кондрашов П.Н. Диалектика повседневности: методологический подход. Екатеринбург: УрГУ-ИФиП УрО РАН-РФО, 2007. 295 с.
9. Марголит Е.Я. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития: Краткий очерк истории художественного кино // Киноведческие записки. 2004. № 66. С. 125–208.
10. Семенчук С.А. Деконструкция героизма: революция и ее экранное воплощение в творчестве режиссера Бориса Барнета // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2017. № 4. С. 153–167. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dekonstruktsiya-geroizma-revoljutsiya-i-ee-ekrannoe-voploschenie-v-tvorchestve-rezhissera-borisa-barneta> (дата обращения: 10.03.2020 г.).
11. Соболева М.Е. Время как смысл и смысл как время: о трансцендентальных основаниях времени // Изв. Урал. федерал. ун-та. Сер. 3. Общественные науки. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та. 2019. № 3 (191). С. 52–63.

12. Степанов М.А. Кино как опыт извергнутых медиа // Международный журнал исследований культуры. 2016. № 1 (22). С. 156–165.
13. Шюц А. Структура повседневного мышления // Социол. исследования. 1988. № 2. С. 129-137.
14. Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс СПб., 2018. 440 с.
15. Nemchenko L. Signs of the Everyday in Post-Soviet Cinema // Kinokultura. 2011. Is. 31. URL: <http://www.kinokultura.com/2011/31-nemchenko.shtml> (дата обращения: 05.03.2020 г.).

DISCOVERY OF EVERYDAY AS A NEW TEMPORAL MODE IN THE SOVIET EVERYDAY DRAMA FILM OF THE 1920S

A.E. Yakimov

Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin, Ekaterinburg

The article is devoted to the description of the cultural and historical preconditions for the emergence of interest in everyday life in the Soviet cinema of the 1920s. Also, text includes the analysis and description of the features of the everyday chronotope created in the films of A. Room and B. Barnet. Analyzing the Soviet household drama on the films of Abram Room's «The Third Meshchanskaya (Bed and Sofa)» (1927) and Boris Barnet's «The House on Trubnaya» (1928), the author substantiates the hypothesis that the appeal to everyday in philosophy and art is one of the consequences of the temporal turn that occurred in European culture at the beginning of the 20th century. As a conclusion, the article notes, that the Soviet everyday drama expressed the need to rethink the new post-revolutionary life in accordance with the socialist program. Examined films demonstrate criticism of a closed, self-focused everyday life. Private life and everyday chronotope become a foundation of a new way of daily. According to this, private time is considered as part of general, social, historical time. The contrast between private and collective time stimulates the movement of the plot and forms the main meaning of the cinema statement.

Keywords: *everyday, temporal turn, temporality, construction, chronotope, cinema, Soviet everyday drama, film theory.*

Об авторе:

ЯКИМОВ Андрей Евгеньевич – аспирант департамента философии ФГАОУ ВО «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина»; инженер-исследователь Лаборатории сравнительных исследований толерантности и признания Уральского гуманитарного института УрФУ, г. Екатеринбург. E-mail: Yakimandrew765@gmail.com

Author information:

YAKIMOV Andrey Evgenevich – PhD student of Philosophy department of Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin; Research Engineer of Laboratory of comparative studies of tolerance and recognition of the Ural Institute for Humanities of UrFU, Ekaterinburg. E-mail: Yakimandrew765@gmail.com