

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего и послевузовского профессионального образования  
**ВСЕРОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ**  
**КИНЕМАТОГРАФИИ имени С. А. ГЕРАСИМОВА**

На правах рукописи

Бояршинова Нина Александровна

**ФОРМИРОВАНИЕ ОБРАЗА МОСКВЫ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ**  
**КИНЕМАТОГРАФЕ**

Специальность 17.00.03

«Кино-, теле- и другие экранные искусства»

Научный руководитель  
доктор искусствоведения, профессор  
Разлогов К.Э.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

**Москва 2015**

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Оглавление .....	2
Введение.....	3
<b>Глава I.</b>	
Истоки кинематографического текста Москвы.....	15
<b>Глава II. Поиск индивидуальности.</b>	
2.1 Образ Москвы в дореволюционном кинематографе: появление ключевых образов и мотивов.....	21
2.2 Кинематограф 1920-х и образ города: поиски новой выразительности.....	35
<b>Глава III. Идеализация и возвращение к реальности.</b>	
3.1 Борьба мифа с реальностью: образ Москвы в кинематографе 1930-х гг.....	45
3.2 Столкновение канонического образа города и его авторской трактовки в период «оттепели».....	65
<b>Глава IV. Через эскапизм к депрессии</b>	
4.1 Образ Москвы в контексте жанрового кинематографа (1970-1980-е гг.).....	88
4.2 Москва и постмодернизм.....	109
4.3. Тенденции и перспективы .....	142
Заключение.....	151
Библиография.....	158
Фильмография.....	171

## ВВЕДЕНИЕ

Город и кино неразрывно связаны. Художественное и техническое развитие кинематографа начала века в Лондоне, Париже, Москве и Нью-Йорке было тесно связано с ростом городов, которые вскоре уже не мыслились без этого нового вида развлечения.

Поначалу воспринимавшийся как очередной аттракцион, деливший место в программе с живыми номерами в мюзик-холлах и водевильных театрах, кинематограф довольно быстро отвоевал себе отдельное пространство. Фасады первых кинотеатров вступали в диалог с городским пространством. Ю.Цивьян пишет, что «с первых дней европейское сознание включило кинематограф в контекст всеобъемлющей культурной метафоры: город как непроходимые джунгли»<sup>1</sup>, что определило и стиль украшения фасадов и фойе первых кинотеатров (экзотические росписи и зимние сады), и частично репертуар (видовые фильмы типа «Пороги Замбезии»), и, конечно, отношение к посетителям кинематографа, которые ощущали себя дикарями в этих «джунглях»<sup>2</sup>.

Постепенно город настолько сильно начинает влиять на кинематограф, что уже не мыслится без него. Улица становится постоянным местом действия, линия горизонта с силуэтами зданий (skyline – т.н. «профиль города») – визитной карточкой метрополий, сам город – центральным местом действия, и это характерно для кинематографий различных стран, разных периодов: для неигрового кинематографа – «Москва» (1927, реж. М. Кауфман, И. Копалин), «Берлин – симфония большого города» (1927, реж. В.Рутманн), «Привет, Лондон» (1958, реж. О.Рид), «As Time Goes By» о Гонконге (1997, реж. Э.Хуэй, В.Цуи), «Неаполь, Неаполь, Неаполь» (2009, реж. А.Феррара) и т.д. Для игрового: «Третья Мещанская» (1927, реж. А.Роом), «400 ударов» (1959, реж. Ф.Трюффо), «Китайский квартал» (1974, реж. Р.Полански), «Берлин Александерплац» (1980, реж. М.В.Фассбиндер) и многие другие.

---

<sup>1</sup> Цивьян Ю.Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896-1930. Рига: Знание, 1991. С. 60.

<sup>2</sup> Там же.

Реальное пространство города начинает вступать в сложный процесс коммуникации со своим экранным двойником, становясь полигоном для испытаний самых различных идей и концепций. Архитектурные решения, примеры городского планирования, социальные эксперименты, развитие идей утопии и антиутопии – могут найти свое воплощение на экране, смешивая сон и явь, превращая город в фантазию или кошмар.

Задачи, которые стоят сегодня перед урбанистикой, могут найти ответ в пространстве города на экране, которое существует в огромном количестве вариантов. Безусловно, приоритет здесь отдан неигровому кинематографу (см. например, «Венецианский синдром», 2012, реж. А.Пилчер; «Мой Бруклин», 2012, К.Андерсен и др.), но игровое кино может визуализировать процесс и результат изменения мегаполиса, что представляется актуальным в свете проходящего переструктурирования городского (особенно московского) пространства. Визуальное моделирование Москвы (см. например, «Шпион», 2012, реж. А.Адрианов, где были воссозданы градостроительные проекты 1930-х годов) дополняется прогнозированием развития сценариев взаимодействия человека и города в будущем, когда проигрываются негативные варианты развития индустриализации (например, фантастические фильмы: «Мишень», 2010, реж. А.Зельдович, «Москва 2017», 2012, реж. Д.Бредшоу, А.Дулерайн). Отметим также исследование городской периферии («Околофутбола», 2013, реж. А.Борматов про футбольных болельщиков Москвы, живущих преимущественно в спальных районах) или метро («Путевой обходчик», 2007, реж. И.Шавлак, о подземном мире метро) и др.

После выхода в свет классической работы В. Топорова «Петербургский текст русской литературы»<sup>3</sup> взгляд исследователей начал обращаться к проблеме существования иных сверткестов (московского, венецианского, пермского, крымского и т.д.<sup>4</sup>). В данной работе используется определение сверткест,

<sup>3</sup> Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. СПб.: Искусство-СПб, 2003.

<sup>4</sup> О «крымском тексте»: Люсьи А.П. Крымский текст в русской литературе. СПб.: Алетейя, 2003. О «пермском тексте»: Абашев В. В. Пермь как текст: Пермский текст в русской культуре и литературе XX в. Пермь: Изд-во Пермского университета, 2000.

предложенное Н. Меднис: «сверхтекст представляет собой сложную систему интегрированных текстов, имеющих общую внетекстовую ориентацию, образующих незамкнутое единство, отмеченное смысловой и языковой цельностью»<sup>5</sup>. Сегодня пространство московского текста формируется в большой степени за счет кинематографа. Москва в ряду современных метрополий занимает одно из центральных мест, и ее экранный облик имеет сложную и интересную историю.

Обращение к исследованию московского кинотекста вызвано потребностью осмыслить городской локус и как категорию культуры, и как символическое пространство, которое не в последнюю очередь создается за счет кинематографа.

### **Актуальность исследования**

Сегодня Москва – один из самых наиболее часто встречающихся образов отечественного кинематографа. Практически ни одна картина, связанная с современностью (и не только) не обходится без упоминания о столице. Особое значение здесь имеет двадцатый век, как та база, на которой строится образно-смысловой ряд «московского кинотекста», это и определило границы исследования (1906-2000). Образ столицы в кино – это, на наш взгляд, сложный комплексный конструкт, ставящий новый фильм в определенную традицию. Анализ кинематографического столичного пространства неизменно выходит на уровень более широкого обобщения. Кино фиксирует внутренние социокультурные процессы, происходящие в столице. Образ города в кино стал универсальным символом государства, метафорой отношений человека и власти, человека и культуры, человека и общества. Кино, как часть городской культуры, впитало и отразило в себе ключевые моменты изменений, происходящих со столицей на протяжении двадцатого века. Именно поэтому так важно обратиться к истокам этого образа.

---

<sup>5</sup> Меднис Н. Е. Сверхтексты в русской литературе [Электронный ресурс] // Книжный развал. URL: <http://rassvet.websib.ru/chapter.htm?no=35> (дата обращения 09.02.2014).

Визуальная составляющая картин, связанных с Москвой, опирается на определённую образную парадигму, изучение которой создает историческую перспективу, вписывая современность в контекст кинопроцесса. Также чрезвычайно актуальным представляется тот факт, что анализ формирования образа столицы помогает выделить разнообразие коннотативных надстроек кино-Москвы, связанных с определёнными художественными приемами и тропами. Понимание того, какими способами создается портрет столицы в конкретный исторический период, позволяет проанализировать механизм создания образа Москвы в кинематографе, понять логику развития образных парадигм, связанных с городом.

### **Степень научной разработанности проблемы**

Образ города в кино привлекал авторов на самых ранних этапах развития киноведческой мысли.

В отечественных исследованиях тема образа города возникала чаще всего как дополнительный комментарий к целостному анализу фильма, хотя стоит отметить эссе кинокритика И.З.Трауберга «Города в кино»<sup>6</sup>, где анализируется художественный принцип построения образного пространства города на материале отечественного и зарубежного кино. Автор пишет об эстетическом потенциале нового пространства, его различных реализациях и постепенном обретении индивидуальности (речь идет о советских, американских и европейских фильмах). Трауберг фиксирует комплексы сюжетов, построенных на противоборстве деревни и города, характерных для американского кинематографа, относительно советского ограничивается кратким разбором трех картин («Конец Санкт-Петербурга», реж. В.Пудовкин, 1927г.; «Девушка с далекой реки», реж. Е.Червяков, 1927г.; «Генеральная линия», реж. Г.Александров, С.Эйзенштейн, 1929г.), трактуя их в духе доктрины социализма. Также отдельная часть посвящена образу города в документальном кино.

---

<sup>6</sup> Трауберг И.З. Города в кино. М.: Теакинопечать, 1928.

З.Кракауэр точно вводит анализ образа города в классической работе «Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера»<sup>7</sup>. Исследуя блок немецких фильмов 1920-х гг. автор отмечает общую для них тему улицы, которая связывается с нарушением социальных условностей. Выход персонажей в пространство города есть своего рода протест против обыденности существования. Была подмечена опасность улицы, ее противопоставленность замкнутому миру дома, который связывается с рутинной и безопасностью.

Книга «Адреса московского кино» Будяк Л.М., Михайлова В.П.<sup>8</sup>, так же, как и поздняя работа Михайлова В.П. «Рассказы о кинематографе старой Москвы»<sup>9</sup>, напрямую связывают Москву и кинематограф, предлагая историко-культурологическое исследование первых шагов взаимодействия кино и города.

Глубокий анализ взаимовлияния горожан, как первых зрителей, и кинематографа был выполнен Ю. Цивьяном в книге «Историческая рецепция кино: Кинематограф в России, 1896-1930»<sup>10</sup>. Рассматривая киносеанс как процесс коммуникации, Цивьян вводит в него город и зрителей как полноправных участников.

Более подробно образ города был исследован в научной работе Н.Баландиной<sup>11</sup>, где рассматривается взаимодействие двух топосов, Москвы и Парижа, проводятся параллели художественных систем разных стран одного периода. Выявлен ключевой композиционный прием – прогулка по городу, анализ этого компонента и во французском, и в отечественном кино позволил сделать вывод, что этот прием обогащает жанр картин, вводя одновременно тему взросления героя. Образ дома трактуется как «опора» для героя, которую нужно заново переосмыслить, отмечена связь дома с темами семьи, родства, свободы, времени.

---

<sup>7</sup> Кракауэр З. От Калигари до Гитлера: Психологическая история немецкого кино. М.: Искусство, 1977.

<sup>8</sup> Будяк Л.М. Адреса московского кино: краткий путеводитель / Л. М. Будяк, В. П. Михайлов. М. 1987.

<sup>9</sup> Михайлов В.П. Рассказы о кинематографе старой Москвы. М.: Материк, 2003.

<sup>10</sup> Цивьян Ю.Г. Историческая рецепция кино: Кинематограф в России, 1896-1930. Рига: Знание, 1991.

<sup>11</sup> Баландина Н.П. Образы города и дома в киноискусстве: на материале отечественного и французского кино конца 50-х - 60-х годов. Дисс. ...канд. искусствоведения: 17.00.03. М., 2008.

Частично образ столицы рассматривался в статье М. Туровской «Фильмы и люди»<sup>12</sup> и книге О. Булгаковой «Советский слухоглаз: Кино и его органы чувств»<sup>13</sup>. В сборнике эссе «Города в кино» образу Москвы посвящена отдельная глава<sup>14</sup>, прослеживающая историческую динамику изменения образа столицы на примере массива отечественных фильмов.

Образ Москвы периода девяностых возникал в периодической кинолитературе в работах таких авторов как Е.Тарханова, З.Абдуллаева, Н.Цыркун, Л.Юсипова, Н.Сиривля, С.Кузнецова, М. Липовецкий и др.

Альбом «Москва в кино» А.Шклярука<sup>15</sup> включил в себя кадры, плакаты и рабочие моменты съемок 109 фильмов, связанных с образом Москвы.

В зарубежном киноведении существует несколько научных исследований, посвященных образу города в кино. «Пространство в европейском кино» (Spaces in European Cinema)<sup>16</sup> – сборник статей, рассматривающих пространство города в кино в различных ракурсах, в качестве ключевого понятия предлагается хронотоп, исследуется создание образа города через систему оппозиций, через гендерные, социальные и расовые картографии города, анализ выполнен на материале киноработ Германии, Италии, России, Швейцарии, Великобритании и Испании.

В книге Б.Меннель «Города и кино» (Cities and Cinema)<sup>17</sup> кинематограф исследуется через призму урбанистики и частично социологии. Меннель рассматривает образ города через жанровую механику, через киноиндустрию и, наконец, заканчивает анализом образов утопии и антиутопии.

Топос города глубоко изучен в филологической и культурологической литературе. Прежде всего, это фундаментальная работа В.Н.Топорова «Петербургский текст русской литературы»<sup>18</sup>, анализирующая объем текстов, связанных с Петербургом. Впоследствии появились исследования и «московского

<sup>12</sup> Туровская М.И. Фильмы и люди // Киноведческие записки.– 2002. – № 57. – С.251-254.

<sup>13</sup> Булгакова О.В. Советский слухоглаз: Кино и его органы чувств. М.: Новое литературное обозрение, 2010.

<sup>14</sup> Виноградов В.В. Москва – старое и новое // Города в кино: Сборник статей. М.:Канон+, 2013. С.108-129.

<sup>15</sup> Москва в кино / Сост.: Снопков П.А., Шклярук А.Ф. Авт. текста Шклярук А.Ф. М.: КОНТАКТ-КУЛЬТУРА, 2009.

<sup>16</sup> Konstantarakos M. Spaces in European Cinema. Intellect Books, Exeter, 2000.

<sup>17</sup> Menell B. Cities and Cinema. Routledge, 2008.

<sup>18</sup> Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. СПб.: Искусство-СПб, 2003.

текста» русской литературы (Н.М.Малыгина, И.А. Беляева, И. Веселова, Е. Левкиевская, Н. Меднис, С. Небольсин, И. Нечипоров, Т. Николаева и др.) и других «городских текстов» - «крымский текст» (А. Люсый<sup>19</sup>), «пермский текст» (В. Абашев<sup>20</sup>).

Культурологические работы, посвященные Москве, часто рассматривают столицу в оппозиции Петербургу: Ф. Степун<sup>21</sup>, В.Страда<sup>22</sup>. Также следует назвать два сборника, посвященных исследованию образа Москвы в более широком контексте: «Москва и «московский текст» русской культуры»<sup>23</sup> и «Москва в русской и мировой литературе»<sup>24</sup>.

Урбанистика, как комплекс наук, посвященный изучению города в его различных аспектах, подразделяется на множество отдельных работ, где для нас наиболее ценными оказались культурно-социологические исследования В. Бенджамина, М. Вебера, Г. Зиммеля, Л. Мамфорда, Ч.Лэндри.

Для философии и культурологии значима работа О. Шпенглера «Закат Европы»<sup>25</sup>, где вводится понятие «душа города», во многом определившее характер и настроение последующих текстов, связанных с городом.

Вопросы взаимосвязи образа города и мифологии поднимались в работах М. Элиаде, К. Г. Юнга, Э.Кассирера, А. Лосева, С. Топорова, Э. Хюбнера, Р. Барта. Тартуско-московская семиотическая школа (Ю.М.Лотман, Б. Успенский, З. Минц, Г. Вилинбахов и др.) занималась проблемами городской символики. Архетип женской природы города исследовали И.Франк-Каменецкий, О.М.Фрейденберг, В. Н.Топоров.

Важную роль в изучении образа города играют работы, посвященные архитектуре и истории и теории архитектуры, где стоит отметить таких авторов как С.О. Хан-Магомедов, Р. Вазари, Ч. Дженкс, Г.Ревзин.

<sup>19</sup> Люсый А.П. Крымский текст русской культуры и проблема мифологического контекста. М.:Алетейя, 2003.

<sup>20</sup> Абашев В.В. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. Пермь, 2000.

<sup>21</sup> Степун Ф. А. Москва - Третий Рим // Москва - Петербург: pro et contra. Диалог культур в истории национального самосознания. СПб.: Изд-во Рус. христиан. гуманит. ин-та, 2000. С.596-605.

<sup>22</sup> Страда В. Москва - Петербург - Москва // Лотмановский сборник. М.: ИЦ-Гарант, 1995. Вып. 1. С.504-527.

<sup>23</sup> Москва и «московский текст» русской культуры: Сб. ст. М.: РГГУ, 1998.

<sup>24</sup> Москва в русской и мировой литературе: Сб. ст. М.: Наследие, 2000.

<sup>25</sup> Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т.1. Гештальт и действительность. М.: Мысль, 1993.

Тем не менее, не существует научной работы, посвященной исследованию образа Москвы в его динамическом становлении, представленного и проявляющегося с помощью кинематографа.

**Цель исследования** – выявить этапы и характерные особенности формирования образа Москвы в кинематографе на протяжении XX века.

Цель определила следующие **задачи** исследования:

- выделить и описать два уровня, смысловой и сюжетный, характерные для «московского текста»;
- выделить блок фильмов, связанных с образом Москвы, для каждого периода;
- проанализировать варианты реализации смыслового уровня для каждого периода;
- проанализировать варианты реализации сюжетного уровня для каждого периода;
- на примере наиболее ярких картин выявить ключевые особенности образа Москвы, характерные для определенного исторического периода;
- наметить тенденции развития образа Москвы.

Для решения задач, поставленных в работе, используется комплекс **научных методов и подходов** современного киноведения, направленных на изучение художественной ткани произведения и образно-смысловой структуры фильмов, в том числе: сравнительно-исторический анализ, историко-теоретический анализ, включающий интерпретацию определенных тем в различные периоды, и культурно-исторический метод, позволяющий связать различные исторические данные и периоды исторического процесса с явлениями культуры. Также был использован социально-культурологический подход к историческим явлениям, предложенный В.Паперным. Выбор методологии опирается на отношение к фильму как к законченному художественному произведению, поддающемуся имманентному анализу, учитывающему, но не ограничивающемуся использованием культурологических, исторических и социальных условий

создания фильма. Главным предметом анализа являются сами кинематографические произведения.

**Объектом исследования** в данной работе становятся игровые картины, где ярко представлен образ Москвы. Ключевыми параметрами при отборе картин стали следующие положения: фильм является художественным произведением, сделанным на материале современности и о современности; развитие сюжета неразрывно связано с пространством города и горожанами. Фильмы о Москве военного времени в силу специфики заслуживают особого внимания, поэтому в работу не вошли.

**Предметом исследования** является образ Москвы, явленный через призму идейно-образных и сюжетных особенностей в различные исторические периоды.

**Материал исследования** - около 200 отечественных фильмов 1909-2000 годов.

### **Научная новизна исследования**

В работе впервые анализируется образ Москвы в кино как целостное исторически развивавшееся художественное образование. Предложенные трактовки кинообраза Москвы позволяют рассматривать город как неотъемлемую часть культурной жизни общества, с одной стороны, а с другой, как самостоятельный феномен, обладающий собственной мифологией и логикой развития.

Исследование образа Москвы позволяет расширить аналитический инструментарий, используемый при разборе современного отечественного кинематографа, для которого образ столицы является одним из самых важных. Вычленение заимствований поможет выявить новизну и уникальность художественных решений кинокартин, где появляется образ Москвы, то есть глубже и точнее оценить их эстетическую значимость для кинопроцесса.

Данная работа также позволит концептуализировать массив кинотекстов, связанных с Москвой, выявив в них характерные тенденции развития, что поможет отчетливей зафиксировать взаимосвязи между кинематографом и обществом, области взаимопроникновения и взаимовлияния.

### **Положения исследования, выносимые на защиту:**

1. «Московский текст» русской культуры формируется в значительной мере благодаря кинематографу, чья роль в этом процессе учитывается недостаточно или в большинстве исследований не учитывается вовсе.
2. Кинематографический образ Москвы генетически восходит к литературно-фольклорной традиции, что отразилось на смысловом и сюжетном уровне фильмов.
3. Для дореволюционного кинематографа характерен обобщенный образ городского пространства, который создается через противопоставление его деревне и близок литературной традиции. Образ Москвы в картинах Е.Бауэра, напротив, становится более характерным и индивидуализированным, что позволяет говорить об авторской трактовке.
4. Для 1920-х годов характерен переходный характер образа Москвы, с сохранением черт образа дореволюционного периода и постепенным введением новых изобразительных решений. «Третья Мещанская» А.Роома создает из конкретного московского локуса символическое пространство.
5. В 1930-е гг. в отечественном кинематографе складывается образ Москвы как города-сказки, где ключевыми становятся мотивы судьбоносной встречи, праздника, сюжет «золушки». А.Медведкин в картине «Новая

Москва» при создании образа города использует эти мотивы, но трактует их с позиций сельской культуры, что искажает заложенный в них смысл.

6. Послевоенный этап развития отечественного кинематографа (1950-60-е гг.) характерен использованием мотивов и образов 1930-х годов, на их основе завершается создание канонического «идеального пространства» Москвы, с устоявшимся набором тем, сюжетов и образов. Картина Г. Данелии «Я шагаю по Москве» начинает традицию «авторских столиц», личного городского пространства, связанного с разрушением официальной визуальной иерархии и пересозданием образа города как индивидуального портрета.
7. В 1970-80-е г. образ Москвы в кино на уровне тем и сюжета становится близок образу города в дореволюционном кинематографе. Рост популярности жанров детектива и мелодрамы говорит об усилении настроений эскапизма, где максимальной точкой ухода от настоящего стала мелодрама «Москва слезам не верит» В. Меньшова, В. Черных.
8. В девяностые годы фильмы, где появляется образ Москвы, отмечены использованием категории фантастического, которая оказала сильное влияние на идейный и сюжетный уровни. Картина В.Зельдовича, В.Сорокина «Москва» через приемы цитирования и осмеяния разрушает стереотипические формулы «московского текста», вводит его в контекст постмодернистского мироощущения.
9. Картины, где действие разворачивается в городском пространстве, формируют целостную систему образов, сюжетов и идей, связанных с Москвой, что перерастает в особое метанарративное пространство («сверхтекст», «городской кинематографической текст»).

10. Образ Москвы в новейшем отечественном кинематографе связан с темами и мотивами предыдущих исторических периодов.

### **Практическая значимость работы.**

Опыт изучения образа Москвы в кино может быть полезен для художников разных специальностей при обращении не только к современному состоянию столицы, но и к историческому наследию. Собранный кинематографический материал представляет интерес для исторических исследований XX века как с точки зрения реконструкции, так и анализа.

Диссертационное исследование может быть полезно и в педагогической практике, в преподавании киноведения студентам старших курсов, в изучении актуальных проблем современного кино режиссерами, продюсерами.

Проведенный анализ раскрывает специфику формирования «московского текста», что может быть полезным при изучении не только отечественной, но и зарубежной культуры. На основе работы может быть подготовлен спецкурс для зарубежных киноинститутов.

**Соответствие паспорту специальности.** Тема диссертационной работы: «Формирование образа Москвы в отечественном кинематографе» напрямую соответствует области исследования, сформулированной в паспорте специальности: изучение истории российского киноискусства; изучение эволюции киноязыка и выразительных средств киноискусства; исследование проблем взаимодействия кино с литературой и другими видами художественного творчества.

### **Апробация исследования.**

Основные положения работы отражены в ряде научных публикаций автора и были озвучены на конференции:

Конференция «Искусство и реальность: аспекты взаимодействия», РИИИ, 19 ноября 2014, Санкт-Петербург.

Результаты исследования прошли апробацию в ходе педагогической практики автора во ВГИКе в мастерской К.Э. Разлогова. Положения исследования сформулированы в автореферате.

**Структура диссертации** обусловлена ее целью и задачами. Она состоит из введения, четырех глав, заключения, библиографии (164 наименования) и фильмографии (191 наименование).

## **Глава 1. Истоки кинематографического текста Москвы**

Визуальный образ города складывается на протяжении всего существования кинематографа, формируясь на основе творческого подхода и модификаций прежнего киноязыка. Образ непрерывно меняется, обращаясь одновременно к двум уровням: к истории и к современности. Эта гибридность свойственна всем визуальным текстам о Москве, и зритель откликается на оба кода значений, с разной степенью узнавания, принятия и понимания.

Также нужно помнить, что в основе городских текстов, как визуальных, так и любых других, лежит мифологический код (В.Топоров), проявляющийся через индивидуальное творчество авторов, что создает художественное пространство (семантическое поле). Для «петербургского текста» Топоровым был выделен исходный текст («Медный всадник» А.С.Пушкина), который стал точкой, спровоцировавшей генерацию произведений, сформировавших «петербургский текст», который, так или иначе, развивал и дополнял ключевые идеи и мотивы исходного материала<sup>26</sup>. Наличие точки отсчета принципиально важно, поскольку именно она позволяет увидеть «момент рождения». Иными словами, для создания «городского текста» нужен свой аналог космогонического мифа, та изначальная идея, которая начинает структурировать вокруг себя пространство, создавая своеобразную «картину мира». Анализ кинематографических текстов о Москве

---

<sup>26</sup> Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа "Прогресс" - "Культура", 1995. С. 275.

позволяет заключить, что для «московского кинотекста» такая точка отсутствует, фильма, который бы обладал таким значением, что определил бы художественное единообразие и базовые темы и мотивы для всего объема картин, где появляется Москва, нет.

Кинематографический текст Москвы обладает, скорее, синтетической природой и базируется на культурной и литературной традиции, откуда и заимствует необходимые для генерации текстов идеи. Здесь можно выделить два основных уровня: смысловой и сюжетный.

Первый уровень берет начало, на наш взгляд, в том, что мысль концептуализировать образ Москвы, то есть вывести город в некую символическую плоскость, появляется изначально как осмысление градостроительных преобразований XVI века, когда начинается активная каменная застройка Москвы. Город полагался овеществлённым выражением представления об упорядоченном мироздании, как проекция небесного идеального образца (град Божий на земле - Иерусалим<sup>27</sup>), и проектировался и возводился соответственно. Параллельно возникла концепция «Москва – Третий Рим», транслирующая идею преемственности – Москва как наследница великих держав, Римской империи и Византии, что становится государственной идеологией. Популярность и жизнеспособность этой идеи связаны не только с социальными и политическими причинами, но и с тем, что у Москвы отсутствует миф о рождении города, базовая легенда, которая осмысляет появление города как чудо, как нечто волшебное, связанное не с человеческой волей, а с волей высших сил. Идея о преемственности, как нам представляется, заместила несуществующий космогонический миф.

Замещение космогонического мифа идеологическим наложило отпечаток на весь «московский текст», ставя вопрос не только о его легитимности<sup>28</sup>, но и о варьировании исходной, текстопорождающей идеи, что происходит, например, в

---

<sup>27</sup> Подробнее см.: Кудрявцев М.П. Москва – Третий Рим. М.:Троица, 2007.

<sup>28</sup> Делекторская И., Калмыкова В. Научный семинар «Москва и “московский текст” в русской литературе: московский период в творчестве писателя» [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/94/de36.html> (дата обращения 14.09.2015).

послереволюционный период, когда Москва вновь обретает столичный статус. Появляются более локальные варианты исходного мифа, начинающего самостоятельно генерировать тексты, например, Москва как Вавилон или Москва как град Китеж (Е.Е. Левкиевская<sup>29</sup>). Первый связан с социально-культурными изменениями в обществе в 1917 году (в частности, в среде русских теософов), когда крушение государственной системы страны вызвало ответную реакцию – создание мифа о «незримом существовании прежней Святой Руси и Москвы». Левкиевская отмечает, что московские тексты, ориентированные на этот миф, отмечены появлением образа двоемирия. Есть город реальный и есть город надмирный, «просвечивающий» сквозь бытовую Москву<sup>30</sup>.

Второй миф, Москва как Вавилон, появляется после революции (см. прозу М.Булгакова – «Дьяволиада», 1924, Ю.Олеши – «Зависть», 1927, Н.Эрдмана – «Мандат», 1925; «Самоубийца», 1928, А.Белого – ««Москва» («Московский чудак», «Москва под ударом»), 1926, и пр.) и существует в культуре и различных текстах до сегодняшнего дня.

Нетрудно заметить, что оба концепта соотносятся с парадигмой В.Топорова, который, исходя из мифопоэтических и аксиологических предпосылок, выделяет тексты «города-девы» и «города-блудницы» (безотносительно к Москве). «Сознанию вчерашних скотоводов и земледельцев, - пишет В. Н. Топоров, – преподносятся два образа города, два полюса возможного развития этой идеи – город проклятый, падший и развращенный, город над бездной и город-бездна, ожидающий небесных кар, и город, преображенный и прославленный, новый град, спустившийся с неба на землю»<sup>31</sup>. Архетипом города-блудницы становится Вавилон, а города-девы – Иерусалим.

Образные парадигмы киноМосквы, строящиеся на базе этих псевдокосмогонических мифов, предлагают их последовательное развертывание и

<sup>29</sup> Левкиевская Е.Е. Москва в зеркале современных православных легенд // Лотмановский сборник. М.: РГГУ, 1997. Вып. 2. С. 830.

<sup>30</sup> Там же, с. 832.

<sup>31</sup> Топоров В.Н. Заметки по реконструкции текстов. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. М.: Наука, 1987. С. 121-132.

описание, что отражается в лирических отступлениях, пейзажных зарисовках, образах и мотивах.

Для образа Москвы как Третьего Рима характерно подчеркивание имперской мощи, ее масштабности и грандиозности в политической (или политизированной) символике. Для Москвы-Вавилона актуальными становятся мотивы лабиринта, бесовского кружения, столпотворения, образы демонического и потустороннего. Для Москвы-Китежа характерна тема двоимирия, параллельного пространства, мотивы отражения, зеркала, миража.

Также стоит отметить принципиально важные, но более локальные по масштабам концепты «Москвы праздничной», «Москвы бесовской», которые являются частными вариантами двух крупных концептов<sup>32</sup>. Так от идеи о городе как о небесном граде Иерусалиме отделяется и самостоятельно оформляется фестивальность как одна из образных характеристик, а от идеи Москва-Вавилона отделяется тема бесовского наваждения, связанного с символами проклятия и греха. Каждый миф накладывает свою образную систему на сюжеты, развертывающиеся в Москве.

Сюжетный уровень текстов, связанных с Москвой, более однороден.

Базовый общелитературный (общеевропейский) сюжет, связанный с городским пространством – взаимодействие города и деревни как принципиально различающихся локусов, когда деревенская среда мыслится как олицетворение морально-нравственного идеала, наследуя идеям Руссо, – (Д. Григорович, И. Тургенев), в то время как город осмысливается как каменная громада, лишаящая жителей остатков человечности, вызывающая к жизни самое низкое и темное в человеке: Петербург у Пушкина («Медный всадник»), Достоевского, фантазмагоричный город Гоголя, вымышленные города Салтыкова-Щедрина, и пр.

---

<sup>32</sup> Меднис Н. Е. Сверхтексты в русской литературе [Электронный ресурс] // Книжный развал. URL: <http://rassvet.websib.ru/chapter.htm?no=35> (дата обращения 09.02.2014).

М. П. Одесский, анализируя городские московские сюжеты<sup>33</sup>, приходит к мысли о «строительной жертве» (стоянии Москвы на крови), которая всегда предшествовала становлению города, как было и с Римом, и со Вторым Римом (Константинополем). Эта идея в московских текстах была тесно связана с «любовным элементом» (романтический сюжет, где погибал один из партнеров). «Любовная строительная жертва» трансформируется к 18 веку в концепт «Москва – место разлуки (или гибели) с возлюбленной». Исследователь далее отмечает, что появление героини (вместо героя) «можно предположительно объяснить, учитывая хорошо известный факт близости «московских повестей» фольклору»<sup>34</sup>, где часто происходит подобная замена, либо ориентацией на приватность, интимность.

Более позднее исследование приходит к выводу, что практически все вариации литературных текстов, связанных с Москвой, «содержат описания жизни девушки, мечтающей о счастье, совершающей ошибки, любящей, страдающей и, как правило, в конце концов, получающей то, чего ей хотелось (чаще всего это замужество, семейная жизнь, дети)»<sup>35</sup>. Как мы видим, это логически продолжает идеи М.П. Одесского.

Таким образом, постепенно вырисовывается центральный сюжет – приезд молодой девушки из провинции в большой город, где ее ждут испытания, как правило, романтического характера. Эта схема переходит и в кинематограф, реализуясь, как правило, в чистом виде, иногда же это более общая вариация – взаимоотношение города и приезжего.

Центральный сюжет напрямую связан с пересечением границы, причем это не столько географическая граница, сколько граница метафизическая, осмысляемая как переступание через себя, через принятые морально-нравственные нормы, что и становится основой для кинодрам, строящих сюжет на грехопадении, проституции, изнасиловании и проч. Город становится здесь той

---

<sup>33</sup> Одесский М.П. Москва – град св. Петра. Столичный миф в русской литературе 14-17 вв. // Москва и «московский текст» русской культуры: Сб. ст. М.: РГГУ, 1998. С. 17.

<sup>34</sup> Там же, с. 20.

<sup>35</sup> Шурупова О. С. Концептосфера петербургского и московского текстов русской литературы (сопоставительный анализ). Дисс. ...канд. искусствоведения: 17.00.03. – Липецк, 2008.

самой «чертой», преступая которую, герой или героиня попадает в пространство с другими законами. Оппозиция «город-деревня» трактуется как «свое-чужое», въезд в город связывается с пересечением семантического рубикона, что влечет за собой социальную смерть (потеря чести – вычеркивание героя из общества), моральную (нарушение принятых норм), духовную (преступание нравственных законов) или реальную гибель.

Образной доминантой городского пространства в кинематографе становится **образ улицы**, который связан с мотивами сексуальности и опасности<sup>36</sup> (см. например, устоявшиеся выражения – *уличная девка, выброшен на улицу, принес с улицы* и пр.), с улицей же связан образ толпы, суеты, столпотворения, существует и экзотичная вариация образа улицы как городских джунглей.

Противопоставлен улице **образ дома**, один из важнейших образов, связываемых с Москвой. Он соответствует традиционному представлению об этом месте как о «родном, обжитом человеком пространстве, где он ощущает себя счастливым»<sup>37</sup>, это и прямое наследование традициям, и ощущение правильности мироустройства и миропорядка (тема поколений), иногда дом напрямую соответствует семье (как у Толстого – дом Ростовых, Курагиных и т.д.). Дом защищает от опасностей, обретение семьи (дома) часто ассоциируется со спасением от соблазнов улицы.

У этого основного образа есть и вариации: «чужой дом», который оказывается враждебен героям, он, как правило, связан с наемной тяжелой работой, бесправным существованием. Съемные дома фиксируют период неудач в жизни, а публичный дом – мрачный финал.

Идейный и сюжетный уровни, связанные с «московским текстом», в разные периоды времени проявляются в виде различных вариантов.

---

<sup>36</sup> Mennel B. *Cities and Cinema*. Routledge, 2008. P.37.

<sup>37</sup> Шурупова О. С. Указ.соч. С. 162.

## Глава 2. Поиск индивидуальности.

### 2.1 Образ Москвы в дореволюционном кинематографе: появление ключевых образов и мотивов.

Дореволюционный кинематограф ощутил сильное влияние кинопродукции французских фирм Пате и Гомон, которая в это время широко поставлялась в Россию. Их видовые фильмы, запечатлевающие течение городской жизни, во многом определили стиль съемки и российской продукции, связанной с изображением города. Так же, как и зарубежные хроники, первые картины строились как урбанистические зарисовки, которые пользовались устойчивым зрительским спросом. Прокатным хитом, например, стала картина о наводнении в Москве – «каждому посетителю было лестно посмотреть на свои родные, хотя и надоевшие картины (быта) на экране кинематографа»<sup>38</sup>. Речь, видимо, идет об одном из фильмов наподобие сохранившегося «Наводнения в Москве» (1908), где в кадре прямолинейно соединяются две стихии - городская и природная, долгая панорама следует за широким течением воды, поднявшейся выше уровня тротуаров. В кадр попадают Кремль, Храм Христа Спасителя, улица с конками, бредущими по колено в воде.

Отечественное кинопроизводство «зашло» в город через натурные и документальные съемки, просто начав фиксировать отдельные моменты повседневности, главными героями картин становятся горожане, простые и безыскусные кадры показывают городской быт.

Достоинством этого жанра является способность набрасывать образ города самыми широкими мазками, приводя его к обобщению, создавая условный портрет города вообще. Постепенный рост масштабов производства привел к унификации изображения, визуальной монотонности, где лучше повторить узнаваемый кадр, нежели искать новый образ. Как пишет в 1916 году газета «Время»: «Если герою надо назначить свидание – непременно Царь-пушка – ни

---

<sup>38</sup> Фланер. Кинематография // Жизнь. – 1909. – 5 янв. - №1. Цит по.: Цивьян Ю. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896-1930. Рига: Знание, 1991. С. 32.

дальше, ни ближе. Фантазия не простирается даже за пределы Тверского бульвара»<sup>39</sup>. Как отмечает О.Булгакова, набережная с видом использовалась исключительно как романтический штамп: «Еще не был найден политический ракурс, как снимать Кремль (как устоявшаяся перспектива для телерепортажей с видом на Спасскую башню)»<sup>40</sup>.

### **Смысловой уровень**

Каталожное описание планов города, сделанное В. Семерчуком в книге «В старинном российском иллюзионе...: Аннотированный каталог сохранившихся игровых и мультипликационных фильмов России, 1908-1919»<sup>41</sup> позволяет увидеть, что первое место при показе города занимает «захват потока жизни». Авторы просто «позволяют» городу войти в кадр, фиксируя появление нового пространства, заявляя город как место действия, но еще довольно слабо реагируя на его эстетический и идейный потенциал. Интерес кинематографистов привлекают несколько ключевых моментов: поток прохожих; трамвай, автомобили (новые виды транспорта); улицы, толпа, достопримечательности, вывески магазинов, общие планы, промышленный пейзаж и пр.

Самый частый кадр: улицы, запруженные людьми и транспортом, – лишь заявочный фон для развертываемых событий, часто мелькающий на какие-то секунды. Вкрапление в ткань фильма честно заснятых урбанистических пейзажей заявляло конкретное пространство, но еще не предлагало его художественного осмысления. Авторы интуитивно останавливают движение камеры тогда, когда в кадре есть обилие внутрикадровой динамики, например, оживленная улица, площадь с играющими детьми, толпа и т.п. Важным становится подчеркнуть не уникальность и эстетическое своеобразие города, а, в первую очередь, инаковость нового пространства, что выражается в противопоставлении его известному

<sup>39</sup> Кокорев А., Руга В. Повседневная жизнь Москвы. Очерки городского быта в период Первой мировой войны. М.: АСТ: Астрель, 2011. С. 235.

<sup>40</sup> Булгакова О. Советский слухоглаз: Кино и его органы чувств. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С.138.

<sup>41</sup> В старинном российском иллюзионе...: Аннотированный каталог сохранившихся игровых и мультипликационных фильмов России, 1908-1919 / Авт.-сост. В.Ф. Семерчук. М.: Госфильмофонд России, 2013. С.170.

пространству деревни – это новый вид архитектуры, другое структурирование жилого пространства – многоэтажность, протяженность домов, материалы (камень и стекло), многофункциональность зданий; разнообразные виды нового транспорта, пришедшие на смену конкам, виды развлечений (каток в картине «На последнюю пятерку» (1916, реж. А.Гарин) введен как раз из-за своей визуальной фактурности), одним словом, все то, что отличает город от деревни.

Картина «Жертва Тверского бульвара» (1915, реж. А.Гарин) начинается с долгого плана – по пустынной улице едет одинокий автомобиль, композиция кадра построена немного диагонально, так что видны высокие дома на заднем плане, дом вдоль улицы выглядит чуть удлиненным, вытягивая перспективу. Режиссер явно хотел как можно больше захватить именно городского пространства, создав ощущение города как места действия, пусть свободная от людей улица странным образом вызывает ощущение искусственности из-за непродуманности художественного результата, но новый тип места действия заявлен четко и однозначно.

Экранизация романсов дала возможность показывать Москву более эстетически продуманно: киноверсия романа «Колокольчики-бубенчики звенят, простодушную рассказывают быль» (1916) С.Веселовского вводит планы города, которые уже целенаправленно пытаются создать лирическую интонацию<sup>42</sup>.

Популярный в 10-е годы двадцатого века жанр сериала («Сонька Золотая Ручка», 1914-15, реж. В.Касьянов, Ю.Юрьевский, ), где события разворачиваются в реалиях городской жизни, предполагал частое передвижения героев в новом пространстве, что давало возможность расширить визуальную географию города, но эти возможности пока оставались мало востребованными.

Сравним этот же жанр, но экспортного характера. Киносериалы Л. Фейада – «Фантомас» (1914), «Вампиры» (1915-1916) используют город очень разнообразно (погоны по крышам, трущобам, засады и пр., разнообразные городские локации). В «Фантомасе» улицы наполнены тенями и оказываются непредсказуемы. Достаточно посмотреть на афишу «Фантомаса» тех лет:

---

<sup>42</sup> Там же, с. 170.

громадная черная фигура попирает лежащий у ее ног город. Киногород в «Фантомасе» – это не только место действия, это целостно воспринимаемое пространство, составленное из выразительных деталей: подернутые дымкой крыши, на фоне которых ползет преступник; вирированные кадры, создающие атмосферу; резкие ракурсы, выделяющие зловещий силуэт на фоне неба. Это переосмысление в русле городских реалий атрибутов романтической эстетики (герой против всех, ночь как место действия, экзальтация эмоций, упоение мистикой), где город резко индивидуализируется, явно противопоставляемый герою-антагонисту.

Москва пока не достигла такого уровня подачи материала. Отчасти здесь сыграло роль то, что столичный статус до 1918 года будет принадлежать Петербургу, и отличительные архитектурные особенности, выделяющие Москву из ряда других городов, – Кремль, Красная площадь, Триумфальная арка появляются как приметы городского пейзажа вообще, вид на Кремль с набережной мало по значимости отличается от другого вида с любой другой набережной любого другого города.

### **Образ дома и улицы**

Впервые в отечественном дореволюционном кинематографе появляются ключевые для городского пространства **образы улицы и дома**.

Улица в дореволюционном кинематографе по значению очень близка тем значениям, которые предлагает немецкий кинематограф более позднего периода двадцатых годов (например, «Улица», 1923, реж. К.Грюне), где улица – это концентрированное выражение манящего, таинственного ночного города, соблазняющего филистера запретными удовольствиями, что выражается в игре светотени, чередке темных кадров с яркими пятнами – ночная реклама, фонари, свет фар проезжающих автомобилей и пр. Москва еще не может предложить таких же адекватных сюжету визуальных образов, но тематически становится очень к ним близка, улица ассоциируется с опасностью, неожиданностью,

неизведанностью. Ключевой фигурой для выражения опасности улицы становится образ женщины.

В преобладающем количестве фильмов этого (и последующих) периодов в центре внимания картин, связанных с образом Москвы, находится отнюдь не герой, а героиня. Нужно отметить, что она бывает не только жертвой обстоятельств, но их активным участником – «Женщина завтрашнего дня» (1914-1915, реж. П.Чардынин), «Тайна дома №5» (1915, реж. К.Ганзен), «Юрий Нагорный» (1915, реж. Е.Бауэр), иногда принимая на себя мужскую гендерную роль (героине Аде приходится защищать свою честь буквально с оружием в руках – «Чертово колесо», 1916, реж. Б.Чайковский), и даже выполнять функцию трикстера (приключенческая картина «Сонька-Золотая Ручка» рассказывала своеобразную историю успеха: провинциальная авантюристка покоряет город серией остросюжетных эскапад, каждый раз умудряясь уйти от преследования и наказания), порой героини оказываются способными уйти из семьи («Кормилица», 1914, реж. П.Чардынин) и наслаждаться пороком («Убогая и нарядная», 1915, реж. П.Чардынин).

Через образ женщины транслируется традиционное противопоставление города и деревни как двух жизненных укладов, в деревенском, патриархальном мире женщине уготована роль жены и матери, в новом, городском, она воспринимается сквозь саморазрушение (падшая женщина, проститутка, содержанка).

Улица становится для героини метафорой границы, попадая туда, женщина оказывается в непривычном для нее пространстве, где отказ от традиционной роли неминуемо связывается с гибелью, не только своей и зачастую тех, кто сталкивается с героиней.

Улицы полны грешниц, город через них «зазывает» наивных мужчин и губит их. На улице подходит к девушке поэт Красов («Поэт и падшая душа», 1918, реж. Б.Чайковский), она оказывается проституткой; на улице же встречает двойника своей умершей жены безутешный вдовец («Грезы», 1915, реж. Е.Бауэр), что становится предвестником мрачного финала; буквально на улицы

выбрасывают потерявших честь служанок, и это становится для них началом конца; на улицу выходит знакомиться с мужчинами героиня фильма «Жертва Тверского бульвара». Там же расположены кабаки и трактиры, куда попадают простодушные персонажи ранних картин (Дмитрий из фильма «В омуте Москвы», 1914, реж.Н.Ларин), где их ждет неминуемая роковая встреча, ломающая судьбу.

Не только опасность воплощается в женщине, но и спасение («Грезы»), хотя часто оно оказывается мнимым.

Улицы города, таким образом, напрямую связываются с сексом и гибелью, тогда как **дом** – это закрытое, защищенное и защищающее героев от города пространство. Все протагонисты стремятся обрести свой дом, уголок, комнатку.

Образ дома вариативен: чужой дом связан с наемной работой (богатый дом, где девушки трудятся служанками или живут содержанками – «Крестьянская доля» (1912, реж.В.Гончаров), «Дитя большого города» (1914, реж. Е.Бауэр), «Кормилица» и пр.) и становится эрзацем настоящего дома, что делает невозможным обретение личного счастья. Появляется противопоставление двух миров – мира богатых комнат и мира служебных, подсобных помещений, где живут героини. Кабинет Мани из фильма «Дитя большого города» неслучайно расположен в мансарде, самом дешевом месте, откуда она с грустью глядит на проходящий мимо «поток жизни».

Необходимость наметить противостояние двух разных пространств выражается через резкое разграничение интерьерных и натуральных съемок. Формальное решение здесь основано на повторении одних и тех же мотивов (прогулка по улице как символический путь к краху; кульминационная сцена выбора – уже в подчеркнута избыточных, псевдороскошных декорациях и пр.), что приводит к обеднению образа Москвы. Значение ключевых пространств здесь максимально символизировано, двигая образ города к обобщению.

Москва в кино дореволюционного периода предстает порочным городом, хищницей, омутом. Город – это враждебное героям пространство. Судьба Москвы, потерявшей свой исконный, столичный статус, подсознательно

ассоциируется с грехопадением, нарушением исторического порядка. Город отчасти персонифицируется в женских персонажах – грешницах, блудницах, подтверждение этому можно найти в устойчивом сопряжении сюжетной «женской» линии с городом. Введение кадров «потока жизни» становится ассоциативно близко образу «вавилонского столпотворения». Все это в целом роднит образ города с образом Вавилона, не выводя, тем не менее, образ на прямое соответствие.

### **Сюжетный уровень**

Ключевой сюжет периода – «жизнь девушки в большом городе». Девушки из деревни или малообеспеченных слоев населения попадают в мегаполис, где сталкиваются с непривлекательной стороной жизни – мужчины, к которым они попадают на работу, начинают их домогаться, это кончается, как правило, потерей чести и места, что, в свою очередь, ведет к непоправимым последствиям. Если герой – мужчина, то его подстерегают пьянство, соблазн легкой наживы через разбой, тяжелая и малооплачиваемая работа. История кончается либо спасением (возвращением в деревню), либо гибелью (морально-нравственное падение и/или реальная смерть).

«Крестьянская доля» рассказывает о простой девушке Маше, ищущей в Москве работу. Ценой своего позора она спасает от банкротства семью. Основные коллизии, заканчивающиеся трагически, разыгрываются в деревне, нарушение правил несет за собой расплату, но грехопадение героини в городе (ее соблазняет хозяин дома, где она служила) мыслится как закономерное для городского пространства событие и потому горожанин, виновник позора, остается безнаказанным.

Сюжет «Кормилицы» строится на злоключениях деревенской девушки в большом городе, как писал «Вестник кинематографии» «брошенной во власть случайностей»<sup>43</sup>. Героиня, соблазненная хозяином, рождает от него ребенка и

<sup>43</sup> Вестник кинематографии. –1914. –№ 93/13. – С. 44. Цит. по: Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов в России (1908-1919). М.: НЛО, 2002. С. 201.

лишается места. В поисках работы она попадает в этот же дом уже в качестве кормилицы. Жена героя узнает ее историю, и обе женщины покидают Георгия, чтобы жить и воспитывать детей вместе.

Фильм «В омуте Москвы» рассказывает о скитаниях деревенского парня, его неудачной любовной связи, приведшей к кутежам и тюрьме. «Дитя большого города», как и поздние «Миражи» (1915, реж.Е.Бауэр)<sup>44</sup>, имеют недвусмысленные подзаголовки: «Девушка с улицы» и «Трагедия красивой девушки» соответственно. Первый рассказывает «обычную, ординарную историю», которые уже «примелькались», как пишет пресса, отмечая далее, что «среди кипучей сутолоки большого города, быть может, ежедневно жизнь калечит и разрушает невинные чистые души»<sup>45</sup>. Модистка Маня, увлекшись богатой жизнью, становится куртизанкой. Пренебрегая чувствами поклонника, она тем самым доводит его до самоубийства. Второй фильм, «Миражи», трактует ту же историю – тяга молодой девушки к роскоши и соблазнам, – но уже зеркально, теперь героиня поддается уговорам красавца-соблазнителя и, перестав быть ему нужной, томится в богатых интерьерах, что и приводит к трагическому финалу. «Барышня из кафе» («Золотая грязь», 1916, реж. М.Вернер) рассказывает историю деревенской девушки Насти, ставшей в итоге содержанкой. Сирота устраивается швеей, но попадает в бордель и становится проституткой («Убогая и нарядная»), бедная девушка Елена, мечтающая стать балериной, совращена коммерсантом («Роман балерины», 1916, реж. Б.Чайковский), судьба героини из фильма «Жертва Тверского бульвара» также трагична: от шитья Катя переходит к проституции. «Зажглись над Москвой первые звездочки, дыхание вступающей в свои права ночи уже коснулось Белокаменной, и ожил Тверской бульвар»,<sup>46</sup> – так поэтически пресса комментировала эту мрачную историю. Сам фильм входил в цикл, который назывался «Темная Москва».

<sup>44</sup> В «Миражах» практически отсутствуют натурные съемки, что не позволило включить его в перечень картин именно по формальному признаку, но фильм интересен близостью сюжетов.

<sup>45</sup> Вестник кинематографии. 1914. № 85/5, 38. Цит. по: Великий Киному. С. 194.

<sup>46</sup> Кине-Журнал. –1915. –№ 17/18. – С. 115. Цит. по: Великий Киному. С. 249.

Также не будем забывать, что публика кинотеатра того времени – это палитра всех сословий<sup>47</sup>, стало быть фильм должен был соответствовать массовым ожиданиям и потребностям, что неминуемо вело к упрощению сюжетов, сведению их к архетипическим образцам. Образ города в дореволюционный период кинематографа близок фольклору, контрастируя с позитивным образом, закрепленным на уровне литературной и культурной традиции. Образ Москвы у Толстого («Война и мир»), Пушкина («Евгений Онегин»), Грибоедова («Горе от ума») – это портрет патриархального, барского, хлебосольного города, что дополнялось устойчивым комплексом паремий («Матушка-Москва белокаменная, златоглавая, хлебосольная, православная, словоохотливая», «Москва — всем городам мать», «Кто в Москве не бывал, красоты не видал» и пр.). Мрачность и мелодраматичность киносюжетов была спровоцирована и расцветом бульварной периодики, формирующей вкусы основного зрителя первых кинотеатров. Эта литература была эхом декадентских и романтических переживаний рубежа веков, традиционно осмысляющих этот переход в русле эсхатологических устремлений.

Можно предполагать, что в кинематографе этого периода актуализировался пласт достаточно архаичной московской внекинематографической мифологии, генетически восходящий к фольклору (М.Одесский). Романтические киноперипетии с трагичным финалом напрямую соотносятся с текстами городских легенд более раннего периода. Простая (примитивная) форма ранних кинофильмов позволяет обозначать их как переходный этап кочующей мифологии, которая ищет новые средства выразительности, пытаясь таким образом сохранить себе жизнь.

### **Москва Евгения Бауэра**

Вместе с тем в дореволюционном кино появляется и авторский образ города, предлагающий рассматривать город как самостоятельный персонаж со своим характером. Евгения Бауэра называют первым киноурбанистом (Н.Зоркая),

---

<sup>47</sup> Там же, с.48.

певцом городской жизни, разглядевшим образный потенциал города. Сюжеты его картин повторяют главную тему периода – (провинциальный) герой/героиня в мегаполисе, – но трактуют ее уже с учетом нового подхода к изображению места, где разворачиваются события.

У Бауэра появляется осознание художественной выразительности Москвы, ее многоплановости, что выражается в структурировании пространства, в сложно построенной мизансцене, которая не только иллюстрирует сюжет, но и использует особенности города.

«Дитя большого города» рассказывает о швее Мане, которая прельстилась блеском порочной жизни и стала куртизанкой Мэри: влюбленный в нее юноша безуспешно пытается добиться ответных чувств, но, не встретив понимания, кончает счеты с жизнью прямо у ее порога.

Несмотря на то, что большая часть истории происходит в интерьерах, здесь появляются несколько интересных планов города: когда Маня с завистью смотрит на недоступные ей товары в витрине, первый кадр снят сквозь витрину цветочного магазина. Город в обрамлении букетов, словно украшенный цветами, становится манящим, зовущим. Мотив цветов, связанный с образом города, здесь эхом отзывается в кадре будуара, с декором из свисающих гирлянд. Мэри окружена предметами роскоши – бюстики, вазы, цветы, нередко она сидит или полулежит рядом с изысканно-витиеватой черной вязью декоративной панели, входные ворота украшены барочной решеткой. Графические орнаменты здесь продолжение цветочного мотива, связанного с «украшательством» жизни. Пространство ее дома, таким образом, перенимает часть городских черт, связывается с темой порока, переступанием границ. Влюбленный Виктор, написав прощальное письмо, идет по городу, заходит на мост и в противовес кричащей вычурности интерьеров появляется строгость и лаконичность визуального решения внешнего мира, черное перекрестье опор моста, надвигающееся на несчастного юношу, как бы предвещает его печальную кончину. Для него город оказался гибельным местом.

Несмотря на то, что диапазон эстетических цитат Бауэра колеблется «от олеографической открытки до журнальных рисунков Обри Бердслея»<sup>48</sup>, все-таки истоки его стиля – в эстетике русского модерна, как отмечает Ю.Цивьян<sup>49</sup>. Ключевой сюжет, мотивы и образы периода (улица и дом) оказываются с ним тесно связаны.

Главной эстетической задачей модерна было возвращение к красоте, это мир «возвышенной, сверхромантической действительности»<sup>50</sup>. Явная декоративность модерна пригодилась для активного использования в сфере моды, декорирования, оформления (от брошюр до мебели и посуды), то есть для обслуживания бытовых сфер жизни, которые модерн стремился разукрасить. Простой человек должен был быть окружен красивыми вещами и носить красивые вещи. Орнаменты модерна повторяют или напрямую имитируют изгибы линий растений, цветов, распространенные мотивы лиан, сложных переплетений сочетаются с естественными цветами. Это была попытка скрестить мир природы с мертвыми материалами.

Модерн ориентируется на концепцию природности, а через нее переходит к женственности, мягкости, для этого стиля женщина – одно из ключевых составляющих. Актуализация концепта «Москва как Вавилон», выраженная на уровне сюжета (мотив грехопадения), смягчается именно декоративностью визуального решения пространства, частично убирая надлом и обреченность.

Приверженность Бауэра к портьерам, шторам, «гибкому», изменчивому пространству, обилию мелких деталей, «дробящим» изображение витражам – все это создает мягкое, пластичное пространство интерьера, натурные же съемки решены через простоту и четкость линий. Это длинные улицы, обилие неба в кадре, тщательно отобранные ракурсы. Это город, наполненный воздухом, где героини словно бы «трезвеют» от миражей, иллюзий и сновидений наяву,

---

<sup>48</sup> Громов Е. Декоративное мастерство Е. Бауэра // Вопросы киноискусства. – 1976. – Вып.17. – С.300.

<sup>49</sup> Великий Киному. С. 489.

<sup>50</sup> Устюгова В.В. Стиль модерн в раннем русском кинематографе (на примере творчества Е.Ф. Бауэра) // Вестник ПГУ. – 2005. – №5. – С. 135.

которые преодолевают их в комнатах. Москва становится, таким образом, еще и пространством реальности, настоящего.

Отметим разнообразие городских пейзажей у Бауэра, каждый из которых решает самостоятельную художественную задачу.

«Слава – нам, смерть – врагам» (1914) показывает в одном из эпизодов продажу газет на улице. Объявлена война, видны газетчики, мастеровые, главные герои фильма теряются в этом ярком срезе настоящего, который противопоставлен идиллической мирной жизни первой половины фильма – с прогулками в аркадическом парке с ротондой, с запуском фейерверка, с балами и ухаживаниями. Резкое, акцентированное введение натуральных съемок заостряет облик города, индивидуализирует его.

В комедии «Тысяча вторая хитрость» (1915), главная героиня Лина идет, красуясь, по мосту, и натуральный фон за ней вырастает в сложную графическую многоплановую декорацию – это второй мост, краешком попавший в кадр, зубчатые башни Кремля, слева наплывающие на дальние прямоугольники жилых домов. Это проходная сценка сочетает сложный фон с изящной фигурой актрисы в платье модерн на первом плане и дает нечто большее, чем просто натуральный план. Это кадр, доведенный до уровня самостоятельного изображения, где «картинность» лишена иллюстративности, здесь доминирует образ пространства, здесь город красив так же, как героиня, и ставится «вровень» с ней.

«Грезы» рассказывают о вдовце Неделине, который только что потерял жену. Покинутый и мрачный, он бродит по улицам Москвы; камера отрезает его от проезжей части, так что мы видим только витрины и пустынный тротуар, по которому идет Неделин; его спутник – только собственное отражение в блестящих стеклах. Город, омертвевший после смерти любимой жены, здесь показан как совершенно индивидуальное пространство, выходящее за функциональные рамки фона. Долгий проход героя вдоль магазинов снят без неба, город словно давит на героя, это вымершая Москва. И вдруг герою кажется, что он увидел Ее. «Елена!», – бросается он за ней. Увы, это другая женщина. Их недолгий роман омрачен горьким разочарованием – актриса не может заменить ему дорогую жену. Так

появляется не только образ мертвого города, но и связанный с ним мотив миража, морока, обмана.

В «Счастье вечной ночи» (1915) героиня после операции по возвращению зрения идет гулять и вместе со своим женихом оказывается на территории Кремля, они останавливаются у арочных окон, через которые видна панорама. Для знакомства героини и города автор выбирает одно из самых значимых мест столицы, Лили увидит Москву с самой красивой и лучшей стороны.

В несохранившемся фильме «Я— царь, я— раб, я —червь, я— Бог» (1915) появилась панорама ночного города, восторженно принятая прессой того времени: «Здесь г. Бауэром по пути художественной техники сделан еще новый шаг. Зритель может видеть панораму Москвы ночью. Режиссер умудрился снять улицу в те часы, когда горят фонари и светятся электрические вывески»<sup>51</sup>.

Киновед Н. Зоркая упоминает фильм «Юрий Нагорный», отмечая, что его композиции натуральных съёмок решены на уровне 90-х.<sup>52</sup> Действительно, глубокие перспективы зимних улиц, по которым к подъезду на первом плане лихо подъезжают сани, прогулки героев по заснеженному городу – все это смотрится достаточно современно. Кадры усложняются визуально: черные силуэты героев на фоне белого заснеженного Кремля – это уже не просто интересная зарисовка, привлекающая графичностью и лаконичностью линий, Бауэр намеренно отсекает прохожих, кажется, что в целом городе влюбленные остались вдвоем, то есть, как режиссер, дает плану дополнительное измерение, открывая его интерпретациям.

В той же картине есть интересный момент: соблазнитель Нагорный после прогулки приглашает девушку к себе – они останавливаются около здания с большой вывеской «Париж» и после минутного колебания заходят внутрь, там и случается романтическое завершение прогулки. Вспомним, что «парижским жанром» назывались картины малопристойного содержания, и зритель мог догадаться, какой сейчас последует сюжетный поворот. Вычленение из визуального городского хаоса конкретной детали и использование ее смыслового

<sup>51</sup> Н.Т. Новые постановки Е.Ф. Бауэра // Пегас. –1915. – № 2. – С.70-71. Цит. по: Устюгова В.В. Стиль модерн в раннем русском кинематографе. С. 145.

<sup>52</sup> Зоркая Н.М. «Светопись» Евгения Бауэра // Искусство кино. –1997. –№ 10. – С.90.

потенциала для раскрытия сюжета – это уже выход города за рамки декоративности, обретение дополнительного значения.

Москва у Бауэра, так же, как и в остальных картинах периода, становится местом развертывания основного сюжета – мелодраматической истории героини. Но город превращается у него в персонажа со своим характером. Важным для Бауэра является понятие улицы, прогулки по городу – это не связки между эпизодами и не перемещения из одной точки в другую, это нарастающее взаимодействие коммуникации с городом, где образ улицы дополняется смысловыми обертонами.

Режиссер пластически меняет Москву, показывая то «мертвый город», то шумный, то даже по-своему приветливый. Столица обретает свой характер, свое лицо. Москва Бауэра – это место роковых встреч, отчаянных решений и необратимости поступков, где визуальное решение пространства города начинает активно дополнять сюжетную линию.

### **Вывод**

Таким образом, уже с самого начала начинает складываться двойное восприятие города. С одной стороны, это некое новое пространство, воспринимаемое через призму бинарных оппозиций, помогающих отделить его от пространства деревни: малая населенность – большое количество народа: кадры улиц, полных народа; знакомые люди – чужие люди: герои часто бродят по улицам, не зная, куда им обратиться за помощью; помощь рядом – помощи ждать неоткуда; деревянные дома-каменные дома: малоэтажность – многоэтажность и т.д.

С другой стороны, на уровне сюжета это формирование московских особенностей кинотекста, опирающихся на культурную, литературную и фольклорную мифологию. Заметен сюжет «девушка в большом городе», генетически восходящий к фольклорным и литературным текстам. В кино появляется образ «дома» в различных вариациях (чужой, съемный, родной),

который заявляет темы семьи, защиты, традиций. Образ дома противопоставлен образу улицы, транслирующего мотивы опасности и секса.

Визуальный образ Москвы в кино этого периода довольно прост, он воспринимается как обобщение (город вообще), его эстетическая роль весьма редуцирована. Визуальный арсенал ограничивается заявочными планами, отдельные творческие находки (удачный ракурс, пейзажный кадр отличный от других) скорее случайны. Авторы следят за темпоритмом произведения, решительно отсеивая дополнительный материал, отсюда ограниченное количество кадров Москвы, их однообразие и повторяемость, пейзажи не должны тормозить действие, они максимально информативны (место действия). И, тем не менее, становится заметно, что сквозь эту простоту просвечивает образ города как Вавилона, омота, поглощающего наивных приезжих.

Н.Зоркая отмечает, что символистская поэзия начала века, напрямую связывая урбанизм и кинематограф, делает город одним из главенствующих образов в поэзии, воспринимая его в декадентском ключе: «некая фантазмагоричность, отчуждение «машинного мира» города от человека, призрачность и смутность впечатлений, охватывающих в городе человека – подавленного, затерянного, угнетенного, теряющего грань между явью и сном»<sup>53</sup>.

Мы также видим, что авторский стиль способен создать свой образ города, творчески переосмыслить пространство. Бауэр также воспринимает город скорее архетипически, доводя его до определенного уровня условности, где нет конкретики, но уже становится заметны попытки придать пространству свой характер, заставить его откликаться на переживания персонажей.

## **2.2 Кинематограф 1920-х и образ города: поиски новой выразительности.**

---

<sup>53</sup> Зоркая Н. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910-х гг. М.: Наука, 1976. С. 51.

В 1918 году Москва вернула себе столичный статус. После окончания Гражданской войны город возглавил союз республик, став центром самой крупной страны мира.

Насыщенность московской атмосферы 20-х годов с новыми экономическими реалиями (остановка промышленного производства, голод, инфляция), послевоенной разрухой, всевозможными уплотнениями и подселениями, с одной стороны, с непрекращающимся потоком приезжих, с другой, в литературных текстах позволяет сравнивать Москву с новым Вавилоном, городом, где погоня за нужными документами может довести до преступления, и где материальное неумолимо начинает подминать под себя человеческое (см. например, творчество М.Булгакова – «Дьяволиада», 1924, Ю.Олеши – «Зависть», 1927, Н.Эрдмана – «Мандат», 1925; «Самоубийца», 1928, и пр.). Подобное восприятие города, пусть и в меньшей мере, свойственно и кинематографу.

Москва в кино постепенно отходит и от условности, и от резкого противопоставления деревне, становясь более самостоятельным в эстетическом плане пространством. Анализ списка фильмов послереволюционного периода дает понять, что в то время в кино представлен более Петроград–Ленинград, нежели Москва («Октябрь», 1927, реж. С.Эйзенштейн; «Конец Санкт-Петербурга», 1927, реж. В.Пудовкин и др.), это исторические фильмы, которые являются своего рода реакцией на недавние события (революция 1917 года, и т.п.), но, тем не менее, и современная Москва появлялась в кино.

### **Смысловой уровень**

Кинематограф двадцатых заявлял образ Москвы достаточно неоднородно, с одной стороны, все еще сильна жанровая традиция – появляются социальные мелодрамы, такие как, например, «Девушка с коробкой» (1927) Б. Барнета, близкие эстетике дореволюционного периода, с традиционным представлением о Москве – город показан через натурные съемки, близкие по духу к

документализму: городские пейзажи, бытовые мелочи повседневности – трамвай, конка, гуляющие горожане, в кадр попала даже общественная уборная.

Но с другой стороны, уже есть картины, где появляются «кадры-визитки», как в фильме Барнета «Москва в Октябре» («Борьба и победа», 1927), где допускаются заявочные кадры Собора Василия Блаженного в качестве синекдохи. Москва постепенно начинает закреплять за собой индивидуальный визуальный ряд, основанный на архитектурных достопримечательностях.

Интересно его использование в комедии Л.Кулешова «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924), где образ Москвы появляется с двух разных точек зрения. Сначала это столица, показанная издевающейся бандой Жбана перепуганному американцу Джону Весту – она предстает якобы разрушенной, разграбленной большевиками, а в финале милиционер показывает гостю те же ключевые здания города – университет, Большой театр, но с другого идеологического ракурса, и они предстают как символы будущего. Завершает этот визуальный ряд парад Красной Армии, олицетворяющий мощь обновленного властью города, подтверждающего столичный статус.

Нехитрый сюжетно-образный параллелизм прямолинейно заявляет набор маркеров, которые закрепляются за городом, знаковых пространств, через которые транслируется энергия города, они постепенно превращаются в константы.

Введение панорамных съемок расширяет визуальную географию города. Киногерой стремится охватить взглядом всю столицу, неслучайно в кинематографе той поры чрезвычайно часто встречаются кадры, снятые с верхней (иногда максимально верхней) точки. Обзорно-панорамные кадры в «Третьей Мещанской» (1927, реж. А.Роом) (вид в сторону Кремля со строящегося здания института Ленина на Советской площади, Николай работает на стройке – панорамные виды Театральной площади – виды с Большого театра), полет на аэроплане над Москвой Людмилы и Владимира; кадры из «Дома на Трубной» (взгляд на ГУМ с верхней точки, вид на Москву с Воробьевых гор в начале

картины); панорамный вид на Кремль с Храма Христа Спасителя – фильм Я.Протазанова «Аэлита» (1924). На крышу забираются даже герои короткометражки С. Эйзенштейна «Дневник Глумова» (1923).

Образ города так набирает все больше знаковых, узнаваемых мест: «Дом на Трубной» – ГУМ, Триумфальные ворота на площади перед Белорусским вокзалом, Красная площадь (с частью митинга); «Третья Мещанская»; –Храм Христа Спасителя, Бородинский мост, ЦУМ, Красная площадь, Триумфальные ворота; «Аэлита» – Красная площадь, памятник Минину и Пожарскому напротив ГУМа; «Папиросница от Моссельпрома» (1924, реж. Ю.Желябужский) – Триумфальные ворота, Кремлевская набережная, Музей изящных искусств имени императора Александра III при Императорском Московском университете (сейчас ГМИИ им. Пушкина), Большой театр.

Панорамы еще и остранныют город, показывают его как большой живой организм, живущий по своим законам, что создает контраст между образным рядом, связанным с героями, занятыми исключительно бытовыми, приземлёнными проблемами, и образом города, который воспринимается как нечто необъятное, расширяющееся. Так соединяются Москва бытовая, где все еще проскальзывает образ Москвы как города вавилонского столпотворения и суеты, и внебытовая Москва, что приводит нас к идее двойственности образа Москвы, решенной в образно-концептуальной плоскости: двоemiрие как существование города в разных ритмах и реалиях жизни, что и выражается разными образными парадигмами.

### **Образы улицы и дома**

**Образ улицы** теряет опасность, оставляя, тем не менее, мотив романтической встречи, но уже лишенной сексуального подтекста. Не в последнюю очередь это связано и с изменением трактовки образа главной героини. Она приспособливается к городскому пространству и находит себе новые профессии («Папиросница от Моссельпрома»), исчезает мотив

грехопадения, порока. С уходом мотива опасности снимается и противопоставление улицы и дома.

Это означает, что **образ дома** также претерпел изменения, в первую очередь, уходит тема защиты и спасения. Улица и дом частично становятся равноценными локусами по наличию сюжетных поворотов, судьбоносная встреча героев может произойти как на улице («Папиросница из Моссельпрома»), так и дома («Третья Мещанская»). Возврат городу столичного статуса также повлиял на образ дома, который постепенно начинает восприниматься не как дом вообще, а как «московский дом». Это постепенное наполнение образа темами традиций, преемственности, семьи, поколений, максимальное выражение они получают в следующих периодах.

Интенсивность, плотность и густота жизненного потока неумолимо переходят в образе Москвы двадцатых годов в область плотского. Проблема совместного проживания, решенная в эротическом ключе («Третья Мещанская», частично «Аэлита»), выражена авторами через пространство квартиры и даже комнаты. Неслучайно в название выносятся конкретное городское пространство («Дом на Трубной», «Третья Мещанская»), и место действия затем которое затем сужается до размеров нескольких квадратных метров жилплощади.

У Барнета («Дом на Трубной») плотность пространства заявлена уже в первых кадрах, когда мы видим внутренний дворик дома (интерьерные сцены снимались в декорациях, а двор настоящий) с балконом и двором, увешанным бельем, кажется, что воздуха в кадре практически нет, настолько пространство «завеществлено». Коллизии коммунальной квартиры, склока и быт в тесноте общего дома оказываются противопоставлены простору площадей, широких улиц.

### **Смысловой уровень**

Главный сюжет, связанный с городом («девушка в большом городе»), менее востребован, хотя его более общая вариация – тема отношений приезжих и города (уже столицы) остается («Третья Мещанская», «Дом на Трубной»). С изменением

образа героини (она более самостоятельна и независима), меняется и финал историй. Городское пространство отныне не ограничивает протагонистов, но, напротив, дарит новые возможности для самореализации.

### **«Третья Мещанская» (Любовь втроем) А. Роом**

Картина «Третья Мещанская» (1927) выросла из журнальной публикации, на которую обратил внимание В.Шкловский<sup>54</sup>. Предложение режиссеру А.Роому поработать над ней выросло в полноценный сценарий, фоном и своеобразным комментарием к которому шло знакомство с семьей Брик и В. Маяковским<sup>55</sup>.

По сюжету в московскую семью попадает фронтовой товарищ мужа – Владимир. Людмила, уставшая от невнимательности супруга, завязывает с ним отношения, но и они быстро скатываются в ту же колею равнодушного отношения. Вскоре Людмила узнает, что беременна, но Николай и Владимир выступают против ребенка.

Начинается картина с приезда в город. Титры, вводящие персонажа, «Владимир Фогель, печатник», сразу сообщают и цель его поездки – «На работу в Москву». Кадры стремительно проносящихся рельс и пейзажа, остающегося позади поезда в клубах дыма, буквально «натыкаются» на титр «Москва еще спала». Идет контрастное сочетание внутрикадровой динамики и статики, что сразу отделяет два разных пространства.

Утренние панорамы Москвы, снятые с верхних точек, представляют обширный город, слегка размытый туманом, так что его границы смазываются, и перед нами предстает столица без конца и без края. Резкое сужение ракурса (титр «Спит и Третья Мещанская») до одной улицы заостряет зрительское внимание уже на конкретном месте, а за счет антропоморфизации обоих объектов (и город, и улица «спят» как люди) превращает их в полноценных персонажей. Не зря в название вынесена конкретная географическая точка, это и дань

<sup>54</sup> Третья Мещанская. Тексты [Электронный ресурс] // Энциклопедия отечественного кино. [http://2011.russiancinema.ru/index.php?e\\_dept\\_id=2&e\\_movie\\_id=6696](http://2011.russiancinema.ru/index.php?e_dept_id=2&e_movie_id=6696) (дата обращения 27.09.2015).

<sup>55</sup> Там же.

публицистическому прошлому сюжета (отсылка к дискурсу газетных статей), и подчеркивание особого статуса улицы в контексте сюжета, которая влияет на персонажей и своей удаленностью относительно центра, и названием, которое как бы заранее определяет характер взаимоотношений.

Третья Мещанская, сейчас улица Щепкина, находится между Малой Сухаревской площадью и Трифоновской улицей, сразу за СК «Олимпийский», в конце двадцатых – это окраина города, больше напоминающая деревню. Авторы фильма так ее и представляют. На контрасте с городскими панорамами появляется типичная провинциальная улица, напоминающая если не совсем деревню, то небольшой уездный город: диагональная панорама вводит брусчатую улицу, уходящую вдаль, на заднем плане шпиль церкви, на переднем низкий деревянный дом.

Такое явное, даже можно сказать публицистическое противопоставление двух пространств – городского и «псевдогородского», изначально по своей природе рурального, заявляет череду противопоставлений, на которых будет строиться образный ряд картины, связанный, в том числе и с образом города. Конфликт двух мужчин, двух типов взаимоотношений, мечты Людмилы и реальности, дома и улицы, и шире улицы и самой Москвы как противопоставление двух укладов жизни, двух мироощущений.

### **Образ улицы**

«Москва спит», «Москва проснулась»: эти титры вводят столицу как конкретное место действия, это не обобщенный город, как было в предыдущем периоде, это именно Москва, но это парадоксальным образом переносит оттенок именно генерализации на представленный сюжет, когда частная история, рассказанная в контексте четко обозначенного пространства, начинает звучать уже более абстрактно, претендуя на некую универсальность выводов.

Идет ряд вертикальных панорам. Камера движется снизу вверх, и перед зрителем друг за другом вырастают обелиск Свободы на Советской площади, вид на Кремль с крыш, на Храм Христа Спасителя. Вместе с этими уже узнаваемыми

местами Москвы появляются детали – голуби на площади, городские дворники, блики света под мостом, пустынные улицы. Такое соединение разновеликих образов позволяет ощутить и масштаб столицы (огромные каменные здания, памятники) и уйти от протокольной съемки, наполнив пространство города жизнью, повседневностью и напомнить о патриархальности, неспешности Москвы, образе, более связанном с литературной традицией 19 века (Москва Толстого, например) и, частично, даже с мотивами кинематографа предыдущего периода. Владимир бродит по улицам столицы также, как бродят по ней герои дореволюционного кино, также, как и они, оказываясь не нужным большому городу. Несмотря на то, что прогулка проходит по Бородинскому мосту, далее рядом с Красной площадью, т.е. с центром, город пуст, равнодушен к герою. Символична в этом ракурсе прогулка Владимира на аэроплане, когда они с Людмилой видят всю Москву, несмотря на безразличие города, который встретил героя не очень приветливо, Владимиру все-таки удалось «покорить» его, так же как он покорила Людмилу. Этот полет – двойная «победа», и неявное сопоставление города с женщиной добавляет образу Москвы здесь, на наш взгляд, оттенок слабости, уязвимости, хрупкости, хотя на визуальном уровне это оказывается никак не подкреплено. Для Людмилы же этот полет становится предвестником ее финального ухода.

Улица в «Третьей Мещанской» – это, прежде всего, линия перспективы, камера часто ставится фронтально или диагонально, так, чтобы подчеркнуть протяженность, широту улицы. Это скорее иллюстрация, нежели место действия, неслучайно на улице с героями ничего не происходит. Они все время дистанцируются от нее. Николай, один из героев, участвует в строительстве Большого театра, он сидит на крыше, с этой точки дано несколько планов: площадь перед театром заполнена людьми, вид в сторону ЦУМа – вновь зритель видит толпу, но Николай не спускается вниз, к людям, герои с толпой не пересекаются. Даже поиски жилья Владимиром оказываются сняты так, что герой и толпа не попадают в один кадр. Мы видим часть Тверской улицы, заполненной людьми, но героя там нет.

Толпа и улица оказываются «отодвинуты» от героев, они обрамляют сюжетные эпизоды, но не вмешиваются в повествование. Для авторов оказалось важным замкнуть историю на самой себе, оставив уличное пространство как фон или как комментарий: например, сцена моющего под струей из чайника Николая монтируется с кадрами мойки машин. Такой стык наводит на идею сравнения героя с машиной, такой же бездушным к окружающим, как муж героини. Или презрительно брошенная реплика Людмилы: «Муж!», которая монтажно дана вместе с камнем, падающим в воду, расходящиеся круги – это те волны обиды, которые понемногу начинают захлестывать героиню.

Персонажи не вступают в прямой диалог с городом, не смешиваются с толпой, не бродят по улочкам Москвы, их маршрут ограничен двумя точками – работа и дом.

### **Образ дома**

Узкое полуподвальное помещение, безусловно, говорит о трудностях, связанных с жилищным вопросом в Москве конца двадцатых годов. Проблема уплотнения, подселения, тесноты – все это нашло отражение в образе дома. Это искаженный, «неправильный дом». Здесь нет личного пространства, несколько квадратных метров выполняют функции и кухни, и ванны, и спальни, и кабинета. Авторы намеренно загружают его мелкими деталями, каждая из которых начинает «говорить за себя», и это «немое многоголосие» вещей делает атмосферу комнаты еще более душной.

«В «Третьей Мещанской» жива и активна каждая вещь — ширма, отгораживающая кровать от комнаты, занавеска, отгораживающая комнату от кухонного угла, дверь, обитая войлоком и облезающим дерматином, отгораживающая комнату от улицы.

«В обыденной жизни вещи немые, незначительны. Они ни о чем не говорят и никакой активности не проявляют. В кино, на экране вещь вырастает до

исполинских размеров и действует с такою же силой (если не с большей), что и сам человек»<sup>56</sup>.

Создается атмосфера духоты, тесноты, в которой соприкосновение героев неизбежно. «Телесность» конфликта показана не только через крупные планы частей тела, как бы, таким образом, персонифицированных (тело говорит за героя).

Если ранее дом мог защищать героев, обретение дома означало обретение семьи, спасение от соблазнов улицы, то теперь улица уже не опасна, а вот дом, напротив, становится постепенно все более враждебным пространством.

Для героини дом превращается в аналог тюрьмы, у нее нет работы, она не может вырваться из супружеских отношений, потом из отношений с Владимиром. Она стремится вырваться наружу, что связывается с освобождением не только от давящего пространства, но ближе к финалу и от ситуации выбора.

Образ дома становится, таким образом, концентрированным выражением искаженного восприятия семьи, когда тема продолжения рода (беременность героини) воспринимается негативно. Судьбоносная встреча произошедшая именно в доме становится роковой и толкает Людмилу на побег, что частично продолжает мотивы дореволюционного кинематографа, когда персонажи мелодрам оказывались в безвыходной ситуации, но уже в перевернутом виде, тогда уход из дома расценивался как финал нормальной жизни, сейчас, напротив, именно решение героини расстаться с привычным, но опостылевшим образом жизни знаменует начало нового периода.

## **Вывод**

Несмотря на то, что в кинематографе двадцатых годов Москве уделяется не так много внимания, можно отметить несколько ключевых моментов. Столица постепенно начинает расширять визуальную географию, постепенно вводятся знаковые места (Кремль, набережные, Триумфальная арка, Тверская улица), которые отныне будут прочно ассоциироваться именно с этим художественным

---

<sup>56</sup> Там же.

пространством. Образы улицы и дома находятся, скорее, в переходном состоянии, частично заимствуя мотивы предыдущего, дореволюционного периода (мотив адюльтера, тесноты дома, мотивы уличной тесноты и толпы), но вместе с тем можно отметить исчезновение такого художественного приёма как противопоставление улицы и дома, постепенная эстетизация улицы (уже не просто место действия, но место, обладающее художественной выразительностью), а через нее и образа города, который постепенно становится все более интересным для кинематографистов.

Город в картине «Третья Мещанская» еще близок образу равнодушного мегаполиса, чье участие в судьбе персонажей ограничивается точкой на карте, где сходятся линии жизни персонажей. В последующем десятилетии эта роль разрастется, и весь город, вся Москва станет тем местом, где будут решаться судьбы героев. Но сейчас важное значение имеет именно конкретизированное пространство улицы (топоним в названии), который сливается с образом дома, гипертрофированность некоторые черт образа которого (теснота, замкнутость), разворачивает их на весь локус, превращая Третью Мещанскую в символическое пространство застывшего мещанского мировосприятия, где становится тесно героине. Неслучайно заканчивается картина кадрами бегущих рельс, вновь идет столкновение динамики и статики, что передает на символическом уровне возобновление прерванного движения. За пределами Третьей Мещанской улицы (и пока еще Москвы) кипит жизнь, там возможно что-то новое. Если сейчас это движение осмысляется как центробежное относительно столицы, то в 1930-х оно резко становится центростремительным.

### **Глава 3. Идеализация и возвращение к реальности.**

#### **3.1 Борьба мифа с реальностью:**

#### **образ Москвы в кинематографе 1930-х гг.**

Идет постепенное осознание города как столицы великой страны, и если поначалу масштабы нового пространства воспринимались как факт социологии и

географии, то теперь ближе к 1930-м начинают обретать, а далее и транслировать значения величия, мощи, становясь ближе концепту «Москва – Третий Рим». Культуролог В.Паперный, используя метод бинарных оппозиций при анализе сталинской архитектуры 1930-1950-хх, привлекая дополнительный, внеархитектурный материал, выводит два образно-культурологических концепта – Культуру Один и Культуру Два. Первая культура связана с эстетикой авангарда (революция, эксперимент), вторая со сталинским стилем (застывание, инерция, статика). Прослеживая их конфликтное противопоставление, Паперный замечет, что исторически эти культуры чередуются и советская архитектура 1930-х, как представитель Культуры Два, после разнообразия и многообразия концепций 1920-х, новое десятилетие начинает с освоения триады ««Греция — Рим — Ренессанс»<sup>57</sup> (обращение к наследию, истории, выверенным образцам).

Важное значение в 1930-е имеет постепенное осознание города как столицы большого государства, что выражается, как мы обозначили выше, постепенным поворотом к идеологии «Москва – Третий Рим». Инерция прежних лет, представляющая Москву как Вавилон, постепенно исчезает, и на смену ей идет ощущение города как уникального места, с особой миссией и ролью. Москва медленно идеализируется, и большое значение здесь имеет социокультурный контекст, где важными становятся градостроительные концепции. Ускоряющаяся индустриализация, большой поток приезжих в Москву, коммунальное хозяйство – все это потребовало активного реконструирования городского пространства, на первый план выходит проблема массовой застройки и расширения границ.

Как пишет киновед О.Булгакова, к 1930-м годам «не была канона как «показывать» Москву. И Россия не была «само собой подразумевающейся» картинкой. Канон ее представления развивался медленно»<sup>58</sup>.

Важное значение здесь имеют градостроительные концепции. Проекты по преобразованию Москвы начинают появляться уже с 1918-1924 гг., первым был план архитекторов И.Жолтовского и А.Щусева «Новая Москва», источником

---

<sup>57</sup> Паперный В.З. Культура Два. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 47.

<sup>58</sup> Булгакова О.В. Указ.соч. С.125.

вдохновения послужила утопическая модель Э.Говарда, чья книга «Города-сады будущего» (1898) была на тот момент очень популярной в России и не только в узкопрофессиональных кругах. «Проектирование и строительство «городов-садов» в виде городских или пригородных жилых комплексов или поселков-спутников (разуплотнение города) получило в первые годы советской власти широкое распространение. Создание поселков-садов предусматривалось проектами реконструкции крупных городов»<sup>59</sup>. План был отвергнут, но С. Хан-Магомедов замечает, что эти идеи были хорошо известны среди интеллигенции, поскольку нашли свое отражение в литературе<sup>60</sup>.

Второй проект «Большая Москва» был разработан С.Шестаковым (1920-25). Так же, как и его предшественники, архитектор стремился превратить Москву в огромный город-сад. Как пишет К.Кухер: «Многие архитекторы видели в городе-саде социалистический город будущего»<sup>61</sup>.

В 1931г. резолюция Пленума ЦК инициировала начало работ по подготовке проекта комплексной реконструкции столицы. Возникает идея «зеленого города», так называлась концепция, которую продвигал журналист М.Кольцов, ее суть заключалась в создании «курорта дома», т.е. создание вокруг Москвы комплексов санаториев, домов отдыха, места спорта, досуга, кинопросмотров и так далее. Идея широко обсуждалась в прессе, но не была реализована из-за недостатка финансирования. Нужно отметить, что она была поддержана архитекторами М.Барщем и М.Гинзбуром, видевшими в ней возможность превратить Москву в большой «парк культуры и отдыха»<sup>62</sup>.

Наконец, Генеральный план, утвержденный в 1935-м, должен был решить ключевые проблемы Москвы: недостаток жилых домов, перепланирование

<sup>59</sup> Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда: В 2 кн.: Кн. 2: Социальные проблемы [Электронный ресурс]

// Архитектура. История. URL: [http://www.alyoshin.ru/Files/publika/khan\\_archi/khan\\_archi\\_2\\_020.html](http://www.alyoshin.ru/Files/publika/khan_archi/khan_archi_2_020.html) (дата обращения 07.03.2015).

<sup>60</sup> Там же. Автор упоминает повесть А. Чайнова «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» (1920), также можно упомянуть повести В.Катаева «Остров Эрендорф. Роман с приключениями» (1924), А.Толстого «Голубые города» (1925) и др.

<sup>61</sup> Кухер К. Культура досуга в сталинскую эпоху. 1928-1941 (История сталинизма). М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2012. С. 87.

<sup>62</sup> Там же. С. 90.

городского центра, оформление набережных, расширение путевых магистралей (сквозных и кольцевых), начать строительство метрополитена, но стоит подчеркнуть, что концепция глобального озеленения города осталась неизменной, что вылилось в создание кольца парков культуры и отдыха, обрамляющих центр.

Идея города-сада, таким образом, сильно трансформировалась, но ее суть крепко закрепилась на уровне образа города, связываемого с мотивами досуга, отдыха, приятного времяпровождения.

### **Смысловой уровень. Динамика визуального образа города**

Активно преобразовывающаяся Москва, несмотря на то, что стройка продолжается, на экране в 1930-х предстает без фиксации моментов строительства, словно все изменения уже завершены. Мы видим готовые проспекты, высокие каменные здания, просторные площади. «Социалистическая Москва должна была сохранить признаки исконно русского, но визуально приобрести черты столицы новой империи, и архитектура искала соответствия этому синтетическому конструкту»<sup>63</sup>.

Генеральный план по строительству нес в себе не только и не столько утилитарные черты, сколько выполнял несколько внеархитектурных, символических функций, одной из которых была реструктуризация социальных и коммуникативных процессов.

Это отразилось в создании максимально простого и торжественного стиля, транслирующего идею незыблемости, монументальности и консерватизма, как верности традиционным ценностям, иногда напоминающего образцы итальянского ренессанса (обилие балконов, террас, здания, проектируемые по образцу палаццо и патио)<sup>64</sup>. Паперный, отмечая «южный (ориентальный) характер» архитектуры в это время, пишет о желании «приобщиться к семье

---

<sup>63</sup> Булгакова О.В. Указ.соч. С. 134.

<sup>64</sup> Паперный В. Указ. соч. С.47.

европейских столиц»<sup>65</sup>, Булгакова – об имперских амбициях, когда выход к морю (пусть и символический) удовлетворяет мечту Москвы стать мировой державой<sup>66</sup>.

Один из самых амбициозных проектов времени, проект Дворца Советов (не осуществлен), высотное здание в стиле сталинского ампира (сочетании классицизма, ампира, барокко и ар-деко), должен был стать кульминацией градостроительства.

Фиксация достижений новой архитектуры стала базой для создания образа города в кино, на экране мы видим диагональные ракурсы при съемке Библиотеки им. Ленина в «Подкидыше» (1939, реж. Т.Лукашевич), позволяющие увидеть огромную коллонату, фронтально зафиксированные арки Речного вокзала («Волга-Волга», 1938, реж. Г.Александров) и его протянутые арочные балконы, обилие гигантских каменных барельефов («Светлый путь», 1940, реж. Г.Александров), огромные здания, просторные каменные площади (Манежная площадь в «Подкидыше», Красная площадь в «Цирке», 1936, реж. Г.Александров).

Это – отражение концепции «Москва – Третий Рим», где соотнесение Москвы с великой столицей древнего мира, давало ощущение избранности, величия и вечности<sup>67</sup>. Фиксирование в кино масштаба обновлений и преобразований должно было подчеркнуть уникальность города, его новый статус – центра огромной страны.

Москва предстает огромным каменным городом, которому уже не требуется противопоставление с деревней, настолько он самодостаточен визуально.

### **Образ дома и улицы**

**Образ улицы** резко трансформируется, она уже полностью лишается тональности опасности, сексуального. Новые улицы нового города максимально безопасны.

---

<sup>65</sup> Там же. С. 180.

<sup>66</sup> Булгакова О. Указ. соч. С. 136.

<sup>67</sup> Там же. С. 58.

Здесь наиболее показательна картина «Подкидыш», где героиня, маленькая девочка Наташа, проводит гостей столицы по всем ключевым местам, демонстрируя не только простор, монументальность и грандиозность, но и связывая новый облик Москвы с важнейшими смысловыми концептами - безопасность, радушие и приветливость города, который не даст в обиду даже ребенка. Образ толпы, ранее заявлявший мотив столпотворения, суеты, также динамически меняется. В тридцатые герои неизменно появляются с друзьями, коллегами, они не остаются в одиночестве, так что резкого противопоставления одиночества героя и толчеи города не происходит. Более того, широта нового пространства как бы заявляет – места хватит всем. Толпа становится положительным образом, несущим идею коллективности, совместного времяпровождения.

Улицы Москвы в тридцатые – это улицы летнего города, персонажи одеты в белые костюмы, жарко, герои то и дело гуляют по набережным, катаются на лодках, отдыхают в парках. Появление цветного изображения (а также практика гораздо более позднего колорирования, выбирающая именно картины тридцатых) как нельзя более подчеркнула этот «летний» характер, город залит солнцем, краски яркие и сочные, в городе много воды, зелени.

Интересно, что заявленная В. Топоровым<sup>68</sup> семантика цвета относительно образа города – белый как чистота, невинность, здесь активно используется: среди костюмов персонажей преобладают светлые цвета, форма у милиционеров белая. Город – чист, невинен, т.е. лишен злого умысла, он приветлив к героям.

**Образ дома** в это время максимально редуцируется, большую часть времени герои проводят на улице, которая стала приветлива и радушна, в каком-то смысле она начала выполнять функции дома, превращая обитателей города в одну большую дружную семью.

## Сюжетный уровень

---

<sup>68</sup> Топоров В. Н. Заметки по реконструкции текстов. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте. С. 121-132.

### **Москва и «девушка в большом городе»**

В 1930-е наблюдается увеличение потока приезжих в Москву, как замечает датский архитектор Хальс: «Я слышал, что есть поговорка о Москве: в Советском Союзе три класса населения - живущие в Москве, на пути в Москву, надеющиеся попасть в Москву»<sup>69</sup>. Главный сюжет «московского текста» неизменен: как и ранее, это взаимоотношение приезжих и столицы, и, как и ранее, в центре внимания по-прежнему судьба главной героини, а не героя, но теперь почти все персонажи подчинены некой высшей задаче, обязательное условие для достижения которой – нахождение в Москве.

Едет учиться Петр Виноградов («Частная жизнь Петра Виноградова», 1934, реж. А.Мачеретт), гастролирует в Москве Марион Диксон («Цирк»), «Девушка с характером» (1939) Катя ищет правды и управы на местного бюрократа, Таня Морозова («Светлый путь») получает высшую награду, на выставку едут Глаша и Мусайб («Свинарка и пастух», 1941, реж. И.Пырьев).

В этот период жанр практически всех картин, связанных с Москвой, – комедия, столичное пространство превращается в пространство бесконфликтное, лишённое серьёзных драматургических коллизий, что превращает приключения протагонистов в увлекательное, но не опасное событие. Неслучайно, одна из самых частых вариаций – попавший в большой город герой, который оказывается в различных комических и мелодраматических ситуациях. Потеряться всерьёз в Москве невозможно, город обязательно выведет героев к друг другу, предварительно преподав им важный жизненный урок. И путь к награде не тернист, а наоборот, увлекателен, герои со смехом и песнями преодолевают трудности.

Сюжет «провинциал в большом городе» оказывается неразрывно связан с другой важной темой – приезд в город осознается как принципиально значимый для жизни этап, и одно только попадание героев в столицу уже предстает как награда. Посещение Москвы маркирует начало нового периода в жизни, ведь именно там происходят кардинальные перевороты в судьбе, Постепенно

---

<sup>69</sup> Паперный В.З. Указ.соч. С.83.

складывается образ Москвы как судьбоносного города. Героиня «Светлого пути» Татьяна Морозова награждена орденом, и ее подруга говорит: «Ну, теперь, Танька, в Москву уедешь!». В «Чудеснице» (1936, реж. А.Медведкин), где главная героиня, достигнув рекордных показателей, награждается поездкой в столицу, все ликуют: «Зина приглашена в Москву! Ура, товарищи!». И одновременно Москва становится той завершающей точкой, куда стремится советский человек.

Особенно заметен мотив судьбоносности в картинах Г.Александрова, где ситуация резкой смены статуса героя в новом для него городском пространстве становится своего рода классическим финалом: из провинциального пастуха в дирижеры главного столичного театра - «Веселые ребята» (1934), из западной шантажируемой звезды в свободную советскую женщину – «Цирк», ближе к Москве настигает пароход Бывалова письмоносица Стрелка, и нет сомнений, что именно ее музыкальный коллектив должен победить на конкурсе самодеятельности – «Волга-Волга», и, наконец, кульминационный финал картины «Светлый путь», когда простая девушка Таня Морозова, награжденная за производственные успехи, попадает на бал. Здесь уже в полной мере проявляется сюжетная модель «золушки» (да и сам фильм вплоть до самой премьеры назывался «Золушка»), которая через комедийную составляющую превращается в своего рода неотъемлемую часть образа Москвы. Это частный вариант главного сюжета «девушка в большом городе».

Более того, теперь для героини приезд в Москву становится сопряжен и с темой счастья: только в столице становится счастливой певица Марион («Цирк»), полностью реализуется Костя Потехин («Веселые ребята»). Образ города по-прежнему генетически связан с темой романтического сюжета, предпосылкой для которого теперь является приезд одного из персонажей в столицу. В картине «Девушка с характером» (1939, реж. К.Юдин) главная героиня Катя, познакомившись с краснофлотцем Сергеем в поезде, вновь встречает его именно в столице. Только в Москве становится возможной встреча Тани Морозовой и инженера Лебедева, вспомним, как героиня открывает свой заветный сундучок, где на крышке прикреплены две фотографии – ее и инженера, а между ними

открытка с видом набережной, так что двух героев образно «соединяет» сфотографированный мост и надпись над ним – «Москва» («Светлый путь»).

Именно в столице встречаются на Всесоюзной выставке свинарка Глаша и пастух Мусаиб («Свинарка и пастух»). Хотя основное действие происходит вне столицы. Образ Москвы как места встречи уже закреплен. Отметим, что в более позднем фильме И. Пырьева «В 6 часов вечера после войны» (1944) герои должны встретиться именно в Москве. Этот мотив оказался настолько силен, что уже в современном кино авторы фильма «Елки 2» (2010, реж. А.Баранов, Д.Киселев, А.Котт, Л.Габриадзе) используют его как основу для сюжета – герой в течение сорока лет приходит на Красную площадь, где ждет свою возлюбленную.

### **Москва — город-праздник**

Становится ясно, что Москва в кино 30-х — это не просто пункт назначения, это некое волшебное, сказочное и удивительное место. Это судьбоносный город-праздник, место, где царит атмосфера веселья («Веселые ребята»), это мир представлений и парадов («Цирк»), выставок («Свинарка и пастух»), мотив волшебного особенно заметен в картине «Светлый путь» (тема сна, полет на автомобиле, образ принцессы и сказочного замка и пр.). Отметим также темы отдыха и досуга (прогулки, свидания, концерты, посещения эстрады). Герой понимает, что Москва – это уникальное место, здесь живут красивые, приветливые люди, это место отдыха и романтики, город-праздник, город-мечта.

Жизнь на экране стремится к жизни идеальной, лишенной и противоречий, и низких бытовых подробностей, здесь герои – здоровые, улыбающиеся люди. Этот пафос витальности проявился и на уровне выбора локаций для развития сюжета, когда неизменными становятся вставки эпизодов, связанных со спортом, парадами, демонстрирующими хорошую физическую подготовку героев. Отметим, например, финальную прогулку героев «Светлого пути», прогуливающих на фоне барельефа с тучными коровами, гигантскими доярками, свинарками и пр. Образ ВСХВ, появляющийся как метафора

процветания и успеха, и как символ достижений нового государства, появляется и в «Подкидыше», и в картине «Свинарка и пастух».

«Частная жизнь Петра Виноградова» изобилует кадрами ЦПКиО им. Горького (парашютная вышка, беседки, эстрада, гипсовые скульптуры), где отдыхают герои. Финальным парадом заканчивается «Цирк», представлением — «Веселые ребята», в «Волге-Волге» все участники поют финальную песню на Всесоюзном конкурсе. Прогулки в Парке культуры и отдыха, оснащенном, в том числе, и спортивными снарядами, плавание на Водном стадионе (одно из самых часто появляющихся мест в кино, символ спортивной Москвы) – все это наполнено энергией жизни.

Один из героев водевиля «Сердца четырех» (1941, реж.К.Юдин), Колчин, покупает цветы на набережной, и через водную гладь мы видим на другой стороне Кремль и колокольню Ивана Великого. Этот образ, Кремль (Москва) в цветах, как нельзя лучше соотносится с образом города-праздника.

Это идеальное пространство, полное пафоса жизни, процветания, успеха, это тот самый идеальный город-сад, концепции которого разрабатывались с 20-х годов.

Все это позволяет говорить о доказательстве гипотезы соотношении образа Москвы с образом Града небесного (по Топорову), когда столица предстает как «город преображенный и прославленный, новый град, спустившийся с неба на землю»<sup>70</sup>, где парки, сады становятся органической его частью, превращая город в идеальное пространство, долженствующее напомнить о том, что парки и сады воспринимались как рай на земле<sup>71</sup>, тем самым и Москву, как город-сад, всю превращая в рай. Это меняющееся самоощущение столицы, которая стремится к идеальному образцу, идеальному граду, имеющему под собой, конечно, смысловую наполненность и значимость концепта Москва – Иерусалим, но не столько в библейском смысле, сколько в ощущении избранности и уникальности.

<sup>70</sup> Топоров В. Н. Там же. С. 122.

<sup>71</sup> Лихачев Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. М.: Согласие, 1998. С.9.

Теперь обратимся к авторскому взгляду на столицу, насколько реализованы ключевые темы в фильме, который уже на уровне названия предполагает некий уровень обобщения.

### **А. Медведкин «Новая Москва»**

Фильм «Новая Москва» был снят в 1938 г., в основе сюжета – вариация на тему сталинского плана реконструкции столицы. Комедия оказалась под запретом и в прокат не вышла. Две предыдущие полнометражные работы режиссера «Счастье» (1934) и «Чудесница» различны по стилю: эксцентрическая комедия «Счастье» основана на сплаве двух эстетик – социального реализма и фольклорно-лубочной, что давало основу для буффонады, гротеска и использования метафор и гипербол (на материале народного творчества), «Чудесница» более скромна выразительно и сделана в жанре комедийной пасторали.

«Новая Москва» в этом ряду выглядит как выход из деревенской среды, с которой привык работать режиссер, но, сделанная на городском материале, она по-прежнему опирается на стилистические находки Медведкина. Визуализация идиоматических выражений («уходящая натура» уходит в самом прямом смысле слова – обыгрывается перенос домов; «приукрашенная действительность» – в одном из эпизодов художник Федя задумчиво начинает красить красками не холст, а стоящий рядом цветок и пр.), гротеск (погоня за поросенком, эпизоды карнавала), элементы буффонады (образ Федора Утина) и пр. – все это напоминает эстетику предыдущих картин Медведкина, но, вместе с тем, фильм стилистически более сдержан.

Сюжет картины «Новая Москва» – это приезд молодого рабочего Алексея Константинова в Москву с «живой моделью» столицы, которая динамически показывала масштаб и характер преобразований, намеченных сталинским генпланом реконструкции города. Вместе с основной линией разворачивается линия мелодраматическая: приключения четырех персонажей, которые в финале счастливо разбиваются по парам: в поезде провинциал Алексей знакомится с Зоей

(завязка романтической линии), не зная, что она связана отношениями со столичным художником Федором. Отстав от поезда, герой встречает студентку Олю, вместе с которой они приезжают в город. Очень быстро наметив, таким образом, четырех персонажей, режиссер далее создает различные комбинации, где от неустойчивых фигур (двух любовных треугольников) переходит к вполне устойчивому четырёхугольнику из двух пар.

На сюжетном уровне картина охватывает ключевые темы, связанные с Москвой: приезд провинциала в столицу, Москва как судьбоносный город (важное событие в жизни героев происходит именно здесь), мотив праздника (герои попадают на карнавал), мотив отдыха и досуга (прогулки у реки и в парках), но формально она гораздо сложнее. Пространство города у Медведкина представлено на трех уровнях, которые символически можно обозначить как три временных пласта, связанных с городом. Прошлое дано через хроникальные кадры, настоящее через съемку приключений героев в столице, а будущее через анимацию модели города будущего. Эти три «реальности» передают динамическое становление образа столицы внутри пространства картины.

### **Москва прошлого**

Первая Москва – это Москва документальная, то есть максимально приближенная к реальности, режиссер использует кадры хроники (снос квартала на Манежной площади, домов в начале улицы Горького). Здесь становится заметна архитектурная доминанта нового строительства – прямые линии высотных, монолитных построек, огромные каменные кубы с вкраплениями колонн. Хроника максимально конкретна – камера всегда устанавливается по центру, чтобы сносимое здание было в центре или максимально открыто, и после обрушения, когда старый дом оседает, на втором плане возникает перспектива, то есть открывается пространство (панорамный вид на гостиницу Москва, вид на улицу Горького и пр.). Можно предположить, что именно на такой стиль ориентировался Медведкин, когда создавал анимационную версию обновления города. Там использован прием не проступания нового сквозь старое, а именно

вертикальное наложение, когда сверху «спускается» новый образ, перекрывая старый.

Использование эстетики кинодокумента (города прошлого) для создания образа Москвы как города будущего, когда визуально прием рифмуется с фактом действительности, подсознательно связывает два временных пласта, два образа, сообщает об их прямом родстве. Камень разрушается, и тут же из этого камня создается, восстает новый город.

**Москва настоящего** у Медведкина дана через противопоставление города и деревни (прием, уже не свойственный периоду). В начале фильма мы видим кадры поселка, где живут герои, сельский пейзаж дан через декорацию: небольшая полоска авансены, где расположились герои и искусственный фон, массив деревьев, создают ощущение плоскости.

И по контрасту – город, который предстает шумным, большим и многонаселенным, не случайно герои теряются еще до подъезда к столице и потом какое-то время никак не могу найти. Начинается московская сага героев с заявочного титра «МОСКВА», потом появляются кадры улицы Горького, Дом Советов, самый центр города. Выезжает трамвай, ракурс взят выше человеческого роста, так что в кадр попадает большой кусок улицы и видно, что, во-первых, она чрезвычайно широкая, а во-вторых, вся заполнена машинами и людьми, автобусами, трамваями. Создается образ тесноты, толчеи, давки.

Это принципиально иное пространство, сложное, многоуровневое. Медведкин заставляет своих героев спуститься в метро (хотя ехать им всего одну станцию), что было принципиально важно, так как метрополитен в то время был совершенно новым видом транспорта, и важно было подчеркнуть, что, во-первых, он является непременной частью столицы, а во-вторых, гораздо быстрее и удобнее наземного транспорта. Герои попадают на станцию «Курская», и оператор резко меняет ракурс, так что в кадр попадает шикарная люстра, эта деталь сообщает образу города оттенок роскоши и помпезности (даже транспортные помещения здесь оформлены как дворцы), вспомним, что в начале

фильма герои сидят в деревенской избе с низкими потолками, тесной и неудобной. Так появляется контрастное сочетание двух пространств – городского и деревенского.

Мелодраматическая история четырех героев достигает кульминации в эпизоде массового торжества, городского карнавала, основой для которого было реальная церемония открытия ЦПКиО в начале тридцатых. Медведкин визуально повторяет ее практически дословно, восстанавливая и реконструируя, таким образом, реальную историю, помещая туда вымышленных персонажей, что сообщает происходящему оттенок достоверности.

Режиссер выбирает три кадра на заявочные планы, все с использованием рир-проекции: начинается эпизод с титра - в ночном небе высвечивается неоновая надпись «сегодня карнавальная ночь» на фоне ночного города с салютом, затем идет широкая панорама парка, он светится огнями и в ночном небе линиями высвечиваются два профиля – Ленин и Сталин, смотрящие друг на друга, на первом плане толпа ряженных; второй кадр – изображение военной техники, и третий – огромная линия вытянувшихся гербов союзных республик, взятых, видимо, на ВСХВ и наложенных на изображение парка. Эти кадры показывают и масштаб, и значимость праздника, буквально «весь город, вся Москва» собралась на праздник, так заявлена тема столицы как города-праздника, звучит тема величия, грандиозности.

Но праздничная Москва, переданная через атмосферу карнавала, здесь отличается от кинематографической традиции. Переворачивание верха и низа (знаковый для эстетики карнавала образ старухи, надевшей маску молодой девушки), стирание сословных границ (все герои носят маски) – все это ближе народной культуре, нежели той, которую пытается формировать город в это время<sup>72</sup>. Образ города-праздника, города-мечты здесь оказывается решен в привычной для Медведкина фольклорной эстетике, что не совпадает с теми тенденциями, на которые опираются другие фильмы периода, связанные с

---

<sup>72</sup> См. об этом подробнее: Хелльбек Й. Повседневная идеология: жизнь при сталинизме // Неприкосновенный запас. – 2010. – №4(72). – С. 9-22.

Москвой. Медведкин снижает пафос уникальности, сводя праздник к маскараду ряженных, переодеванию.

Введение кадров пустынной Москвы (ночная прогулка героев, кадры утреннего города) подчеркивает суматоху Москвы дневной, еще раз заостря внимание на том образе города, который стремительно теряет актуальность. В плане художественной задачи введение этих кадров правомерно – автор отделяет влюбленную пару от толпы, создавая романтическое настроение, но и это не соответствует времени, чувства должны выражаться при свете дня, публично (вспомним встречу героев «Светлого пути», гордую финальную демонстрацию ребенка в «Цирке», которая происходит на арене, и пр.).

### **Москва будущего**

Ключевым для изображения Москвы будущего становится знаменитый ролик превращения старого города в новый, который сопровождается перечислением новых названий, переименованные улицы словно стирающие прошлое, историческую память (вспомним прием наложения изображения, также «стирающий» предыдущий кадр). Показ в выставочном зале «живой модели» Москвы демонстрирует размах сталинской реконструкции по принципу «было-стало». На глазах зрителей возникает совершенно новый город, полностью выстроенный из камня, без зелени и практически без неба, город будущего, который позднее показался Р.Юрневу «мертвым городом»: «В виде торжественного финала перед зрителем предстал пустой, мертвый город, уставленный уродливыми коробками многоэтажных домов, лишенный солнца, зелени, уличной суеты»<sup>73</sup>.

Интересно в этой связи сделать небольшое отступление и вспомнить замечание философа М.Эпштейна по поводу материализма ленинского образца, который в своем неистовом стремлении «убить» Бога, искоренить всякую религию, сопоставим с сыном, одержимым Эдиповым комплексом, где в роли желанной матери выступает материя, материнско-земное начало: «умыкнуть

<sup>73</sup> Юрнев Р.Н. Советская кинокомедия. М.: Наука, 1964. С. 287.

мать-природу у отца, чтобы самому вторгаться в породившее его лоно, – таков кровосмесительный смысл материалистической цивилизации»<sup>74</sup>. Эпштейн замечает, что у этого союза, кроме явных патологий в виде патоекономики, патопедагогики и пр., есть и вполне реальные памятники, фиксирующие акты насилия над естеством земли: «в середине 30-х, когда особого размаха достигла кампания массового безбожия и по всей стране рушились храмы, воздвигнутые Отцу небесному, - тогда же вместо них стали воздвигать новые, перевернутые храмы. Утверждая торжество «землевластия» они сооружались из лучших подземных пород в лоне самой Земли»<sup>75</sup>. Речь идет о метрополитене, «новом храме новой веры», со своими фресками – иконописью новой советской системы (интересно, что камни и плиты для строительства «перевернутых храмов» брались из разрушенных наземных церквей, так станция «Площадь Революции» большей частью состоит из камней разрушенного Даниловского монастыря, скамейки на «Новокузнецкой» взяты из взорванного Храма Христа Спасителя)<sup>76</sup>.

Философ пишет о вымороченности новой культуры и ее изначальной насильственной и мертворождающей основе, в этой связи интересно заметить, что и, в частности, в кинематографе парентальной фигурой этого периода становится (и собственно и называется Отцом) глава государства, которому приписывается все качества, связанные с отцовством, (по)рождением, защитой, и пр. Такое прочтение правомерно, если вспомнить, что Генеральный план реконструкции одобрялся И.Сталиным, стиль получил название «сталинский ампир» и т.д. К образу Отца добавляются и способности демиурга, что в кинематографе отразилось как вытеснение процесса строительства за скобки, концентрирование внимания на уже завершенном этапе создания, фиксации готового результата, который возникает «как по волшебству» волей создателя.

В картине Медведкина ролик о Москве – это фантазия, мечта, получившая воплощение в реальность, это столица будущего, создающаяся прямо сейчас, что

---

<sup>74</sup> Эпштейн М. Н. Эдипов комплекс советской цивилизации [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2006/1/ep7.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2006/1/ep7.html) (дата обращения 07.03.2015).

<sup>75</sup> Там же.

<sup>76</sup> Там же.

перекликается с темой города-сказки, города-мечты. Мотив волшебного очень интересно реализуется в «Новой Москве» на уровне лексики – оксюмороническом по своей природе словосочетании «живая модель», где слово «модель» является неодушевленным, но волшебным образом «оживляется» и на уровне сюжета – сначала модель становится движущейся, а затем и анимируется (то есть снова «оживляется», ведь дословно «анимация» - это одушевление). В эпизоде разговора в поезде, который мчит модель в столицу, бабушка Алеши показывает проект рабочим, одна из девушек восклицает: «Это чудо!», на что грамотная пенсионерка ей сердито замечает, что «Чудес, милая гражданочка, не бывает. Это же электротехника!». Получается, что самими героями это свойство модели (а значит, в каком-то смысле и Москвы) категорически отрицается, так что сам город – не волшебное место, а всего лишь пункт назначения, место преобразований.

Попытка вернуть столице «волшебное» качество предпринята ближе к финалу картины: в один из вечеров влюбленные Алеша и Зоя объясняются, и оказывается, что Зоя не готова покинуть столицу, чтобы жить в тайге («Никогда в жизни я не уеду из Москвы», «Не уезжай, Алеша, подумай только – мы будем жить в Москве, в самом центре!»), то есть для нее Москва – это особенное место, где только и возможно счастье. Но Алексей не может остаться, тем самым он предаёт товарищей. Идеологический конфликт, где высокой идее противостоит личное счастье, снимается финалом – вчерашнее болото, где было намечено строительство провинциального центра, как по волшебству превратилось в прекрасный город, так что теперь героиня может приехать к возлюбленному, но тем самым вновь снимается уникальность Москвы. Не столица меняется как по волшебству, а неназванный уездный город стал той самой сказкой и мечтой для персонажей. Герои уезжают на несколько дней, а возвращаются уже в полностью отстроенный каменный город, Зоя говорит «Не по дням, а по часам, как в сказке, растут новые дома».

Если Москва воспринимается как женщина, «женское начало», то «мужское» начало, связанное с главой страны, Великим Отцом, метафорически и

символически оплодотворяет Москву. Новая Москва рождается именно из этой связи, но в фильме Медведкина мы видим, что создание «новой Москвы», как свершающийся на наших глазах акт сотворения нового мира, оказывается лишен жизни.

Власть по Медвекину не способна создать живой город, возможно, как раз в силу подсознательного понимания противоестественности и насильственности такого союза. Утопическая «живая модель» демонстрирует каменный город, выстроенный в духе странной аллюзии на греко-римские образцы, где все подчинено строгой геометрии. Заметно, что Москва будущего решена в духе гигантомании, где апофеозом становится высотное здание Дома Советов, не существующее в реальности. Нельзя не заметить, что в картине «Новая Москва» с переходом в повелительное наклонение («такой Москва должна быть!») повышается условность изображения, и мы от реальных съемок переходим к изображению с помощью анимации. Мотив волшебного перешел в плоскость фантазии, не подкрепленной фактами реальности.

Поэтизация урбанизации, которую пытается передать Медведкин, выглядит явно провальной. «Живому» макету не хватило жизни, город будущего выглядит скорее мертвым, нежели живым, и уж тем более не мечтой, к которой хочется стремиться.

Режиссеру удается захватить ключевые темы периода, но в силу приверженности другой, народной культуре он смещает акценты, лишает Москву новоприобретенного чувства уникальности, для него она, прежде всего, новое чужое пространство, город, данный в противопоставлении деревне, но никак не идеальное место, поэтому и герои его покидают столицу, предпочтя ей провинцию.

## **Вывод**

Подводя итоги главы, отметим, что в послереволюционном кинематографе новый образ Москвы начинает меняться, постепенно осознается возвращение статуса столицы, что выражается в трансформировании основного сюжета

(«девушка в большом городе»), утрате противопоставления дома и улицы. Образ улицы расширяется до пространства города (за счет панорамных съемок), а дом воспринимается как все более тесное пространство. Можно сказать, что пространство дома все более сжимается, чтобы затем резко развернуться до масштабов целого города, который сам весь становится большим домом, приветливым и гостеприимным.

Из Москвы постепенно создается утопическое пространство, где всегда приветливы люди, где невозможны серьезные проблемы, где героев ждет награда, город чудесен сам по себе, здесь случаются необыкновенные события. В Москве – вечный праздник, что заметно и в более позднем кинематографе сороковых, связанных с образом Москвы. Приведем, как пример, фильм «Сибиряки» (1940, реж. Л.Кулешов), где героиня видит чудесный сон о поездке ребят в Москву, где все устраивается волшебным образом. Картина «В 6 часов вечера после войны» И. Пырьева не стеснялась оптимистических прогнозов и еще до завершения войны украшала столицу победными салютами. Снятая после Победы «Весна» (1947) Г. Александрова, старалась не показывать разрушенную столицу, таким болезненным казался контраст между тем, что было и что стало. Инерция мотивов и тем 1930-х годов характерна и для других картин послевоенных лет: «Слон и веревочка» (1945, реж. И.Фрез) и «Первоклассница» (1948, реж. И.Фрез) вновь поднимали тему ребенка и его дружелюбных отношений с большим городом, «Здравствуй, Москва!» (1945, реж. С.Юткевич) рассказывал о смотре самодеятельности, вновь появлялись образы ВСХВ, мотивы праздника, физкультурного парада. «Счастливый рейс» (1947<sup>77</sup>, реж. В.Немоляев) рассказывал о приключениях шофера Синичкина и об обретении личного счастья в столице, чему помогал автомобиль «Москвич». Несмотря на тяжелые исторические обстоятельства, Москва в кино не должна была потерять статус города, где идет вечный праздник жизни.

Физическое пространство города и его визуальные маркеры (изображение ключевых мест Москвы) в тридцатые годы соединяются с устойчивыми

<sup>77</sup> Стереофильм «Машина 22-12» (1947, плоскостной вариант «Счастливый рейс», 1949).

позитивными сюжетами «золушка», «награда победителю», мотивами «города-праздника», «города счастья».

Мотивы чудесного, волшебного, праздничного соединяются с такими понятиями как «наша», «моя», «родная» и с мотивом «судьбоносного города», что создает сложный образ пространства, которое играет чрезвычайно важную роль именно в судьбе героя и, одновременно, очень близко ему, осознается как часть личной истории.

Если кинематограф двадцатых годов в целом был пронизан пафосом активного поиска средств художественной выразительности, утверждения нового видения, эксперимента, что привело к ярким творческим находкам и разнообразию и формальному, и содержательному, то к тридцатым вектор его движения сменился. «Экранный образ реальности отныне последовательно стремится изжить внутреннюю конфликтность и обрести предельную цельность и монолитность»<sup>78</sup>. Изменилось и восприятие столицы, которая отныне предстает «идеальным пространством»<sup>79</sup>.

Медведкин создает сложный комплексный образ города, который соединяет в себе три временных пласта. Крестьянский (народный) мифологизм, лежащий в основе эстетики Медведкина, близок первобытному мышлению, которое соотносит масштаб изображаемого с его значимостью. Как отмечает культуролог В.Паперный, комментируя данный период и ссылаясь на Л. Леви-Брюля, большое может быть показано только очень большим, и увеличение объекта автоматически увеличивает и его качества<sup>80</sup>, что и привело, на наш взгляд, к «увеличению» внешнего признака города, его «каменной» доминанты, при изображении Москвы будущего. Большое, следуя той же логике, значит хорошее, следовательно, идеальный хороший город должен поражать масштабами строительства. Вторым значимым моментом для картины Медведкина становится лишение Москвы статуса уникальности. Все преобразования, заявленные в фильме, случаются не в

<sup>78</sup> Марголит Е. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920-1960-х годов. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012. С. 229.

<sup>79</sup> Там же.

<sup>80</sup> Паперный В. Указ.соч. С. 283.

столице, а в неназванном безымянном городе, куда возвращаются герои. Именно там, на месте бывшего болота, как по волшебству возникают проспекты, дома, улицы и дворцы, в то время как столица оказывается лишена этого.

Медведкин оказывается неспособен трактовать складывающиеся для Москвы ключевые темы как основные, на первый план выводя броскую зрелищность образов, тем самым нивелируя значимость базовых тем и мотивов. Сведение концепта праздника до уровня карнавала, уничтожение статуса уникальности за счет введения еще одного города, смещение акцента с образа награды (в том числе и города как награды) на романтическую линию, механическое создание образа города будущего (по принципу гиперболизации отличий его от деревенского пространства – если в деревне деревянные низкие дома и много деревьев, то в большой город – это много высоких каменных домов и нет деревьев) – все это, в некоторой степени, предопределило «полочную судьбу» картины, поскольку образ города не соответствовал тенденциям в изображении Москвы: создание идеального пространства с набором ключевых тем и мотивов и определенного образного решения.

### **3.2 Столкновение канонического образа города и его авторской трактовки в период «оттепели»**

Образ города в послевоенном кино отмечен реверсивным движением. Авторы напрямую не вводят события недавнего прошлого, затрагивая их осторожно, по касательной, старательно разводя образ города с темой войны.

Исторические события сороковых словно нарушили прямую логику движения образных парадигм, вместо ожидаемых милитаристских и церемониальных сюжетов кинематограф возвращается к образу довоенного города. Это особенно заметно в первое послевоенное десятилетие, образ столицы отмечен появлением мотивов тридцатых годов: Москва – доброжелательное гостеприимное место, в котором все также сохраняется пафос уникальности.

План реконструкции Москвы 1950-х начал массовую перестройку городского центра, идет снос исторических зданий, обновление путевых магистралей. Одним из символов времени становится окончание строительства семи высоток – здания МГУ и МИДа, жилой дом на Котельнической набережной и дом на площади Восстания, высотка у «Красных ворот», гостиницы «Украина» и «Ленинградская». Продолжается строительство метрополитена, прокладывается кольцевая линия. В 1960-е запущен процесс застройки города типовыми панельными многоквартирными домами, образуются районы, где постепенно складывается свой микроклимат. Москва, таким образом, расширяется, обретая городскую периферию, которая отныне будет противопоставляться центру. Паперный, комментируя период и относя его к Культуре Один с ее стремлением к новому, расширению границ на всех уровнях, нарастанию движения, замечает, что «строительство, вместо того чтобы сконцентрироваться на центре мира — Дворце Советов, — сначала распалось на кольцо высотных зданий, а затем растеклось за пределы России (Рига) и даже СССР (Варшава, сюда же можно в какой-то степени отнести Прагу и Бухарест), чтобы поставить там точно такие же высотные здания, как в Москве (хотя первоначально здания проектировались специально под силуэт Москвы)»<sup>81</sup>.

### **Смысловой уровень. Постепенное раздвоение образа Москвы**

Москва от статичного, застывшего образа идеального государства переходит к динамическому образу, что приводит к появлению образа города-муравейника, места, где кипит жизнь, – это кадры, в одном пространстве совмещающие два разных масштаба – человеческие фигурки на фоне огромного строительства. В тоже время, идея мощи, обновления, связанная с идеологией Третьего Рима, превращается в фиксацию гигантского размаха строительства, где ключевым образом становится образ высотного здания.

Появление этой архитектурной и образной доминанты напоминает о вертикальном символическом структурировании пространства: чем выше (в

---

<sup>81</sup> Паперный В. Указ.соч. С. 136.

пространственном отношении) разворачиваются события картины, тем важнее их сюжетная значимость. Административный корпус размещен на верхних этажах, то есть относительно условно созданной картины мироздания в советском кино – это верхний уровень, уровень «божественных сил», высшего проявления власти и воли. Чем «ниже» разворачивается сюжет, тем более приближен и конфликт, и герой к промежуточному, срединному уровню, традиционно отведенному человеку. Высотное здание – это знак номенклатуры и администрации в целом, картина «Дорога правды» (1956) начинается с заявочных планов высотного здания, как бы сообщая, что речь пойдет, прежде всего, о героях, занимающих высокие посты, и, действительно, героиня Макаровой лишь в одной сцене придет на завод, ключевые моменты драмы разворачиваются в кабинетах и залах заседаний наверху.

Практически ни один фильм 1950-60-х, где действие происходит в Москве, не обошелся без кадра с высоткой. Она становится знаком города: МИД и высотное здание на Котельнической набережной («Спортивная честь», 1951, реж. В.Петров), к МГУ ведет своих гостей Алеша Птицын («Алеша Птицын вырабатывает характер», 1953, реж. А.Граник), на стройке новой гостиницы «Украина» ищут своего друга детства приятели («Верные друзья», 1954, реж. М.Калатозов), там же проходят герои картины «Стучись в любую дверь» (1958, реж. М.Федорова), в нее заселяются иностранные гости из фильма «Леон Гаррос ищет друга» (1960, реж. М.Палиеро), из окон советского небоскреба смотрит на первомайскую грозу героиня М.Ладыниной («Испытание верности», 1954, реж. И.Пырьев), мимо дома на Котельнической набережной проплывают на речном трамвайчике будущие студенты («В добрый час», 1956, реж. В.Эйсымонт), проходит мимо здания на площади Восстания герой Николая Рыбникова в поисках Кати («Девушка без адреса», 1957, реж. Э.Рязанов).

Это может быть просто силуэт, мелькающий за окном («Взрослые дети» (1961, реж. В.Азаров), или через щель забора («Когда деревья были большими», 1961, реж. Л.Кулиджанов), резкий ракурс снизу («Без страха и упрека», 1962, реж.

А.Митта), или заявочный фронтальный кадр («Я купил папу», 1962, реж. И.Фрез; «Два воскресенья», 1963, реж. В.Щредель; «Легкая жизнь», 1964, реж. В.Дорман; «Королевская регата», 1966, реж. Ю.Чулюкин).

Постепенно этот элемент образной системы уходит на общий план, становится частью пейзажа, «профиля города», который теперь выделяется этой заметной и характерной особенностью. Высотное здание становится неотъемлемым признаком Москвы как столицы и отчасти выражает ее (*pars pro toto*) – вспомним, как уже в более позднем фильме «Москва слезам не верит» (1979, реж. В.Меньшов) героини переезжают в высотку, и уже только это делает их «москвичками».

В картинах шестидесятых прослеживается (под)сознательное восприятие высотных зданий как архитектурных атрибутов власти, и становится заметным исключение этой части урбанистического пейзажа из образной системы, связанной со столицей. Полностью убрать этот элемент нельзя, но можно поместить его на задний («Каток и скрипка», 1960, реж. А.Тарковский) или максимально общий план («Два воскресенья»), можно его обыграть на уровне формы - кадр через забор, резкий ракурс снизу, или на уровне, например, диалога: в комедии «Королевская регата», где дед одного из героев, впервые оказавшись в Москве, с почтением произносит, глядя на высотку: «Господи! Храм-то божий до небес», на что получает ответ: «Это не храм божий, это министерство иностранных дел», вторая попытка дьяка также терпит крах – герои подъезжают к высотке на Котельнической набережной. «Уж это – чисто Униатский собор!», «Точно? Осталось только войти в алтарь и вознестись на 18 этаж».

Этот небольшой диалог точно отражает ощущение внутреннего благоговения второстепенного персонажа, церковного человека, искренне почувствовавшего величие этих каменных зданий, но юмор снижает их символическое значение, обращаясь к декоративности образа.

Вторым ключевым образом становится **образ стройки**, появляются мотивы строительства, сотворения, созидания, профессия десятилетия – строитель. На стройку в итоге своих приключений попадают Андрей Горяев («Сын», 1955, реж.

Ю.Озеров) и Гена Краснухин («Стучись в любую дверь») и там они находят новые жизненные правила и цели, строителем работает Паша Гусаров («Девушка без адреса»), один из главных героев комедии «Верные друзья» – архитектор. Драма о перевоспитании трудных подростков («Стучись в любую дверь») вмещает в себя образ в динамике – разрушение трущоб, олицетворяющих старый образ жизни, и стройку как создание нового.

Мимо бесчисленных стройплощадок проезжает француз-ветеран в поисках товарища («Леон Гаррос ищет друга»), молодая семейная пара из комедии «Взрослые дети» - архитекторы, строящие новую Москву с «городом-спутником», где «все будут делать машины», метростроитель Колька («Я шагаю по Москве», 1963, реж. Г.Данелия) проезжает на такси мимо строящегося проспекта Калинина (Новый Арбат), который появился в картинах «Они живут рядом» (1967, реж. Г.Рошаль), «Твой современник» (1967, реж. Ю.Райзман), «Три тополя на Плющихе» (1967, реж.Т.Лиознова), «Урок литературы» (1968, реж. А.Коренев); отмечено строительство Останкинской телебашни - «Они живут рядом».

В картинах периода вновь появляется город, снятый с верхней (максимально верхней) точки, где стремление абстрагироваться от шума улиц сочетается с желанием уместить в кадре все значимые элементы образа, выражающие сущность Москвы, ее уникальность, придать образу города целостность и завершенность.

Если в ранние годы появление панорамных планов было проникнуто восторгом кинематографиста-первооткрывателя, познающего возможности кинокамеры и стремящегося передать восторг, открывающийся при поднятии на высокую точку, то теперь кадры более «функциональны». Все больше панорамы выполняют функцию представления города, выражают его значение как макрокосма, целого отдельного мира, где важно первое целостное восприятие, подготавливающее появление микрокосмов – отдельных районов, улиц и пр., существующих уже на других законах. Все чаще панорамы возникают в режимной съемке – на рассвете или закате, противопоставляя не только два

разных ракурса, но и два разных состояния столицы: тихое спокойствие утра и шумное столпотворение дневного города.

В эксцентрической комедии «Человек ниоткуда» (1961, реж. Э.Рязанов) Поражаев и Чудак смотрят на рассветную Москву с высоты гостиницы «Украина», картина «Семь нянек» (1962, реж. Р.Быков) включает юмористическое обыгрывание фразы «город просыпается» - под всем известные фразы радио-зарядки идут кадры памятников, «приседающих» на счет «раз-два», ряды трамвайчиков на речном вокзале, готовящихся к трудовому дню, поливальные машины, «умывающие» Москву. В утреннем тумане предстает перед зрителями столица не только в «Я шагаю по Москве», но и в «Заставе Ильича» (1962, реж. М.Хуциев), «Зеленом огоньке» (1964, реж. В.Азаров), «Уроке литературы», «Трех днях Виктора Чернышёва» (1967, реж.М.Осепьян). Начинается день и начинается рассказ. Постепенно панорамные кадры становятся общим местом, универсальным способом представить место действия – Москву. Эти эпизоды при сохранении формального единообразия могут дополняться музыкальным сопровождением (как правило, заявка мелодии-темы), что сообщает нужный эмоциональный тон повествованию, часто маркируя жанр, иногда на панораму накладываются титры названия, что как бы выделяет конкретную историю из широкого многообразия сюжетов, которые может предложить город.

### **Образ улицы и дома**

Образ улицы расширяет набор визуальных составляющих. Становятся часты кадры «ворот в город» - вокзала и Комсомольской площади, они уже выполняют функцию не только заявочных планов, но и знака города: «Человек родился» (1956, реж. В.Ордынский), «В добрый час», «Девушка без адреса», «Сверстницы» (1959, реж. В.Ордынский), «Приходите завтра» (1963, реж. Е.Ташков). Героями становятся приезжие – «Человек ниоткуда», «Я шагаю по Москве», «Два воскресенья», «Легкая жизнь», «Твой современник», «Любить» (1968, реж. М.Калик). Герои прямо с вокзала попадают на улицы, заполненные

огромным количеством людей. Толчея и суeta большого города превращают людей в безликую массу, толпу, где теряется индивидуальность.

Стройка, высотка, вокзал – три ключевых образа новой Москвы и лаконичность трех простых слов выражает все нарастающий темп жизни. Очень часто появляется в кадре улица Горького (Тверская), запруженная машинами, как главный путепровод центра столицы она символизирует новые возможности: все больше машин, все скоростнее темпы строительства, и обновление города идет все быстрее. Даже пешеходы в картинах пятидесятых и шестидесятых не столько идут, сколько бегут по улицам, перебегают пешеходные переходы, заскакивают на ходу в транспорт и везде опаздывают.

Так трансформируется **тема улицы**. Если до этого мы видели, как весь город превратился в один большой общий дом, то теперь становится ясно, что в этом доме слишком много жителей. Вся Москва теперь словно живет на улице, и появляется новый вариант темы еще начала века – городские улицы воспринимаются как джунгли. Но если раньше этот образ связывался с опасностью, угрозой, то теперь «каменные джунгли» – это новые приключения, человек воспринимает себя как создателя нового мира, он имеет контроль над механизмами, и его прогулка по городу похожа на любование делами своих рук. Образ «города как каменных джунглей» отдан жанру комедии, подтверждая тем самым отсутствие серьезного конфликта. В эксцентрической картине Э. Рязанова «Человек ниоткуда» ученый Поражаев, как новый Робинзон, привозит в мир цивилизации нового Пятницу, залезающего на фонарь, словно на пальму. Новый дикарь с интересом воспринимает чужую среду, она восхищает его размахом, масштабом и новыми возможностями, но он, несмотря на ее непривычность, не видит в городе опасности.

Столица не потеряла своей доброжелательности (вспомним песню из кинофильма «Дайте жалобную книгу» (1964, реж. Э.Рязанов) - «Добрый город зажигает огни»), она по-прежнему приветлива. Отдельно стоит выделить намечающийся в конце пятидесятых поворот к детективу («Дело №306», 1956, реж. А.Рыбаков; «Дело “пестрых”», 1958, реж. Н.Досталь), когда начинает

осознаваться скрытый потенциал города как места авантюрных приключений, но эта тенденция оказывается противоречащей инерции положительного образа столицы, и развитие она получит в следующий исторический период.

Главный герой «каменных джунглей» даже иногда не живой персонаж, улицы Москвы теперь отданы транспорту, и логично, что автомобиль становится полноправным персонажем со своим характером, поступками и репликами. В картине «Зеленый огонек» появляется старенький «Москвич», на котором выезжает в первый рабочий день молодой таксист Сергей. Начинается картина с кадра конвейера – по кругу идет нескончаемый ряд машин, такси, выезжающих на работу. «На такси вся Москва держится», – говорит герой этого же фильма в исполнении А.Папанова. Вспомним, как в картине «Семь няnek» десятки машин, припаркованных у МИДа, так же, как и жители города, готовы отправиться на работу.

Антропоморфизация механизма кажется наиболее безболезненным способом принятия стремительно меняющегося образа столицы, это вариант построения отношений с новой средой, когда человек ищет способы общения, контакта с меняющимся миром через образы трансформированной, искусственно оживлённой реальности.

Но в дальнейшем обилие машин, шума, техники в городе воспринимается с нарастающим неприятием. Полностью исчезает очеловечивание машин, техники, она все больше мыслится как неживое, мертвенное начало, признак бездушности большого города. Кадры с улицами, запруженными машинами, передают образ вечно движущегося каменно-железного механизма. Зелень и скверы оказываются словно за скобками, Москва предстает как город камня и железа, это улицы, где не осталось деревянных домов (они появляются в кадре чтобы быть снесенными, как в картине «Зеленый огонек», или символизируя прошлое: двор, в котором прошло детство – «Мой младший брат», 1962, реж. А.Зархи).

Для этого периода характерна и смена «погодных условий» в Москве, если кинематограф 30-х – это кинематограф яркого солнца, то картины 50-х наполнились сумерками, более того, там пошел дождь. И этот – переход уже от

состояния радости к более сложному диапазону чувств, обращение к более серьезной проблематике. Пейзаж (причем не городской, а именно природный, естественный) становится единственным способом показать мир душевных переживаний героев, словно замкнутых в каменных стенах Москвы.

Вода во всех ее формах<sup>82</sup> (дождь, поливальная машина, река, пруд, парк) становятся тем мотивом, с помощью которого передается невысказанное, выражение сферы чувственно-романтического. Герои, решившиеся объясниться в любви, говорить о чувствах или молчать о них, непременно стремятся к мостам, в парки, на пруды. Если ранее парки ассоциировались с темой праздника, досуга и веселья, то теперь это значение постепенно уходит. Парки становятся местом уединения, их тишина и естественный ландшафт противопоставляются громкому урбанистическому пейзажу повседневности.

Под начинающимся дождем зарождается чувство Игоря к необычной девушке, ищущей квартиру («Человек родился»), да и ранее соблазнение героини прошло около воды, на Бородинском мосту. Вдоль реки прогуливаются на свидании Крылов и Андреева («За витриной универмага», 1955, реж.С.Самсонов). «Путешествием в прошлое» становится для героев сплав по реке («Верные друзья»), возвращающим молодость и чувства (один из героев находит свою прежнюю любовь). На парходике катаются герои картины «В добрый час», где то складывается, то не складывается любовный треугольник между героями. На лодке катаются герои «Спортивной чести» и картины «Леон Гаррос ищет друга», в первом случае герой влюблен, во втором – он лишь соблазнитель. Наконец, минуты тяжелого душевного переживания главной героини фильма «Испытание верности» выражены через ошеломительную грозу, которую И. Пырьев развернул не где-нибудь, а над самым Кремлем – терзается не только героиня, но вся Москва, сердце страны, в этот момент обливается дождем как слезами, передавая накал страстей, бушующий во внешне бесстрастной героине М.Ладыниной.

Символично в этом плане начало картины «Сверстницы» – камера парит над Москвой, и мы видим и высотные здания, и Кремль, но начинается дождь, он

---

<sup>82</sup> Образом эпохи становится понятие «оттепели» (ср. капели, дождя, воды).

барабанит по крыше, ручьи устремляются вниз и, словно следуя за ними, камера ныряет и по водостоку спускается на небольшую площадь, где три молодых героини доедают мороженое. Втроем они бегут под дождем и солнцем и «вбегают» в 60-е.

Тема воды, водного пространства, как места для выражения чувств, в шестидесятые несколько меняется. Главным «героем» становится дождь: дождь в городе и город, залитый дождем, город-двойник. Под проливным ливнем едет в двухэтажном автобусе маленький герой фильма «Я купил папу». Если до этого камера фиксировала город с нижнего ракурса, имитируя взгляд ребенка, то теперь она вместе с ним глядит на город сверху вниз, сквозь крупные капли на стекле. Москва под дождем вроде бы остается той же, но одновременно меняется, и юный герой с удивлением и интересом рассматривает знакомый незнакомый город. Дождь толкает героев навстречу друг другу, словно ставя на паузу бесконечный поток людей – «Два воскресенья», «Зеленый огонек», «Они живут рядом», «Июльский дождь» (1967, реж. М.Хуциев). Завеса дождя отделяет двух случайных прохожих от города, создавая свое новое микропространство – под крышей остановки, под зонтиком, в тесном пространстве телефонной будки или подъезда.

Эта тенденция «уменьшения» накладывается и на образ улицы и начинает его дробить, ищется все более камерное пространство, но при этом персонажи не перемещаются внутрь помещений. Герои стремятся уйти в маленькие, узенькие улочки и переулки, хотят «выключиться» из потока, принципиально не хотят быть его частью. Отсюда появляется более частный вариант темы улицы – **тема «московского двора»**. Если персонажи пятидесятых шли с проспектов в парки, то герои шестидесятых сворачивают в переулки, на бульвары и в скверы.

«Московский двор» – это своего рода аналог **образа дома**, некое «домашнее пространство» в большом городе. Забавно он звучит в картине «Я шагаю по Москве», где Колька объясняет Володе – «В том доме Пушкин жил», и эхом ему отзывается герой Е. Стеблова, молодой учитель, из комедии «Урок литературы», живущий в арбатском дворике, говорит: «Это мой двор. В прошлом веке здесь

жил Лермонтов. А в этом Собакин и я», вписывая себя и школьника Собакина, также как Колька своих друзей и себя, в галерею знаменитых москвичей, а, стало быть, и в историю. Герои осознают себя участниками исторических событий. Все, что происходит – важно не только для их жизней, но важно вообще. Двор – это место взросления, место игр, безопасное пространство, где прошло и проходит детство («Я купил папу» и «Застава Ильича», двory у Смоленско-Сенной («Без страха и упрека»), одновременно это символ семьи, рода, наследия («Мой младший брат»).

### **Город-двойник**

Мы видим, что образ города, сложившийся к этому времени, сейчас начинает медленно двоиться, создавая себе кинематографического двойника, который внешне выглядит также, а внутренне скорее противопоставлен ему. Так же, как под дождем смазывается контур города, все видится нерезко, нечетко, так и в этом неуловимом городе-двойнике все становится немного по-другому.

Образ дневной Москвы связан с социальной жизнью, работой, поездками, множеством дел, которые надо успеть, в то время как режимные и ночные состояния суток воспринимаются как отданные под «личную жизнь» человека.

Герою удастся «выключиться» из движения только в рассветные, закатные или ночные часы, когда улицы тихи и пустынны, когда появляется иная Москва, потому что днем она – деловая, спешащая, шумная, каменная, где есть столпотворение, безумие и какофония звуков, даже омертвевшая, поскольку все кругом закатано в камень и цемент, а в «переходном» состоянии открывается другая столица, настоящая, человеческая, спрятанная (вариант тайного города). Мотив двоимирия в этот период начинает звучать очень отчетливо.

Отсюда стилистическое решение эпизодов «спящей» утренней или затихающей вечерней Москвы, где все больше статичных планов, когда ощущение жизни пульсирующей каменной столицы передается через звуки (куранты, утренняя радио-побудка – как сигнал отсчета нового дня и одновременно как биение сердца), настроение создают и медленные тревеллинги:

камера неспешно скользит за героями, это принципиально иной ритм движения и общения с городом. Днем же это полная динамики съемка, передающая и внутреннее движение, переживания, мысли персонажа, и внешнее движение.

Для комедийных картин образ ночной столицы в какой-то мере продолжает образ города-муравейника, то есть сообщает, что город даже ночью продолжает бодрствовать: ночной концерт («Я шагаю по Москве»), вечерние прогулки, появление мотива горящих огней, светящихся вывесок, фонарей, гирлянд и пр., и здесь главным приемом становится абсурд, гротеск, переворачивание привычных социальных ролей.

Ночью примерный работяга часового завода Паша превращается в завсегдатая вокзалов, он ищет «падшую женщину» Аллу, и вот уже пожимает руки ставшим знакомыми милиционерам, до этого принимавшим его за преступника («Семь нянек»). В вечерней суматохе происходят абсурдные ситуации: приличных граждан принимают за воров («Я шагаю по Москве»), примерные комсомольцы вдруг намереваются снять голову памятнику («Королевская регата»).

А в драматических фильмах режимное и ночное состояние города раскрывает и истинный лик города, и открывает что-то настоящее в герое.

Вечерами бродит Сергей Журавлев («Застава Ильича»), и его прогулки – это метафора поиска ответа на главный вопрос – «как жить?», одна из героинь так и предлагает вместо ответа на вопрос: «Давай просто походим». На первый взгляд, герой живет полноценно, у него есть все: и встречи с друзьями, и работа, и личная жизнь, но ощущение «вырванности» из контекста, ощущение собственной внутренней инородности, душевного конфликта «внутреннего я» и внешнего окружения, не подходящего по каким-то невыразимым параметрам, гонит его по бульварам, и только в предрассветные часы ему кажется, что он нашел ответ, что жизнь его наполняется смыслом.

Москва ночью воспринимается как мираж, иллюзия, «тут еще голова по-особенному варит» – как говорит один из героев картины «Улица Ньютона, дом 1» (1963, реж. Т.Вульфвич). В этой картине интересно подается это «ночное»,

особое состояние: пропустив последнее метро, два друга гуляют по ночному городу, проходят мимо памятника Маковскому, где ночные стихотворные бдения возникают словно из ниоткуда, в притихшем «ином» городе главный герой переосмысливает свою научную работу, играя в мяч с постовым милиционером (по своему абсурдная ситуация, которая, в общем-то, даже не могла случиться в реальности, но в ночной Москве может случиться все, что угодно), создает новую концепцию. Вечерняя прогулка сближает провинциалов, притворяющихся москвичами («Два воскресенья»), и помогает двоим, наконец, встретиться после суматошного дня («Зеленый огонек»). Ночью идут герои фильма «Еще раз про любовь», улицы города мокры от дождя и пусты, словно никого, кроме двоих, больше нет<sup>83</sup>.

По ночному городу бродит Чудак («Человек из ниоткуда»), и это метафора превращения дикаря в человека. Полный мыслей, он задает себе экзистенциальные, сущностные вопросы: «Кто я? Для чего живу? Для чего все это?».

Ночью сидит на подоконнике юный Димка Денисов и видит в небе свой «звездный билет», не подозревая, что его же видел раньше его старший брат («Мой младший брат»). В тишине ночной гостиницы «Москва» Василий Губанов не может заснуть и хочет выйти на улицу, словно там его ждет ответ на все мучающие его вопросы («Твой современник»).

### **Главный сюжет: от приезжего к проезжающему**

Если в тридцатые город воспринимался как награда, высшая ступень достижений (как личных, так и профессиональных), поездка в город носила явно церемониальный характер и становилась финалом большинства картин, связанных с Москвой, то теперь фильмы начинаются с того, что провинциал приезжает в Москву. Становится заметно, что герой на протяжении 50-60-х стремительно молодеет, с молодежью связывается ощущение глобальных перемен, новизны.

---

<sup>83</sup> Хотя это самый яркий пример того, как Москва снимается не в Москве. Здесь в роли города выступил Сочи.

Как пишет Паперный: «Московский фестиваль 1957 г. — это событие, созвучное культуре 1 не только пафосом горизонтальности, но и пафосом молодёжности. В эти годы в литературе вновь стала актуальной проблема, бурно обсуждавшаяся в 60-х годах XIX в., — проблема «отцов и детей». На улице Горького открылось кафе «Молодежное». Парикмахерские освоили стрижку «молодежная». При Союзе художников открылось молодежное отделение.

Молодежная доминанта 1960-х годов в известном смысле взяла на себя функции социальной доминанты 1920-х годов».<sup>84</sup>

Молодые абитуриенты, приехавшие покорять столичные вузы, появляются сразу в нескольких картинах: «Человек родился», «В добрый час», «Девушка без адреса», «Сверстницы», «Приходите завтра». Появляются и просто приезжие, и гости столицы — «Человек ниоткуда», «Я шагаю по Москве», «Два воскресенья», «Легкая жизнь», «Твой современник», «Любить».

В фильмах «Два воскресенья», «Приходите завтра», «Три тополя на Плющихе», «Твой современник», частично в «Любить», «Королевской регате» и в «Зеленом огоньке» возникает образ приезжего, волей судеб оказавшегося в столице и воспринимающего город через призму «неиспорченного» сознания, где все вызывает удивление — от высотных зданий до отношения к человеку. Провинциалы в 60-е уже однозначно противопоставляются москвичам, и именно через них представляется город. Если ранее кинематографисты проходили через стадию восхищения столицей как уникальным образцом градостроительства, наделяя его качествами неповторимости, значимости и совершенства, то сейчас все это переплавилось в фиксацию гигантомании, из которой не удастся извлечь ту силу и мощь, что так легко давалось всего десять лет назад. И именно провинциалы стали тем «объективом», через который подмечается обилие строек, народа, машин, камня, усталость от шума, все более возрастающая неприветливость столицы.

В письме домой Фрося Бурлакова («Приходите завтра») так прямо и пишет: «Гут асфальта, машин много, и людей много, ужас много, идут друг за другом.

---

<sup>84</sup> Паперный В. Указ. соч. С. 94.

Одни в одну сторону, другие в другую без конца, и не здороваются никто». Эту тему спешки, постоянной занятости и нескончаемого движения отмечают многие герои: «Люди торопятся», – думает мальчик Дима, отправившийся в самостоятельное путешествие по Москве («Я купил папу»); оглушенная, стоит героиня фильма «Два воскресенья», на выходные отправившаяся в столицу. Она рассматривает прохожих, пытаясь угадать: «Куда вы все так торопитесь?». «Москва, она работяга. Вечно торопится, спешит. Ну, бывает грубовата» – объясняет таксист Сергей («Зеленый огонек»). И подытоживает это молодой и вечно опаздывающий учитель Костя: «Тороплюсь, и все равно не успеваю» («Урок литературы»).

Если в тридцатые столица представляла бесконфликтным пространством, где главным жанром была комедия, то теперь на жанровом уровне начинается стремительное движение вперед, кино резко отталкивается от замкнутого тематического круга прежних лет, диапазон расширяется, обращаясь к сюжетам, где счастливый финал все более уступает место открытому, и перемены начинаются с центрального жанра – комедии. «Из достаточно проблемного и однообразного по средствам жанра, находящегося в восприятии критики на периферии кинопроцесса, она [кинокомедия] превращается теперь в некий жанровый конгломерат с очень широким диапазоном средств»<sup>85</sup>, где есть место и мелодраме, и детективу, и драме.

Пространство Москвы уже не так дружелюбно как раньше, хотя оно по-прежнему безопасно (картины с героями-детьми, попадающими на улицы Москвы и благополучно возвращающимися домой – «Алеша Птицын...», «Я купил папу», «Без страха и упрека»), иногда кажется, что плохое может случиться с героем только в сказке («Сказка о потерянном времени»). Но для более взрослых персонажей конфликты фильмов этого периода в своей исходной ситуации более драматичны: брошенная незамужняя девушка с ребенком («Человек родился»), подросток сбегает из дома («Сын»), муж заводит любовницу («Испытание верности»), молодой парень ввязывается в криминальную аферу («Стучись в

<sup>85</sup> Марголит Е. Я. Указ соч. С.446.

любую дверь»), советский парень живет с одной девушкой, а жениться обещает другой («Сверстницы»).

Картина «За витриной универмага» предлагает нам посмотреть на столицу в миниатюре, огромный магазин – это почти столица, и голос за кадром уже в начале сообщает нам: «В универмаге (как в Москве) есть все», и каждый, попадая сюда, сможет найти все, что захочет. Действительно, мир огромного универмага – это своя жизнь, микрогород, и там на своем микроуровне проигрывается основная сюжетная интрига картины – ситуация обмана. Только если в случае влюбленного милиционера это розыгрыш, шалость друзей, разрешившаяся благополучно, то в случае главного героя обман жуликов приводит к обвинению в растрате двадцати тысяч, что сулит герою мрачные перспективы. Режиссер довольно неловко смягчает эту мрачность мелодраматической линией, выводя все-таки интригу к счастливому финалу.

К 60-м постепенно уходит ощущение Москвы как города-праздника, города-мечты, города-сказки, все меньше в фильмах парадов и шествий. Тема Москвы как места встречи остается по-прежнему сильной, как и ощущение, что столица в судьбе играет большую роль. Но герои все чаще воспринимают Москву лишь как временную остановку на своем пути, а не как конечную цель, все чаще оказываются в городе проездом («Я шагаю по Москве») или стремятся из нее уехать («Мой младший брат», «Улица Ньютона, дом 1»).

Что же происходит с мифологемой «Москва – Третий Рим»? Если ранее ее присутствие можно было отследить как появление кадров новой архитектуры, транслирующих идею величия, грандиозности и размаха, все это сочеталось с образом мечты, ставшей реальностью, то сейчас мы видим, что такого рода визуальные решения, постепенно уходят на второй план (образ высотки), на авансцену выходит Москва частная, интимная, сосредоточенная на локальных пространствах, где привычные маркеры города даются как комментарий. Введение темы двоемирия наводит на мысль о присутствии здесь вариации мифологемы «Москва – Китеж». Ее суть заключается в том, что город «внешне лишенный света <...> оказывается полон <...>, невидимых троп и путей <...>».

Москва – «Китеж-град» незримо существует, растворенная в другом городе – «Втором Вавилоне»<sup>86</sup>, бытование которого все теснее связывается с характером действующей власти, вытесняя идеологему «Третьего Рима». Прямолинейное и полное перенесение такой трактовки на кинообраз Москвы невозможно, но идея противопоставления «официальной» и «частной» Москвы прослеживается довольно ощутимо. Один из самых ярких образов «частной» Москвы создан в картине «Я шагаю по Москве» Г.Данелии.

### **Г.Данелия «Я шагаю по Москве»**

Фильм «Я шагаю по Москве» (1963), лирическая комедия Г. Данелии, рассказывает о том, как молодой рабочий Володя провел сутки в Москве, за несколько часов успел обзавестись новыми друзьями, влюбиться в девушку, побывать в гостях у известного писателя, погулять по Москве, попасть в парк, в милицию и на свадьбу. Его проводником в столице становится метростроевец Колька.

С самого начала мы видим противопоставление двух состояний города, двух разных по стилю и ритму эпизодов, которые и запускают жанрово-стилистический маятник картины, который будет колебаться в зависимости от сюжетных поворотов.

Начинается картина с лирической зарисовки, своеобразного эпитафия: «бывает все на свете хорошо», это эпизод встречи Володи в аэропорту с незнакомой танцующей от счастья девушкой, Москва танцует, Москва счастлива, Москва поет.

Но вот начало фильма – на титрах идут полудокументальные кадры-зарисовки строительства метро, а потом камера резко взмывает ввысь и парит, словно птица, над Москвой, мы видим жилые районы, Москва-реку с речным трамвайчиком, Собор Василия Блаженного, и над городом звучит главная музыкальная тема фильма. Создается ощущение простора, необъятности и даже неспешности. Город дышит, живет, и это внутреннее движение заменяет

<sup>86</sup> Левкиевская Е.Е. Указ. соч. С.829.

внешнюю динамику, могучее движение мегаполиса только зарождается, он, словно гигантский зверь, только просыпается и начинает тихонько бурчать, шуметь, двигаться.

После этих неспешных эпизодов появляется поток машин и поток людей (причем снятых так, что их движение разнонаправленно, и эти два потока как будто «разрывают» кадр в разные стороны), встык резко даются кадры спешащих ног, давка в автобусе (тоже с нижней точки) – и перед нами живой и выразительный образ толчеи и суматохи, вечного, непрекращающегося движения, подтверждающего название картины, где герои словно бы и не живут в городе, а все время «шагают». Монтаж этих разных по настроению и внутреннему ритму эпизодов рождает объемный образ города, «оживляет» его, давая перспективу развития сразу нескольким линиям, причем не столько сюжетным, сколько на уровне мотивов. Девушке из начала фильма «эхом» вторит микроэпизод с «девушкой под дождем», и этот мотив потом будет продолжен в долгой панораме, когда бегущего на свадьбу Сашу, в исполнении Стеблова, буквально поливает потоками воды, а он бежит, бежит вдоль длинной вереницы укрывающихся от дождя прохожих, мимо киоска, остановки, к загсу, где его ждет невеста. Наконец, главная музыкальная тема в финале прозвучит уже как песня.

Это Москва, где образы сплетаются в ажурный, почти невесомый узор, где, с одной стороны, использованы узнаваемые визуальные константы города и узнаваемые мотивы – мотив воды, прогулки, строительства, мелькнет высотка, главные достопримечательности столицы, а с другой стороны, «облегченная» драматургия, не выделяющая ни одну сюжетную линию, не привязывается ни к какому конкретному образу.

«Развинченному» сюжету вторит и легкая, свингующая камера, которая будто танцует: то летит, то вертит головой, то резко смотрит в небо, игнорируя канонический способ съемки и утверждая собственную логику. Она, как любопытный ребенок, задирает голову, чтобы посмотреть на смешного занудного гида у Собора Василия Блаженного, либо свешивается с моста, чтобы посмотреть,

как рассекают гребцы воду на Москва-реке и как солнечные всполохи расходятся кругами по воде.

Эта разбалансированная камера – новое средство выразительности. Как хамелеон, она меняется в зависимости от ситуации и тех жанровых искр, которыми вспыхивает очередной эпизод по-своему безумного приключения провинциала в большом городе.

Также, как и во многих картинах, по-новому звучит здесь **образ улицы**, он сменяется более частным вариантом «московского двора». Герои картины «Я шагаю по Москве» все время сворачивают с широких улиц и проспектов внутрь, в «одомашненное» уличное пространство – уютный сквер, где открыты окна, где разговор ведется из открытых окон на улицу; сцена вечернего свадебного ужина, когда толпа гостей выплеснулась из тесного пространства квартиры и танцует во дворе, оживляя этот каменный колодец приглушенным смехом и разговорами.

Здесь становится важным не только мотив распахнутых окон, которые символически «переносят» дом на улицу, что передается выносом диалога в открытое пространство, но и тем, как осознается отныне **образ дома**.

Пространство квартиры (дома) связывается с темой родителей, долга, выполнения обязанностей – Колька приходит домой и на него тут же сваливаются разнообразные поручения. Через тему родителей происходит переход и к теме семьи, рода, наследства, в том числе и исторического – один из самых частых мотивов в кинематографе 60-х, связанных с родительскими стенами, это мотив фотографии на стене, часто военной, мотив наследства материального – семейные реликвии, фамильные артефакты (что-то доставшееся от деда, сохранившееся от погибшего отца, брата, мужа). Дом – это пространство, обращенное в прошлое, прочно на нем завязанное, намекающее о неизбежности взросления и принятия ответственности. Молодые герои же стремятся в будущее, которое для них ассоциируется пока что с небольшим, наполовину обжитым пространством **двора**, где прошло детство и проходит юность. Оно как бы наполовину родное, и в то же время потенциально открыто, намекая одновременно и на выбор пути – выбор маршрута, маня неизведанностью и приключениями.

У каждого сюжетного эпизода есть свой образный «камертон», свой облик города. Город в картине напоминает большую игровую площадку, где следующий поворот зависит от случайности выбранного маршрута. Здесь, на наш взгляд, интересным образом реализуется мотив «бесовского кружения», зафиксированный при исследовании литературных текстов, связанных с Москвой<sup>87</sup>, когда лабиринт московских улиц таит в себе неизведанное не только для приезжего, но и для коренного жителя столицы. Но если для литературы этот «морок» лежит в инфернальной природе вмешивающихся в повествование сил и всегда сопряжен с чем-то негативным (как следствие концепта «Москва-Вавилон»), то в кино этот мотив не несет зловещего оттенка. Например, сцена в автобусе, когда Володя пытается выяснить, где находится улица Строителей, в ответ слышит противоречивые советы («Это в Черёмушках», «Едешь до Павелецкой», «Выйдешь на Кировской и вперед три квартала»), эпизод, когда вместе с приезжим гостем герои ищут картинную галерею, прикидывающийся писателем полотер, да вообще вся логика маршрута, прихотливая и в чем-то абсурдная.

Хотя у Кольки нет задачи устраивать экскурсии приезжему Володе, но как-то так получается, что они проходят по самому центру – Чистые пруды (эпизод с собакой), ГУМ (покупка костюма), Красная площадь (решают идти к писателю Воронову), проезжают мимо высотки гостиницы «Украина» (везут японца в такси), посещают парк Горького (концерт и конкурс с лошадью), проходят мимо кинотеатра «Россия» (после военкомата).

Все эти парадные пространства показаны как будто слегка искаженно, их привычный официальный статус оказывается так или иначе снижен. Образ Москвы зависит от того, что именно захочет показать Колька своему спутнику, это мозаика, складывающаяся из прихотливо выхваченных кусочков реальности. Кольке, как трикстеру, неведомы границы, он одинаково уверенно чувствует себя везде, и в каком-то смысле переворачивает привычный образ города, но, не

---

<sup>87</sup> Меднис Н. Е. Феномен сверткста [Электронный ресурс] // Книжное обозрение. URL: <http://rassvet.websib.ru/chapter.htm?no=35> (дата обращения 09.03.2015).

выворачивая его наизнанку, а смещая акценты: на Красной площади Колька передразнивает экскурсовода («Посмотрите налево – ГУМ. Государственный универсальный магазин. Яркий пример вычурной псевдорусской архитектуры...»), поход в ГУМ оказывается омрачен встречей с сестрой, концерт в парке – неудачной шуткой.

Фильм «Я шагаю по Москве» построен на чувственно-эмоциональном восприятии города, который дается не через созерцание архитектурного ансамбля, а через субъективные переживания, случайные зарисовки, городские типажи. Образ Москвы редуцируется, оставляя за скобками заявочные адресные планы, теперь появляется «урезанный» город, когда от привычного «открыточного» плана остается только кусочек, захваченный камерой не всегда в привычном ракурсе. Этих «мазков» камеры оказывается достаточно, чтобы дать общий контур, который наполняется перипетиями сюжета. Они нацелены на впечатление, на мгновенный абрис города, схватываемый на лету, что роднит образ Москвы у Данелии с творчеством импрессионистов.

Обозначенная тема двойственности столицы отражается и на уровне фильмографии периода: у картины Г.Данелия как-то логично существует свой «ночной» двойник – «Застава Ильича», а со сменой настроений в социально-политической среде, с постепенным уходом периода «оттепели», у фильма-«двойника» появляется еще более мрачный двойник – «Три дня Виктора Чернышева». Та же сюжетная нестройность, схожесть по неким параметрами (во всех трех картинах три героя, все они находятся в Москве, возраст у всех примерно одинаковый, появляется мотив прогулки), но подаются они в этих картинах в принципиально разных регистрах.

В «Заставе Ильича» сохраняется образ города-муравейника, но прогулка теперь становится метафорой душевных переживаний, поиска. Здесь Москва – это лабиринт, долгая символическая дорога, по которой бесконечно идет главный герой. Улицы, проспекты, переулки – здесь они нескончаемы. Чем плотней сгущается пространство вокруг героя, тем напряжённей ход его мыслей, и вместе с тем широкая улица, площадь – это метафора освобождения от мучающего

внутреннего вопроса, «выход на волю» к воздуху и простору и, возможно, к ответу.

Усиливается тема родительского дома, именно туда, в прошлое, вынужден возвращаться герой в поисках решения, движение должно остановиться, ответ оказывается спрятан не в лабиринтах города, а где-то вне его, вне привычных маршрутов и даже временной линии. Введение аудиообраза, закольцовывающего повествование: поступь патруля, переходящая в шаги караула, – устанавливает между городом настоящего, городом повседневной реальности, и городом-двойником прошлого неразрывную связь, герой небезуспешно пытается их совместить, слить в какой-то единый образ, черпая силы в осознании уникальности момента и места («живем мы здесь, и нигде бы больше мы жить не смогли»), генетически восходящего к семье, роду.

«Три дня Виктора Чернышева» начинаются с привычной для периода панорамы города, но потом Москва редуцируется до подворотен, переулков. Герои больше не ходят по улицам в поисках ответа, камера все время «отрезает» от них город. Мизансцена строится так, что большую часть кадра занимает стена, вдоль которой идут герои, «лишая» их воздуха. Город стремительно теряет дружелюбность, он весь полон незнакомых лиц. В ночном городе исчезают огни, это темное и неприветливое пространство, даже ночная прогулка на катере уже подана без романтического флера – герой с большим интересом вглядывается в светящиеся окна, нежели в свою спутницу. Мотив окон здесь превращается в символ одиночества (героя), что подкрепляется и финальной колыбельной, смонтированной с кадрами ночного города и семейными фотографиями. Движение камеры в финале картины – она медленно спускается с панорамной высоты в черноту домов, лишая изображение источников света, погружает героя и город во тьму. Интонационно картина уже ближе к 70-м, ключевые темы и образы здесь приходят к логическому финалу, исчерпав свой заряд оптимизма, они уже не имеют силы, и к концу шестидесятых превращаются скорее в цитаты более ранних картин.

## **Вывод**

В этот период мы видим постепенное ослабевание ранее активно транслирующейся идеи о величии и мощи столицы, что выражается в смене образной парадигмы, которая теперь ориентируется не столько на парадное пространство, сколько на частное и интимное. Об этом же говорит и переход демиургической функции от одного человека (ранее главным строителем полагался глава государства, который своей волей мгновенно возводил каменные города) к рядовым горожанам. Они теперь сами строят свой город, и, стало быть, сами строят свою судьбу, и если раньше само попадание в столицу меняло жизнь героев, то есть делало их скорее пассивными участниками стремительного и чудесного водоворота событий, то теперь они превращаются в активных участников, чьи взгляды и действия начинают постепенно расходиться с официально принятыми.

Об этом говорит и возврат к камерности и локальности конфликта, который концентрируется не просто в городе, а в каком-то конкретном, даже, можно сказать, специально конкретизируемом пространстве. Также отметим все возрастающую драматизацию сюжетных поворотов в кино.

На уровне образности это выражено переходом от статичной камеры к динамичной, которая уже не выстраивает кадр по образцу открытки или плаката, а все более раскрепощается, «позволяя» городу быть разным – увеличивается количество ракурсов (не только фронтальный и по центру, но снизу, сбоку и т.п.), постепенно уходят на второй план официальные «пространства» (Кремль, высотные здания), появляется больше неизвестных мест, создающих особое камерное настроение, поскольку говорят об индивидуальной связи героя и локуса, наполненного частными переживаниями.

Становится сильнее разница между образами дневного города и ночного. Есть Москва дневная, шумная и многонаселенная, и Москва ночная, живущая по другим законам. Это город-призрак, город-фантом, исчезающий при звуках побудки. Двоемирие как образная константа явлена здесь скорее интенционально,

не проговаривается, но, тем не менее, колебание сюжетного маятника от дневного к ночному образу начинает быть все более заметным.

Доминирование лирического начала озвучивает желание «дематериализовать» привычный, официальный образ города. В противовес городу парадов появляется город прогулки. От фиксации целого художники переходят к расчленению образа, дроблению его на составные части и пересозданию привычной визуальной иерархии.

Человек и город днем соответствуют общепринятым социально-культурным нормам, а человек и город ночью – выражают экзистенциальное, «настоящее» состояние. Эти две темы находятся в контрапунктическом соединении, так как выражают два разнонаправленных вектора – и, по сути, являются выражением противостояния человека и власти на образно-символическом уровне.

## **Глава 4. Через эскапизм к депрессии**

### **4.1 Образ Москвы в контексте жанрового кинематографа (1970-1980-е гг.)**

Начало семидесятых, окончание периода «оттепели», – это начало эпохи застоя, замораживания идейных начинаний предыдущего периода на фоне все более ухудшающихся социально-экономических условий.

Столица перенаселена, и в 1971 появляется Генеральный план развития Москвы, предполагавший массовую типовую застройку новых районов, с целью решения остро стоящей жилищной проблемы. Расширение внутренних границ города увеличивает периферию, которая заполняется многоэтажными панельными домами, перераспределяя человеческие потоки. Это увеличивает нагрузку на транспорт, а также меняет представление о времени, которого все больше начинает не хватать. Отдаленные районы постепенно становятся самостоятельными конгломератами со своей инфраструктурой, теперь жители ночуют в одном, спальном, районе, а на работу, в музеи и в кино ездят в центр.

Такое перераспределение социальных ролей в масштабах одного пространства лишает образ города цельности прежних лет.

Именно этому периоду принадлежат знаменитые дома-книжки Нового Арбата, высотные здания, которые резко поменяли облик центра, «забирая внимание» от сталинских высоток.

### **Идейный уровень**

Образ Москвы как великой столицы великого государства становится все слабей, заявочные планы города, постепенно стандартизируясь, лишаются масштабности, мощи, величия. Москва постепенно теряет пафос и возвращается к образу, чья простота и стиль скорее напоминают образ города дореволюционного кинематографа.

Архитектурный профиль столицы, чьи долгие горизонтальные панорамы с силуэтами высоток долгое время служили аналогом короны, венчавшей самый лучший город земли, становится привычным, даже декоративным фоном («Джентльмены удачи» (1971, реж. А.Серый), «Телеграмма» (1971, реж. Р.Быков), «Три дня в Москве» (1974, реж. А.Коренев) – Кремль, Собор Василия Блаженного, МГУ). Иногда конкретная деталь городского пейзажа реанимирует свое символическое значение, так в картине «Женщина, которая поет» (1978, реж. А. Орлов) героиня возвращается в Москву и, несмотря на жизненные неурядицы, входит в город победителем, через Триумфальную арку, но это скорее разовое явление.

Все чаще появляются в образной парадигме кадры толпы, заполненных улиц, кино вновь возвращается к фиксации потока жизни, создающего образ многонаселенного пространства, сейчас плотного настолько, что ощущается недостаток воздуха – неба в картинах этого периода сравнительно немного, оно все чаще оказывается закрыто высокими зданиями, что делает кадр более напряженным, душным. В последней новелле альманаха «В Москве проездом» (1970, реж. А.Гурин) главный герой, казахский чабан, не говорящий по-русски,

попадает в столицу, которая предстает перед ним другой планетой, с чужим языком, металлическими коробками на колесах, шумом и гамом.

Появившаяся тема войны и памяти («Белорусский вокзал», 1970, реж. В.Смирнов; «Телеграмма») резко контрастирует по настроению и атмосфере (долгие статичные планы, церемониальная или военная музыка) с городом сегодняшнего дня, слишком погруженного в мелкие повседневные проблемы (кадры с ярко выраженной внутрикадровой динамикой, естественные шумы города).

Меняются в Москве этого периода и погодные условия, время действия чаще всего зима – «Телеграмма», «Джентльмены удачи», «Дочки-матери» (1974, реж. С.Герасимов), «Романс о влюбленных» (1974, реж. А.Кончаловский), «Мимино» (1977, реж. Г.Данелия), появляется снег в «Служебном романе» (1977, реж. Э.Рязанов), частично «Усатый нянь» (1977, реж. В.Грамматиков), «Вам и не снилось...» (1981, реж. И.Фрэнз), под Новый год происходят события в картине «Детский мир» (1982, реж. В.Кремнев). Перестраивание визуально-погодного кода говорит о повороте к ощущению холодности, закрытости, изолированности.

Лишь в нескольких картинах вновь появляется солнечный приветливый город, с обширными панорамами, как правило, это комедии или детские фильмы: «В Москве проездом»; «Точка, точка, запятая» (1972, реж. А.Митта); «Три дня в Москве»; частично «По семейным обстоятельствам» (1977, реж. А.Коренев); «Кузнечик» (1978, реж. Б.Григорьев). Мелькает образ города-сказки, места, от которого зависит выполнение желаний («Прошу слова», 1975, реж. Г.Панфилов), но становится заметно, что чем дальше по временной шкале, тем меньше у Москвы остается «волшебных» свойств.

«Москва, любовь моя» (1974, реж. А.Митта, Кендзи Есида), задуманная как эхо картины А.Рене «Хиросима, любовь моя» (1959), сравнивает столицу с Токио, рифмуя кадры двух мегаполисов, выводя, с одной стороны, Москву на международную арену, но, с другой, снимает ощущение уникальности Москвы, демонстрируя, что все большие города в чем-то похожи и одинаковы.

Толпа – это теснота, которая передается и через образы городского транспорта, который в это время так переполнен, что жителям приходится силой пробиваться в автобус («Карантин», 1983, реж. И.Фрэнз), бегать за единственным такси («Телеграмма»), и в то же время сам по себе автобус, троллейбус или трамвай воспринимается уже как негласный символ города, вызывающий скорее добрые чувства. В фильме «Все дело в брате» (1976, реж. В.Горлов) герой по просьбе старшего брата садится на трамвай и уезжает в отдаленный район города, что становится для него возвращением к, казалось бы, утраченному пониманию чувств других людей. Меняется отношение к автомобилю, он уже стал привычным для города, и появляется в центре повествования совсем редко, отметим картину «Развлечение для старичков» (1976, реж. А.Разумовский), где герои создают альтернативный вид городского транспорта.

Городское пространство типизируется на уровне архитектуры (панельное строительство), и аналогичные процессы идут и на уровне тем, сюжетов и образов, связанных с Москвой. Ключевой образ периода, толпа, нивелирует индивидуальность. Автор уже не решается на то, чтобы, как в шестидесятые, выхватить, увести героя из толпы, его теперь можно застать\встретить только дома, в личном пространстве. Важным становится понятие микромира, микрокосма дома. Соответственно меняется и уровень проблематики, с одной стороны, она становится более частной и конкретной, а с другой, все чаще актуальными становятся массовые жанры с типовым набором сюжетов и тем.

Концентрирование внимания на частной жизни, бытовом уровне (неслучайно и сами семидесятые начинаются фильмом «Городской романс», 1970, П.Тодоровский) выдвигает два центральных жанра периода: детектив и мелодраму, связанных с актуализацией настроений эскапизма и потребностью в компенсации.

### **Детектив и мелодрама**

Городская среда для детектива и мелодрамы жизненно важна, она читается как большой «текст» с множеством ссылок, в любой момент могущими дать

новый виток сюжета. На ключевую линию движения (погони, преследования, поиска партнера), которая обеспечивает сюжет, кульминацию и развязку, нанизываются второстепенные микро-истории, насыщающие центральный стержень, и которые, в зависимости от своей жанровой окраски (комедийные, трагические, фарсовые, музыкальные и пр.), могут «разбавлять» основной жанр фильма, усложняя его природу (см. например, комический эпизод с логопедом в комедийной мелодраме «По семейным обстоятельствам», и там же трагическая история женщины, к которой попадает героиня Г.Польских, ищущая квартиру на размен).

Детектив требует наличия героя и злодея, а мелодраматическая история – наличия героини и ее возлюбленного. Обе пары героев проходят некое количество испытаний, чтоб затем воссоединиться, каждая в своем ключе, обе они существуют и движутся в городском пространстве, которое выполняет роль препятствий, которые приходится преодолевать и антагонистам, и движущимся за ними протагонистам.

Мелодрама и детектив разделяют аудиторию на две целевые группы, давая разбивку мужского-женского, развлечения: мужчины условно смотрят только боевики, женщины условно смотрят только мелодрамы (интересно, что с усложнением драматургии гендерное противостояние снимается, и драмы «могут» смотреть все, тогда как низкие жанры имеют более четкое разделение по полу).

Для детектива примечательно контрастное окрашивание города, т.е. подчеркивание границ тьмы и света, которые символически отражают две противоборствующие силы, добро и зло, на формальном уровне это совмещение разных уровней пространства (крыши и подвалы). Город часто показывается в ночное время, традиционно связываемое с разгулом преступности.

Для мелодрамы характерно представление города в романтическом свете, вводятся панорамно показанные пейзажи города, выполняющие роль лирических комментариев к взаимоотношениям главных героев, пауз, замедляющих темп

повествования или задающих нужную атмосферу, – кадры города в дымке рассвета или заката.

И тот, и другой жанр часто начинают повествование с широкого заявочного панорамного плана, который не только определяет географические параметры, но также заявляет о границах пространства, где будет происходить действие, т.е. сюжет не должен выходить за его рамки (за пределы города). Начальные эпизоды раннего утра выполняют роль и семантической границы, выделяя одну, конкретную «главу» из «большого романа» города, также логичным становится завершение кинофильма кадрами ночного города, символически заканчивающего очередную историю.

### **Детектив**

Архетип героической авантюры, лежащий в основе жанра детектива, превращает любое пространство в сложную карту препятствий, которую должен преодолеть протагонист, чтобы достичь желаемого. Москва для детектива становится аналогом той самой карты, и преодоление трудностей трансформировалось в погоню, которая стала принципом работы главных героев жанра – сыщиков, детективов, следователей. Завязка сюжета – событие, оправдывающее эпизоды с преследованием.

Москва в детективе трансформируется, главный принцип – переверачивание повседневной реальности, вскрывание ее потенциальной опасности, районы, ранее наполненные обыденностью, становятся декорациями стремительного и захватывавшего противостояния добра и зла, то есть знакомое пространство (город) меняется. Много раз виденная площадь или улица вдруг показана сверху, с резкого ракурса, ночью, при закате и т.д. Главным становится элемент, который можно назвать «ожидаемая неожиданность», когда знание повторяющегося сюжета не лишает ни зрителя удовольствия при просмотре, ни город своей протейстичности.

Неотделимой от города в этом жанре становится фигура главного героя. Примечательно, что все тексты криминально-детективного жанра выдвигают

персонажа, лишь формально принадлежащего к правоохранительной структуре, на него не распространяются правила социальной иерархии, герой свободно пересекает классовые границы, становится вариантом героя-трикстера.

Так, например, следователь Тихонов («Город принял» (1979, реж. В.М. Аксаков), «Гонки по вертикали» (1983, реж. А. Муратов), «Визит к Минотавру» (1987, реж. Э. Урузбаев), бывает и в архивах, и в ресторане, и в гостиницах, в домах как у чиновников, так и у простых людей. Причем, как и положено трикстеру, каждый раз он выглядит по-разному (образ следователя Тихонова в разное время воплощали Сергей Шакуров, Андрей Мягков, Михаил Чигарев).

Интересно, что образы преступников в фильме «Город принял» трактуются в подчеркнуто анималистичной манере: похож на животное Серостанов, перегрызающий себе вены в КПЗ, коренаст и волосат вор Марчелло, что словно намекает на их нечеловеческое происхождение. Несложно сделать предположение, что они являются образной экспликацией того самого змия (то есть дьявола), которого побеждает защитник Москвы Георгий Победоносец, явленный, соответственно, в образе Тихонова. В картине «Город принял» главный герой приобретает оттенки героя-рыцаря, где город выступает своего рода аналогом Прекрасной Дамы (т.е. по Топорову вновь актуализируется концепт города-девы, нуждающейся в защите).

Косвенным доказательством этому служит необычная для своего времени самоотверженность Тихонова, понимание долга как высшего предназначения, отрицание частной жизни, подразумевающее полное и всепоглощающее служение городу. Сам следователь для себя это определяет так, доходя до какого-то возвышенно-надмирного ощущения добра, зла и своего места между ними: «Разве можно озлиться на мир, в котором ты так сильно нужен?» при абсолютном равнодушии к карьере («кто-то должен делать и это»). Служба им по умолчанию понимается как пожизненная. Москва – город, нуждающийся в защите всегда.

Интересно работает здесь и пейзаж. Столица для главного героя – это сложное соединение пространства и времени, где соединяется город настоящего и город прошлого в его субъективной трактовке. Тихонов и Ушакова (его бывшая

возлюбленная) едут на задание, проезжают Чистые пруды, и героя мгновенно «отбрасывает» в прошлое, хотя формально это выражается только через закадровый монолог. Он вспоминает их встречу, сакраментальный разговор, навсегда разделивший их. Москва его молодости, романтические места свиданий превратились сейчас в координаты оперативных сводок, и ничто, кроме его воспоминаний не напоминает о той столице, где молодой призывник и студентка медицинского гуляли под дождем. Тихонов уже давно научился воспринимать город как сложную карту незримого боя, где ему приходится вести бои и прошлое для него не более, чем воспоминание. Конкретное место столицы индивидуализируется за счет личных переживаний, выходя из общепринятого контекста, сложившейся традиции восприятия.

Этот прием появляется и в самом начале картины, первый закадровый монолог главного героя накладывается на панорамные кадры Москвы, где показан Большой театр, запруженные людьми улицы, дороги, полные машин, оживленный вокзал, – «Это мой город. Мой, потому что я здесь родился, здесь кончил школу, отсюда уходил в армию на Урал, и, конечно, я люблю его больше всех других городов. Люблю дома, окна, погоду, даже толчею на улицах. Правда я понимаю, для Москвы не велика честь, что ее любит некто Станислав Тихонов... А вот мне приятно знать, что моему любимому городу, всем этим людям, всем вместе, я нужен, часто просто необходим», создавая контраст личного, интимного восприятия города и толчеи и многоликости мегаполиса. Главная музыкальная тема картины – «Мой город тих в часы рассвета» звучит на панорамных кадрах начала и финала, также усиливая тему особенной, частной подачи города.

Интересно реализован в детективах образ дома, здесь появляется вариация работа как дом, служба как образ жизни, и домом становится госучреждение, официальное здание (например, Петровка, 38). Кабинетная работа, которой посвящена большая часть жизни героев, продуцирует и большое количество интерьерных съемок, где преобладают статичные мизансцены, усиливающие динамику экстерьерных съемок. Вкрапления кадров с квартирами героев нечасты, и можно отметить детали, подчеркивающие заброшенность и неустроенность

быта, (немытая посуда, беспорядок и пр.), в то время как на работе=доме царит порядок и дисциплина.

### **Мелодрама**

Москва в это время – город любви. Это период мелодрам, это пора историй не о великих победах, и не о решениях, которые меняют судьбу страны, это истории о женских характерах, которые стремятся в большом городе найти свой дом и свое счастье. Здесь в полной силе проявился основной сюжет «девушка в большом городе».

Японская балерина Юрико встретила в Москве свою любовь, и название фильма «Москва, любовь моя» прямо сообщает о любви к городу, о любви в городе, и тем более трагичен становится финал картины, где эхо случившейся, казалось бы, давно трагедии настигает героиню.

«Служебный роман», где есть отдельные микроэпизоды натурных съемок – становится выражением любви к городу, и наложение закадровых стихов и песен превращают эти эпизоды в отдельный лирический «фильм в фильме», авторский визуальный монолог. Такую же роль играют фантастические элементы в картине «Предчувствие любви» (1982, реж.Т.Шахвердиев) и псевдо-фантастические в «Влюблен по собственному желанию» (1982, реж. С.Микаэлян), где в первом случае город чудесным образом трансформируется под напором романтического порыва главного героя, возникает перенесение женских черт на саму природу столицы, неслучайно вся Москва соотносится с образом Прекрасной Незнакомки, а во втором случае трансформируются сами герои, желая преобразить себя, они используют систему аутотренинга, и как только меняются они – преображается город, начинающий вместе с ними в финале отчитывать новое время, новую эпоху – кадр больших электронных часов. Город в «Романсе о влюбленных» вдруг «ломается» под напором чувств героев, разрывается ткань кинореальности и смешивается с иным, параллельным городом, где происходит съемка.

Эмоциональная наполненность переживаний, скрытых от глаз в большом городе, передается через прием закадрового монолога, который может

стилистически варьироваться: размышления («Кузнечик»), поэзия и песни («Служебный роман»). Иногда это введение символических персонажей (трубач в «Романсе о влюбленных», который может восприниматься и как персонифицированная душа города). Использование песенного материала помогает совершить некий экзистенциальный обмен между режиссером-художником и городом, создавая дополнительное измерение городского пространства.

Значимым при изображении города становится авторский ракурс, когда создаётся оригинальная Москва с личной картой маршрутов и сугубо индивидуальными образными парадигмами (Москва Рязанова, Москва Данелии, Москва Тодоровского). Уже привычные визуальные каноны воспринимаются скорее иронически (введение, например, «открыточных» планов столицы при несовпадении формы и содержания – «Прошу слова», 1975), либо, если их использования избежать не удастся (панорамные планы в начале картин), банальность изображения компенсируется за счет введения яркого лирического начала (закадровый монолог, песенное или стихотворное сопровождение).

### **Главный сюжет**

Провинциал в Москве – все еще один из ключевых сюжетов, но теперь чувствуется усталость города от гостей. Москва ощущает свою перегруженность, все чаще звучат мотивы «лишних» приезжих, перенаселенности, толпы: «В нашем городе чересчур много жителей, чересчур много приезжих, чересчур много машин» («Служебный роман»). Никому оказывается не нужна «родная» дочь («Дочки-матери»); «Вон сколько народу здесь живет, работает, а сколько приезжает каждый день? И все со своими делами и заботами, мелкими и крупными, грустными и веселыми, и всем им нужна Москва, а они ей, мягко скажем, нужны не все и не всегда» («Город принял»). И вместе с тем: «Что за город такой?! Ни одной незнакомой рожи! Бандиты и те знакомые!» («Карнавал», 1981, реж. Т.Лиознова).

Комедийный вариант приключений провинциала в столице теперь возможен только если гость обещает, что он в столице ненадолго, проездом, в командировке («Три дня в Москве», «В Москве проездом»). Проездом захватившие в столицу супруги Расторгуевы изнемогают в толчее: «Ты бы согласилась жить в городе?» - «Ой, не знаю!» («Печки-лавочки», 1972, реж. В.Шукшин).

Приехавшие же покорять Москву сталкиваются с неприветливостью и трудностями («Мимино»; «Кузнечик», «Карнавал», «Москва слезам не верит»).

Трагическим финалом оборачивается приезд студентки Юрико («Москва, любовь моя»), несмотря на то, что в столице она встречает свою любовь, город оказывается не способен спасти ее. Ощущение судьбоносности города остается, но его волшебная сила, способная творить чудеса, уходит. Москва все больше превращается в индустриальный мегаполис со стандартным набором проблем, теряя свой статус уникальности, но вместе с тем самоощущение москвичей остается прежним.

Они по-прежнему верят, что их город – уникальное место, но только теперь его уникальность зависит от сохранения его цельности, которая нуждается в защите от «понаехавших». Мотив сказочности, волшебности переходит в мотив уникальности, особенности, трансформируется в особое понимание столицы, что выражается в признании в любви: «Это мой город» - говорит Станислав Тихонов («Город принял»); «Но все равно, я люблю этот город. Это мой город. Это очень хороший город!» («Служебный роман»); «А я не понимаю, как можно с Москвой расстаться, Москва – она такая!» («Три дня в Москве»).

Так параллельно трансформируется и мотив судьбоносного города, он теперь перерастает в уверенность, что все, происходящее в столице, несет особый отпечаток, как и сама Москва все-таки отличается от других городов.

### **Образ улицы и дома**

Вновь становится важным противопоставление **улицы и дома**. Уличное пространство небезопасно, порой враждебно, домашнее, напротив, становится убежищем и спасением, частично это нашло отражение в изменившемся мотиве

окон. Если ранее открытые окна «распахивали» приватный, частный мир квартир навстречу городу, стирая границу между двумя пространствами, превращая улицу в дом, а дом в улицу, то теперь окна чаще закрыты. С улицы видны лишь горящие прямоугольники, вид которых острее заставляет героев чувствовать свое одиночество и неустроенность («Карнавал»), спешить домой, где их ждут («Детский мир»). Отметим вечерние панорамы из «Иронии судьбы...» или фильма «Город принял», где каждое горящее окно – это чья-то история и чья-то судьба, скрытая от глаз города.

Лабиринт московских улочек и свободная камера, повторяющее на каком-то уровне передвижение героев, свойственные предыдущему периоду, сменяются статичными планами, часто появляется прием отъезда камеры, фиксирующий сначала на какую-то деталь, а затем с отъездом вписывающий ее в общий городской пейзаж. Появляются кадры крупных улиц (ул. Горького, проспекты), заявляющие масштаб, подтверждающие статус мегаполиса, и вместе с тем подчеркивающие отчуждение между городом и людьми – фигурки спешащих людей становятся совсем маленькими, камера ставится на достаточно высокой или отдаленной точке.

Соотношение образов дома и улицы здесь перераспределяется в сторону дома. Сюжет развивается не столько в городском пространстве, сколько в четырех стенах московских квартир, и, так или иначе, завязан на «московском доме».

Это комическое в своей неудержимости желание героя С.Сададьского из комедии «Три дня в Москве» жениться на москвичке, чтобы заполучить вожаделенную квартиру в Москве, и покорить, таким образом, город. Это квартирные «хождения по мукам» Галины Аркадьевны (Г.Польских) в комедии «По семейным обстоятельствам», помогающие, тем не менее, ей устроить личное счастье. Это более трагические по сути, пусть и оптимистичные по настроению главной героини, скитания по углам в картине «Карнавал». Расселены по разным районам Москвы в соответствии с социальным положением герои «Служебного романа». Избушкой на курьих ножках предстает известный в Москве «дом на ножках» в картине «Усатый нянь», вводя тем самым элемент сказочности. Нечто

подобное мы видим в «Сказках старого Арбата» (1982, реж. С.Кулиш), где дом на крыше – это поистине волшебное место, пристанище художника, наполненное чудесами. Один из героев фильма «Блондинка за углом» (1984, реж. В.Бортко) восклицает – «Я всегда был убеждён, что мы все должны жить во дворцах!».

Две разных квартиры и две разных семьи, судьбы, чей образ создается через прием параллельного сопоставления двух жизненных укладов, выраженных через интерьеры, появляется сразу в нескольких картинах – «Старый Новый год», «Ирония судьбы...», «По семейным обстоятельствам», «Вам и не снилось...», «Служебный роман» и др. Враждуют два дома в картине «Вам и не снилось...», по разным семьям-домам ходит пятилетняя Маша, становясь невольным свидетелем «взрослых ситуаций» («Карантин»). Если ранее мы видели, как дом расширялся до масштабов города, «одомашнивая» пространство, то теперь, наоборот, город сужается до пространства камерного, закрытого.

Концепты дома и семьи имеют для картин этого периода особое значение. Они крепко связаны. Решив развестись с мужем, героиня оставляет и ключи от квартиры («Кузнечик»), заканчивается холостая жизнь героев – и они выходят с подругами на улицу («Жили три холостяка», 1973, реж. М.Григорьев).

Дом – это собрание нескольких поколений (родовая память), которые собираются за одним столом – появляется мотив чаепития, совместной трапезы, объединяющей персонажей: герои пьют чай в гостях, рассматривая старинные фотографии («Телеграмма»); уже пожилые герои случайно застигнуты родителями: «И давно это у вас? – Что? – Чай. Носки. Все» («Карантин»). Приехавший к внуку дедушка жарит шашлыки на балконе, чтобы потом собрать за длинным столом всех-всех-всех («Когда наступает сентябрь», 1975, реж. Э.Кеосаян); героине М.Тюжевой случайно встреченный ею дедушка говорит: «Разве плохо, когда вечером за большим столом собирается вся семья? У вас есть большой стол? <...> Так вот когда вечером за таким столом собирается вся семья, дети, внуки, правнуки, три-четыре поколения, что ж здесь плохого, я вас спрашиваю?». Три поколения живут в семье у Тани, и в финале мы видим большое задумчивое застолье («Романс о влюбленных»). Неприкаянный бродит

герой Л. Филатова, ночуя то у жены, то у любовницы («Забытая мелодия для флейты», 1987, реж. Э.Рязанов), отсутствие личного угла, дома говорит и об отсутствии душевной гармонии, счастья. Дом – это все самое важное и главное, что есть в жизни героев.

По-новому начинает звучать мотив улиц с появлением в кадрах церкви, которая ранее вымарывалась из повествования (появляется церковь в фильмах «Телеграмма», «Мимино», «Кузнечик» и др). Религиозные мотивы в картинах не звучат, либо выражены совсем слабо, скорее наличие храмов в кадре сообщает Москве оттенок патриархальности, церковь напоминает о ритуалах и обрядах, которыми сопровождается жизнь всякого коренного горожанина, москвича (соблюдение постов, хождение к службе, празднование семейных и религиозных праздников по установленным порядкам и т.д.), это и все то, что связывается с ощущением «московскости»: укорененности, связи поколений, долго живущих на одном месте, особого мироощущения. Особенно остро это чувствуется на фоне приезжих, которые своей наивностью, а иногда и напористостью вносят переполох в раз и навсегда установленные правила. Наглость провинциалов сталкивается с сопротивлением города, который каждый раз не устает напоминать им о правилах. Так, Лена («Кузнечик»), желая показать, что все ей нипочём, игнорирует совет воспользоваться подземным переходом, поскольку попросту не знает, что это такое. Она самодовольно и отважно бросается прямо в поток автомобилей и, конечно, оказывается посрамлена. Лишней оказывается Нина в жизни отца в столице. Ей проще жить одной. Она абсолютно не вписывается в его сложившийся быт («Карнавал»), так же, как и лишней оказывается Оля, по ошибке попадающая в чужую семью («Дочки-матери»).

Ключевая картина периода – мелодрама «Москва слезам не верит».

## **В. Меньшов «Москва слезам не верит»**

Советские критики назвали картину «Москва слезам не верит» (1979) новым витком «производственной темы»<sup>88</sup>, российские скрестили сразу две культуры, определив жанр как «сказка про золушку из страны победившего социализма», соответствующей «канону американской мечты»<sup>89</sup>, где история провинциалки, приехавшей в большой город и упорным трудом достигшей практически самого верха социальной лестницы, стала реализацией формулы «self-made (wo)man», а мелодраматическая часть сюжета обеспечивала видовые признаки сказки.

Но истоки сюжета гораздо глубже связаны с образом Москвы и именно она в большей степени определяет логику сюжета, нежели американский канон или сказка. Важно, что уже само понятие «столица» здесь одновременно и универсальный город, встающий в ряд и городов, и столиц, и город особенный. Таким образом, сюжеты, связанные с Москвой, одновременно отмечены чертами и типичности, и уникальности.

Картина состоит из двух серий, разделенных двадцатью годами, где первая часть – это конец пятидесятых, а вторая, современная, конец семидесятых. В центре повествования – три женских судьбы, три героини, каждая из которых стремится к счастью, к собственному дому.

И сюжет, и художественное решение строится по принципу «было-стало», отсюда параллельное построение и образной системы, и структурных элементов сюжета, перекликающихся друг с другом как внутри себя – экспозиция второй серии, по очереди представляющая судьбы трех героинь, так и на уровне серий – встречи Родиона и Кати тогда и теперь на Гоголевском бульваре, где даже эпизодические персонажи те же самые, поездка подруг на дачу, и пр.

Ярким моментом оказывается стык двух звенящих будильников, разнесенных по времени на 20 лет, но соединённых при помощи монтажа, – конец первой и начало второй серии, именно этот прием многих ввел в заблуждение, заставив поверить, что здесь используется сюжетная схема «золушки», так чудесен и мгновенен был этот перескок через многочисленные жизненные

<sup>88</sup> Бауман Е. Время сквозь судьбы // Искусство кино. – 1980. – № 2. – С. 38-47.

<sup>89</sup> Москва слезам не верит. Тексты [Электронный ресурс] // Энциклопедия отечественного кино. URL: [http://2011.russiancinema.ru/index.php?e\\_dept\\_id=2&e\\_movie\\_id=3698](http://2011.russiancinema.ru/index.php?e_dept_id=2&e_movie_id=3698) (дата обращения 19.09.2015).

трудности, оставленные в прямом смысле за кадром. Но формула «золушки» это не монтажная склейка, суть ее заключается в резкой и часто слабо мотивированной смене социального статуса героини, происходящей в одном временном отрезке («из грязи в князи»), а в «Москва слезам...» мы видим «обманный маневр», который, конечно, придает динамики сюжету, и заставляет думать, что перед нами использование сказочно-фольклорных мотивов, но на самом деле его истинное значение – концентрация внимания уже не на судьбах трех героинь, а выделение центрального женского персонажа и связанных с ним тем испытания и финальной награды.

Долгая панорама с Воробьевых гор в самом начале фильма – это единственный заявочный план, обозначающий место действия. Длинный план представляет огромный, раскинувшийся перед зрителем город, широкий формат помогает создать образ гигантского мегаполиса, и резкое сужение внимания затем до конкретных локусов соответствует сложившейся эстетике периода.

Авторы не собирались снимать историческую картину, им не нужна была реконструкция, но нужно было воспоминание о Москве, воспоминание о городе, вдобавок уже сложился кинообраз Москвы шестидесятых и нужно было так использовать его черты, чтобы и избежать клишированности, и совпасть с каноном. Город в первой части должен был быть узнаваем, его функция в первой серии – напомнить зрителю недавнее прошлое и тем самым обмануть его, выдав современный город, где происходили съемки, за Москву пятидесятых. Практически все кадры города в первой серии – это ночная или вечерняя съемка, где темнота услужливо скрывает, что и улица Тверская и площадь Маяковского, где вечером гуляют героини, выглядят уже совсем по-другому. На помощь режиссеру приходит звук: городской шум «Москвы прошлого» – это сложная партитура узнаваемых мелодий времени (Робертино, «Ландыши»), голосов (Вознесенский, Смоктуновский) и даже реплик («Харитонов!»). С их помощью запускается механизм памяти (аналогичный прустовскому) и происходит подмена: не имея возможности воссоздать город (что сегодня бы сделали с помощью графики), Меньшов, с одной стороны, апеллирует к образной памяти

зрителя, который еще помнит начало шестидесятых, и успешно использует ее для создания образа, а с другой – «перезаписывает» ее, потому что с точки зрения зрителя сегодняшнего дня шестидесятые будут выглядеть именно так. Также один из успешных приемов, который использует режиссер – это иронический комментарий, который отвлекает внимание, переключая регистр повествования на комедийный и тем самым снимая напряжение узнавания: фраза Людмилы на стихи Вознесенского – «ничего не поняла», поход в библиотеку им.Горького, где главной оказывается курилка, а не читальный зал, разговор со И. Смоктуновским и пр.

Город во второй части репрезентируется через судьбы трех героинь, именно их личные испытания и составляют образ столицы, поэтому планов Москвы довольно мало, но каждый пейзаж неслучаен.

Свидание Людмилы и Володи, ее женатого любовника, происходит на Краснопресненской набережной, за спиной виден Дом правительства (Дом Советов). Это недавняя постройка, и кроме желания включить в ткань фильма знаковый элемент времени, режиссер еще и добавляет этим в картину нужную долю официоза, превращая романтическую встречу почти в деловую.

Появляется в фильме еще одна примета эпохи – бассейн Москва, чье вечернее холодное освещение, отсутствие публики подчеркивает одиночество героини, вынужденной самой покупать себе цветы.

Но, как отмечалось выше, основная тенденция периода – интерьерные съемки. Камера уходит с улиц в дома, и город, как внешняя среда, все чаще противопоставляется миру сначала дворов, а потом и квартир. Практически все действие фильма происходит в интерьерах, вспомним, что действие мелодрам Э.Рязанова в это время также тесно связано с пространством квартир, кабинетов и пр.

Более того, сознательно или бессознательно, но принцип съемки в картине «Москва слезам не верит» очень близок операторскому стилю мелодрам начала века: статичная камера, зафиксированная на одной точке, объемная и сложная мизансцена – герои перемещаются внутри диалога и пространства, выходя за

пределы кадра, возвращаясь, без монтажных склеек; редко используется второй план, нет перебивок крупными планами или деталями; ракурс не меняется, из изобразительных приемов используется только наезд камеры, который подчеркивает какой-то важный момент или реплику. Жизнь героев подается большими объемными кусками, так, например, эмоциональная встреча Людмилы и Гурова в начале второй серии длится почти 2 минуты и снята одним кадром, с небольшой «восьмеркой» в начале; аналогично сняты эпизоды разговора Людмилы и Катерины на даче и на кухне; совместный ужин Гоши, Александры и Катерины, где стол поставлен фронтально по центру к камере, герои сидят почти как в театре, пр. Простой визуальный язык, также как и в мелодрамах дореволюционного периода, облегчает восприятие, заставляя концентрироваться на происходящем, а не на форме. Обилие интерьерных съемок сковывает и ограничивает движение камеры, заставляя делать выбор в пользу сложного построения мизансцен и большей длительности эпизодов.

Сквозная для образа Москвы тема взаимоотношений провинции и главного города страны в картине «Москва слезам не верит» становится одной из основных. Желание автора сценария В.Черных написать историю о Москве и москвичах (работа принимала участие в конкурсе сценариев о Москве) и его выбор - взять в качестве названия пословицу «Москва слезам не верит», выводит сценарий на уровень обобщения, заключения о городе: «...черты московского характера существуют не один век — Москва слезам не верит, Москва бьет с носка. При всех режимах и всех правителях Москва никогда жалости не испытывала, и всегда от нее можно было схлопотать. И это тоже феномен Москвы»<sup>90</sup>. Использование паремии в качестве заглавия включает фильм в контекст и национальной мифологии, и московского (и шире народного) фольклора.

Ключевым образом картины становится **образ дома**, данный сразу в нескольких ипостасях, обретение собственного жилья, как мы помним, знаменует финал приключений героинь, потому так важно, чтобы в финале «Москвы слезам

<sup>90</sup> Черных В. Москва бьет с носка // Искусство кино. –1997. – № 8. – С. 142.

не верит» каждая из героинь обрела свой дом. Образ меняется несколько раз: сначала это общежитие где-то на окраине города, затем строящиеся квартиры (Тоня работает на стройке), квартиры гостей, теткин дом, дача, и, наконец, собственное жилье.

Первый образ – общежитие (съемный дом, своего рода меблированные комнаты), лишенное конкретного адреса, помещенное на условную «периферию», оно становится собирательным образом общежитий и Москвы 60-х вообще, где каждый зритель находит для себя узнаваемую деталь, тем самым признавая этот образ (вахтерша, теснота, общие душевые, общий быт).

Общежитие крепко связывается с темами свободы и молодости, планов и надежд, «Москва – это большая лотерея», как говорит одна из героинь.

Переезд героинь в чужой дом становится переломным моментом, отмечая начало «хлестаковщины», которая и приводит главную героиню к трагическому финалу первой серии. Отметим резкий ракурс заявочного плана здания, который и символически представляет его как «дворец», и передает физическое движение запрокинутой головы.

На уровне сюжета в этой части картины вновь становится заметно воспроизведение культурного кода мещанских сословных мелодрам начала века. Устроенный званый ужин откровенно копирует аналогичные сюжетные вставки картин дореволюционного периода с теми же фронтальными ракурсами и крупными планами. Город здесь воспринимается опосредованно, ситуационно, но он все время присутствует («вся Москва так делает»).

Традиционный для городского пространства сюжет женской судьбы в большом городе связан с мотивом испытаний, попытка обмануть город жестоко наказывается, и затея героинь становится судьбоносной для обеих. Авторы отказываются от пейзажей и натуральных кадров, которые бы выразили душевное состояние главной героини, и после памятного разговора на Гоголевском бульваре героиня «замыкается» в интерьерах, Москва для нее это отныне пространство четырех стен, заставляющая выучить преподанный урок. Результатом становится обретение своего дома и личного счастья. Социальная

мелодрама транслирует, каким должен быть порядок вещей, город здесь выступает как модель мира с идеальным мироустройством, стремящимся к благополучному разрешению конфликта.

Интересный вариант «московского дома», появляющийся в картине, – это дача, неизменный атрибут городских жителей, облегченная версия основного дома. Она связана с мотивами природы, урожая, изобилия, натурные съемки противопоставляются каменному пейзажу мегаполиса. Кроме функции сюжетного параллелизма, который еще раз подчеркивает, что между двумя сюжетными блоками прошло 20 лет, это еще и место, где стираются социальные различия между героинями, вне города они все равны, более того, здесь раскрывается их природная, женская сущность, традиционно связываемая с образами плодородия, земли, материнства. Логично, что именно вне городского пространства, диктующего свои правила игры, когда развитие отношений детерминируется социальным статусом, происходит ключевое знакомство с Гошей (вспомним ситуацию в «Служебном романе», когда разница положений героев играет существенную роль).

Заявочные планы домов героинь добавляют обертонов их образам. Промышленный пейзаж окружает «вечного строителя» Тасю, чистый престижный район новостроек у директора Кати, а вот кадров дома Людмилы нет. Скорей всего, это было вызвано объективными причинами, а не художественными задачами, но хочется предположить, что отсутствие семьи равно отсутствию дома, именно поэтому он и не появляется.

Для блока мелодраматических картин становится характерным использование песенного закадрового сопровождения, что усиливает интимный, частный характер происходящего. В картине «Москва слезам не верит» это песни «Александра» («Не сразу все устроилось») (Ю.Визбор), «Диалог у новогодней елки» (музыка С.Никитина, слова Ю.Левитанского).

Открывающая картину песня «Александра» заявляет все центральные темы фильма (отсроченной награды – «не сразу все устроилось», тему любви, мотив судьбоносности – «стали мы его судьбой», образ города-женщины, Москвы-

матушки – «Любовь Москвы не быстрая// Но верная и чистая// Поскольку материнская//Любовь других сильней»), и, более того, метафорически использует конкретный локус Москвы («вот и стало обручальным нам Садовое кольцо»), проецируя топонимику города на судьбу персонажей (еще одно эхо мотива сказочности, связанного с образом столицы).

При сохранении всех ключевых тем и мотивов, связанных с образом Москвы (сюжет «девушки в большом городе», противопоставление пар столица-провинция, улица-дом; мотивы особенного города, испытания, и пр.) сама столица появляется скорее опосредованно. Выбор архаичных стилистических приемов в сочетании с продуманностью визуального решения, сочетающего два временных пласта, для жанра мелодрамы обозначает, на наш взгляд, максимально удаленную точку на линии ухода от действительности, психологического отказа от реального восприятия жизни. Мелодрама создает иллюзорный мир, в котором действуют стереотипные характеры, художественно оживленные и помещенные в узнаваемую среду. Здесь главным отличием от реальности является счастливая развязка, утоляющая жажду справедливости зрителей и поддерживающая их веру в «правильность» миропорядка, а использование упрощенного визуального кода, генетически восходящего к простому киноязыку картин начала века, позволяет сделать материал доступным максимально широкому кругу зрителей.

### **Вывод**

Образ города отходит от идеологических и мифологических предпосылок, которые ранее давали импульс образным парадигмам. Сужение ракурса до уровня бытовой, частной проблематики инициирует появление авторского взгляда на город, так начинают возникать оригинальные и часто законченные локальные эстетические кинопространства Москвы (Москва Рязанова). Тенденции 1960-х, ориентировавшиеся на пересоздание визуальной иерархии через отталкивание от официального изобразительного канона, получили здесь логическое завершение.

Расцвет в 70-80-е «городских жанров» — мелодрамы и детективного фильма связан с актуализацией настроений эскапизма, и потребностью в

компенсации. Детективные фильмы, где зло и несправедливость всегда наказываются, и мелодрама с неизменным счастливым финалом создают иллюзорный мир идеального государства, где все подчиняется внутренне желаемому распорядку, и позволяют забыть о реальности.

Москва конструируется с помощью фрагментов узнаваемой реальности, подсвеченных авторской интенцией, это город, который (может и должен быть) лучше, чище, светлее, романтичнее, но в контексте не идеологии, а личного мировоззрения.

#### **4.2 Москва и постмодернизм**

В период девяностых социальная и демографическая ситуация в Москве меняется. Обостряется негативное отношение горожан к приезжим, резко отличающимся по культуре поведения и мировоззрению, столица и периферия противопоставляются все более отчетливо. Отчасти это связано с процессами централизации управления именно в Москве («все решается в столице», «вся власть в столице»), и, следовательно, со все более возрастающей зависимостью периферии от центра.

Меняется самоощущение города, который именно в этот период начинает масштабно меняться (возведение торговых центров, строительство небоскребов, восстановление и одновременно уничтожение архитектурных памятников), стилистически процесс протекает крайне неравномерно («лужковский» эклектичный стиль). В это же время в Москве начинает пышно отмечаться день города, на фоне растущей социальной и промышленной нестабильности (путч 1993г., выборы 1996г., кризис 1998г. и др.) это все более «замыкает» город на самом себе, противопоставляя реальности атмосферу праздника, создавая «город-фантом», который, казалось бы, игнорирует происходящее в стране. Е.Ларичев в статье «Архитектура умолчания» подмечает интересный факт – «большие проекты лужковского строительства <...> завязаны на праздничную хронологию — а значит, представляют собой однократную <...> одноразовую, декорацию,

выполненную к определенной дате»<sup>91</sup>. Эта ситуация начинает влиять на образ города в кино, что отражается в мотивах призрачности, неустойчивости, которые с течением времени начинают звучать все более и более явно.

### **Смысловой уровень**

Жанровый диапазон фильмов, связанных с Москвой в этот период, отличается крайней вариативностью. В нем нет цельности, что, на наш взгляд, связано с влиянием категории фантастического, которая начинает видоизменять жанры, превращая их в своего рода «химер», где знакомая сюжетная схема вдруг начинает вести себя совершенно ей несвойственно, что отражает настроения хаоса и смятения, в котором оказались художники.

Кино начинает создавать пространство, где становится все более заметно, что изображаемая реальность существует по каким-то иным законам. Москва при сохранении видимости реального города, с узнаваемой топикой и локусами, внутренне перевоплощается в своего двойника.

Созданный кинообраз города уже изначально подается как мир с искривленным миропорядком (вместо логики – абсурд и гротеск). Персонажи, живущие в этом ином мире, пытаются прорваться в «мир реальный», подчиненный постигаемыми законами бытия. Отсюда введение эпизодов, связанных с темой изменения сознания (сон, мечта, опьянение, психические девиации и пр.), что является необходимым условием нарушения барьера между «этим» и «тем» миром (что пришло из традиции романтических и фантастических текстов), возможность вырваться, и отчасти это способ примириться с абсурдной действительностью, не сойти с ума.

Для образа города эта ситуация также отражается в появлении мотива лабиринта («поиск выхода»), тени – появление темы черного двойника города (ср. в романтизме мотив «черного человека», «тени»), смены визуального кода на черные, темные тона, переворачивание состояний города (днем город – мертв,

---

<sup>91</sup> Ларичев Е. Архитектура умолчания [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2002/5/laric.html> (дата обращения 10.03.2015).

ничего не происходит, а ночью оживает). Главный герой обречен искать не только выход-переход в «нормальный» город, но и должен как-то противостоять пространству, потому что «другой город» оказывается довольно агрессивен к персонажу (образы нищих, бомжей, мотивы угрозы и опасности). Город постоянно меняется, его границы колеблются (мотивы сумерек, тумана, дымки, дыма, которые сглаживают линию горизонта, создавая иллюзию бесконечности), он искажает и искривляет пространство (нарушенная логика топографии – герои хаотично перемещаются по городу, проезжая нелогичными маршрутами, рядом оказываются локусы в реальности отдаленные и так далее), заветная цель все время отодвигается (мотив миража).

Образ бесовского города-двойника, в котором сокрыта, спрятана настоящая Москва, к которой нужно как-то прорваться герою – это сращение сразу двух мифологических конструктов – «Москвы бесовской» и идеи о Москве-Китеже.

### **Визуальный образ города: пустой (мертвый) город, лабиринт, толпа и агрессия**

С московским пространством начинает все чаще соотноситься тема пустоты, заброшенности. Пустота либо самодостаточна и воспринимается как естественное состояние города, либо является обманом, притворством. Москва то и дело резко сбрасывает эту иллюзию, заставляя героев в недоумении и оцепенении провожать глазами непонятное буйство чужой жизни, яркой, но, в тоже время, словно подернутой тленом разрушения, гниения, порой город набрасывается на протагонистов в образах бомжей, шпионов, нищих, бандитов. Также рядом с мотивом пустоты появляется и мотив зловещности города, что является отражением концепта «Москва бесовская».

Мертвый, пустой город появляется в мистической картине «Гонгофер» (1992, реж. Б.Килибаев). Это абсурдистская лента снята с элементами некрореализма, что напрямую связывает образ города с темой мертвенности и отчасти inferнальности («Москва бесовская»). Посетив столичную ярмарку, герои спустя какое-то время возвращаются в Москву и неожиданно попадают в

незнакомое, пустынное место – город предстает мрачным лабиринтом, полным уродливых, демонических препятствий.

Иначе проявляется пустота города в картине Г.Данелии «Настя» (1993), где героиня – продавщица в маленьком канцелярском магазине с полупустыми полками, из товаров – только ластики да бюсты Ленина, маленький оазис, которого словно не коснулась лихорадка, охватившая город и страну. Лишь однажды, как фантом, мимо окон проползет танк, но его появление настолько абсурдно, что у героев на минутку возникнет мысль – а не почудилось ли им все это? Центр пуст, улицы пусты. Никого нет. В полупустом трамвае едет Настя домой. Но вот чудом преображенная внешность открывает перед героиней абсолютно иной мир, другую Москву – шумную, увлеченную конкурсами, развлечениями, мир неискренний, фальшивый. Город двоится на глазах. Режиссер превращает город в Зазеркалье – мы видим московский метрополитен, но станции почему-то носят имена Ивана Грозного, Нестора Махно и пр., трамваи ходят в зависимости от дней недели.

В бесконечный карнавал ряженных превращается удвоение, утроение, бесконечная мультипликация главного героя в эксцентрической комедии В.Меньшова «Ширли-Мырли» (1995), где герои мечутся по Москве в поисках утраченного алмаза, попадая во все более абсурдные ситуации.

Подземный мир выпускает своих демонов – идет серия странных и загадочных происшествий в московском метрополитене («Научная секция пилотов», 1996). Само название фильма уже может стать диагнозом ситуации («Шизофрения», 1997, реж. В.Сергеев; «Странное время», 1997, реж. Н.Пьянкова), намекая на раздвоение не только сознания, но и на двоящийся образ города, который только внешне остается прежним, но уже захвачен зловещими силами. Своего пика этот образ достигнет в картине «Окраина» (1998, реж. П.Луцик), где Москва показана как безжизненный город, отданный злу.

Образ пустоты формируется из кадров обширных и незаполненных улиц («Такси-блюз», 1990, реж. П.Лунгин; «Настя», «Орел и решка», 1995) и потом

перерастает во все более долгие планы и проезды по пустынному городу («Лимита», 1995, реж. Д.Евстигнеев).

Стоит отметить, что в «Лимите» особенно становится заметно изменение колористики, связанной со столицей. В картине много ночной съемки, окрашенной холодным синим цветом, один из самых ярких примеров – проезд на катере по ночной Москва-реке. В синем свете возникают за спиной героя то Краснохолмский комплекс, еще без Дома Музыки, то высотка на Котельнической набережной – таинственный и мрачный пейзаж. Низкий цветовой градус картины не лишает Москву узнаваемости, но делает ее очень отстранённой, герои так и не становятся ее частью, она все больше отторгает героев.

Смена цветового кода еще раз подчеркивает все более выпирающую мертвенную природу города. Синий, черный, серый – вот превалирующая палитра картин этого времени. На контрасте иногда появляется ярко-желтый свет квартирных лампочек или ночных огней («Такси-блюз»; «Кикс», 1991, реж. С.Ливнев, и др.), добавляя лицам героев глянец восковой маски, искусственность. Меняется и состояние – все чаще в кадре появляется ночь, реже сумерки и совсем редко день.

Пустота для Москвы – это парение над крышами, когда кажется, что кроме трех героев и нет более никого в столице («Странное время», частично «Привет, дуралеи!», 1999, реж. Э.Рязанов). К концу периода город пустеет почти полностью – «Страна глухих» (1998, реж. В.Тодоровский), столица здесь совсем условный город, без опознавательных знаков – в кадре мелькает яркая вывеска «Казино» или «BILLIARDS», появляются таинственные подворотни, дворы, краем мелькнет так и не опознанная высотка, так что можно вполне предположить, что это просто Город, но в финале появится долгая панорама с Домом Правительства, рассвет, встающий именно над Москва-рекой, и станет ясно, что это Москва, просто какая-то другая, чужая. «Невзирая на то, что это – безошибочно узнаваемая Москва, и на то, что только в Москве такое кино могло пластически осуществиться (а в Петербурге, например, нет), город “Страны

глухих” – просто город, как его ни зови <...> пространство без быта, место без места – гладкое и блестящее, как шар под потолком дискотеки»<sup>92</sup>.

Эта смысловая пустота, игнорирующая все столичные атрибуты, стала знаком и отсутствия культурной почвы, собственной мифологии новых героев. Типизированные персонажи «новых русских», составленные из шаблонных фрагментов (непременное богатство таинственного происхождения, вычурный стиль, уголовный флер) начинают казаться картонными фигурами, манекенами, сообщая Москве тот неизбежный градус условности, который, так или иначе, проявляется в кинематографе этой поры. Глухой Свинья из «Страны глухих», хакер-одиночка из «Лимиты», бандиты из «Брата 2» (2000, реж. А.Балабанов) живут в другой Москве, не имеют истории, памяти. Им нечего рассказать о себе, поэтому для таких героев единственно правильным пространством становилось не место, а его отсутствие. Даже приобретение водного стадиона «Чайка» Мишей («Лимита») не превращает его в москвича. Это полуразрушенное, некогда бывшее великим, пространство, пусто, лишено смысла, как и пуста и сама покупка, которая показывает никому не видимый размах мысли (даже похвастаться герой никому не может, в одиночестве проводя время на трибунах). Герой, несмотря на внешнюю победу, все-таки проигрывает Москве, ему нечего противопоставить ей, за ним ничего и никто не стоит, и город поглощает его.

Параллельно со все более усиливающимся мотивом пустоты существует **образ толпы**, уже крепко связанный с городом, но и он постепенно начинает трансформироваться. Его первый вектор развития отразился в немногочисленных романтических картинах, где главные герои стремятся отдалиться, скрыться от толчеи, словно чувствуя какую-то скрытую угрозу («Привет, дуралеи»; «Ретро втроем», 1998, реж. П.Тодоровский). Образ толпы здесь начинает все более смазываться, превращая людей в массу, некий фон, все менее определяющий события. Если в семидесятые герои были вписаны в толпу, выныривали из нее

---

<sup>92</sup> Брашинский М. Любовь 2: «Страна глухих», режиссер Валерий Тодоровский [Электронный ресурс] // Искусство кино. 1999. № 11. URL: <http://kinoart.ru/archive/1998/11/n11-article2> (дата обращения 10.03.2015).

или вновь сливались с ней, то сейчас персонажи опасаются соприкоснуться с ней («Настя»).

А вот для абсурдистских, эксцентрических картин характерен другой образ толпы, здесь персонажи, наоборот, чувствуют ее энергию и стремятся слиться с ней, она начинает противопоставляться городу как символу власти (волнения бомжей в «Небесах обетованных» (1991, реж. Э.Рязанов); захваченные общим безумием в «Ширли-мырли»; «Старые клячи» (1999, реж. Э.Рязанов), атакуя его, пытается уничтожить, разрушить.

Образ агрессивного города, который подавляет персонажей, заставляет их блуждать по запутанным дворам-колодцам, обманывает блеском ночных огней, чтобы днем обернуться безжизненным выморочным пространством, в той или иной вариации появляется в каждом фильме периода, порой сочетаясь с уже обозначенным мотивом города-лабиринта.

Первая встреча героев в картине «Такси-блюз» происходит на Новом Арбате (тогда проспекте Калинина). Главный герой, музыкант Леха, ловит такси, в красной рубашке, с горящими глазами, он пьян и почти безумен от успеха. Это происходит в самом центре – на весь экран горят буквы – «СССР» на арбатских «домах-книжках». Стоит ночь, но столица – это живой неспящий мир, полный огней, где работают другие законы (таксист оказывается продавцом запретного алкоголя). Неслучайна и аллюзия на границу – советский проспект в ночное время оказывается удивительно похож на американскую улицу – те же огни, реклама. «Та, другая» страна, воспринимавшаяся не то как загробный мир, откуда не возвращаются, не то как «земля обетованная», начинает просвечивать сквозь городской пейзаж, оставляя странное ощущение простора и одновременно предельности, ограниченности.

Днем Москва для героев выворачивается обратной стороной, вместо парадных площадей и узнаваемых улиц – задворки у завода, переулки, тоннель, где дерется таксист с подростками, вытрезители, вокзалы...

Городское пространство оказывается способно растягиваться и вмещать в себя у Лунгина огромное количество других реальностей, других миров. Москва

не имеет цельности. Каждый герой существует в своей замкнутой системе, но когда эти системы соприкасаются, неминуемо происходит взрыв. Относительно друг друга эти миры всегда полярны, их объединяет только место существования (Москва), которое к ним поразительно равнодушно. Взрыв на мосту в финале «Такси-блюза» происходит в минуту затишья, на рассвете, и на фоне бессмысленности сюжетной погони наполняется просто экзистенциальной пустотой. Москва безразлична к разворачивающейся катастрофе. Она – большой вакуум, впитывающий в себя и эманации безумия Шлыкова, и нелогичность ситуации странного полулегального, полуживого существования художника, жизни и условий, где стала возможна встреча и странная дружба столь разных людей.

Финальная сцена в «Луна-парке» (1992, реж. П.Лунгин) подчеркнута абстрактна (как и большинство мотивировок в фильме, что и позволило говорить о сказовом характере фильма, где действуют не герои, а Отец и Сын), образ Луна-парка соотносится здесь с Москвой, превращенной в большой парк порой жестоких, порой трогательных аттракционов. Столица предстает городом бесчисленных воинственных противостояний, происходящих на фоне высоток – то на площади трех вокзалов, то на Котельнической набережной, то есть на фоне безмолвно стоящих символов власти, которая оказывается слепа и глуха к происходящему. Городское пространство подчиняется своим внутренним законам, и если ранее это было пространство социальное, имеющее четкое определение и назначение – по улицам ходили граждане, гуляли прохожие, это было пространство жизни, то теперь это антисоциальное пространство, это город, вывернутый наизнанку. И хотя мы видим узнаваемые высотки, знакомые городские пейзажи, но они представляются омертвевшими, пустыми, создавая почти постапокалиптический пейзаж.

Мотив города-лабиринта появляется в картинах «Предсказание» (1993, реж. Э.Рязанов), «Орел и решка», «Страна глухих», «Страстной бульвар» (1999, реж. В.Хотиненко), где герои попадают в ситуации «неузнавания» пространства, появляются кадры с резкими ракурсами (снизу, наискосок), искривляющими

привычные места, герои постоянно сворачивают и поворачивают, их маршрут становится изломан и крив, они попадают в переходы, странные двory, тоннели, задворки.

Так постепенно меняется и **образ улицы**, и соотносимый с ним **образ московского дома**. Улица сейчас – часть большого лабиринта, она несет в себе и опасность, и неожиданность, и загадку. Так из подворотни неожиданно выскакивает на героев бродяга («Гонгофер»), двор оказывается площадкой для акта самосожжения, который выглядит как странная и бессмысленная жертва («Предсказание»), на улицах становится небезопасно («Шизофрения», «Мама» (1999, реж. Д.Евстигнеев); «Небо в алмазах», 1999, реж. В.Пичул), и сам дом начинает испытывать надвигающийся абсурд улиц. Он больше не спасает героев, стремительно теряет все обретенные за прошлые периоды качества – связь с семьей, с историей рода, с традициями.

Андрей («Луна-парк»), найдя отца, попадает в иной мир, его дом – в центре выморочного города идет другая жизнь: чаепития, чтение стихов, музицирование, в отдельно взятой высотке интеллигенция создала себе башню из слоновой кости. Это ироническое сравнение еще более дробит образ города, выше мы отмечали, что Москва Лунгина не обладает цельностью, здесь этот эффект достигается и за счет резкого перепада не только уровней дома и улиц, но и на уровне метафизическом – разные социальные статусы, основы культуры, воспитания.

Обычная квартира становится порталом в прошлое, хранит сокровища («Привет, дуралеи»), семья двоится, троится («Странное время», «Ретро втроем»). Дом уже не спасает («Предсказание», «Страна глухих», «Мама»), его связь с семьей, с предками, с исторической памятью стремительно угасает, рушится, как разрушается и само здание. Герой Машкова, Миша, живет в полупустой квартире, где оборудовано только рабочее место («Лимита»), он, «понаехавший», без роду и племени, и его дом нечем заполнить. Приходится бежать из дома героям фильма «Мама», лишившись дома тогда, пятнадцать лет назад, они жертвуют им и сейчас. Полупустая квартира, наполненная детскими вещами, пылью, старыми костюмами, уже не имеет ничего общего с их сегодняшней жизнью. Часто герои

наполняют квартиры краденными вещами, чужими, заимствованными (полутеатральное, полудекоративное пространство, где живет героиня «Кикс»); в чужой дом забираются бомжи, чтобы праздновать свадьбу – «Небеса обетованные», 1991; квартира, где вместо кровати вытасченное купе из поезда – «Ширли-Мырли»; реквизит, склад вещей у Ии – «Страна глухих», и тд. Лишенные дома, герои оказываются лишены и семьи, и памяти, и цели, они обречены вечно блуждать по улицам и чужим домам.

### **Основной сюжет**

Главный сюжет, связанный с городом: взаимодействие провинциалов и столицы насыщается агрессивными обертонами, все более превращая их в конфликт, противостояние.

В мрачной тональности предстает Москва в мелодраме Данелии «Орел и решка», где понадобился отстранённый взгляд приезжего, чтобы увидеть город во всей его неприкрытой враждебности: «послание» этого фильма звучит с особенной выразительностью в сравнении с классическим «Я шагаю по Москве». В обоих фильмах обыгрывается одна из важных тем, связанных с городом – взаимоотношения столицы и приезжих. «На этот раз данелиевская Москва — город, откуда нужно бежать опроретью. Буровая вышка после нее кажется тем самым раем в шалаше, о котором мечтает пословица»<sup>93</sup>. Столица предстает как бездушное, подавляющее место, город-спрут, многоликий в своих проявлениях. Герой К. Пирогова, Олег Чагин, инженер-нефтяник, приехав за невестой в Москву, попадает в черную полосу злоключений, которая кончается лишь с отъездом из мегаполиса.

Если фильм Данелии преисполнен самых безрадостных фантазий, то фильм «Лимита», вышедший в этот же год, резко заземлён и резко социален. Проблема «лимитчиков», понаехавших, – одна из самых острых в обществе, но режиссер

<sup>93</sup> Кузнецов С. Это наш (ваш, их) город: нужно подчеркнуть [Электронный ресурс] // Сеанс. 1999. №17/18. URL: <http://seance.ru/n/17-18/novyy-geroy/eto-nash-vash-ih-gorod-nuzhnoe-podcherknut/> (дата обращения 10.03.2015).

создает на ее основе историю успеха. Приехавшие пятигорские студенты переплавились в гигантском котле Москвы и выковались в героев, стоящих по разные стороны баррикад. Один создает шифры, другой их ломает. Приезд провинциала в город, где больше возможностей, это типично «городская» мотивировка, и сюжет раскрывается на фоне социальных современных процессов. Москва этого времени – время резких взлетов, лотерея. За ночь работы герой может заработать столько, сколько заработал бы за год в родном городе. Эта финансовое масштабирование в пределах одной истории, одного сюжета и даже одного кадра (пачки денег в руках), дает ощущение резкости, изломанности судьбы не только персонажей, жизнь которых колеблется в гигантской амплитуде, но и самого города, живущего в ненормальном, болезненной аритмии, где резкие всплески работоспособности сменяются пассивным проживанием очередного затишья.

Особняком стоят две картины: «Гонгофер» и «Украина», обе сняты по сценариям П.Луцика и А.Саморядова. Оба фильма соотносятся с концептом «Москвы бесовской», авторы используют топонимику города – в поисках пропажи герои едут в Чертаново («Гонгофер»), вводят элементы сказки - зачин, образы, сюжет, опирающийся на фольклорные или мифологические элементы (киномифология в «Украине»).

Одной из самых значимых и резонировавших в критическом и зрительском пространстве стала картина «Украина», фильм о правдоискательстве мужиков, ищущих и не нашедших правды в столице, а потому сжигающих ее.

Картина, использующая советский контекст (название от фильма Барнета 1933 года, музыка, заимствованная из фильма «Чапаев», 1934) говорит и о высокой оценке исторического прошлого, недаром кое-кто из критиков усмотрел в этом яркое и искреннее проявление сыновней любви<sup>94</sup>, и содержит многочисленные аллюзии, отсылающие к эстетике советского времени

---

<sup>94</sup> Трошин А. Сеансу отвечают: Украина [Электронный ресурс] // Сеанс. 1999. № 17/18. URL: <http://seance.ru/n/17-18/rezhisser-film-kritik-2/ukraina/ukraina-2/#225> (дата обращения 10.03.2015).

(операторский стиль, типажи, которые относятся ко «всей мифологии советского монументального киногероизма»<sup>95</sup>).

Авторы концентрируются на пространственной и синтаксической трансформации «а-ля некроготика» (вурдалаки, кровожадность, выбор черного-белого цвета), чтобы создать фильм в духе постмодернизма, сказовая интонация повествования выводит картину на уровень притчи, сказки, на что намекают и прозрачные аллюзии на былинных героев, сюжетная схема, художественная условность. Это влияет и на образ города.

Несмотря на многозначность толкований, постмодернистская ткань «Окраины» лишена глубины. Москва здесь решена плоско в буквальном смысле – это макет, отбрасывающий тень на всю страну, фикция, возведённая советской мифологией, в том числе и кинематографической. И если кино-Москва прошлого была возведена из бетона и камня, производила впечатление стабильности и постоянства, то Москва «Окраины» выстроена из картона, дешевого и непрочного. Поэтому ощущение зыбкости, миражности, иллюзорности возникает в каждой точке соприкосновения мужиков с Урала и столицы.

Рассматривая этот образ негативно, можно отметить, что одномерное чувство места в сочетании с яркостью и эпатажностью манеры киноцитирования дает повод для обвинения в поверхностности («легкий треп по поводу кино»<sup>96</sup>), но с другой стороны, именно резкое противопоставление центра и периферии сразу по нескольким уровням (центр-окраина, новое-старое, советское-постсоветское, наше – не наше, живое-мертвое и так далее) выявляет ту общую тенденцию, которая связана с Москвой 90-х, ее ироническое (ерническое и даже в чем-то садистское) развенчивание, которое имеет преднамеренно двойное значение – оглушить впечатлениями и очистить образ, омыть его кровью, если угодно.

---

<sup>95</sup> Плахов А. Нервная реакция на коллективные мифы [Электронный ресурс] // Коммерсант.1998. № 130. URL: <http://kommersant.ru/doc/202066> (дата обращения 10.03.2015).

<sup>96</sup> Аннинский Л. Окраина окраины // Сеанс. 1999. №17/18. URL: <http://seance.ru/n/17-18/rezhisser-film-kritik-2/okraina/okraina-okrainyi/> (дата обращения 10.03.2015).

Необходимость такой жертвы, даже кинематографической, под вопросом, но она уже свершилась.

С другой стороны, макет – это еще и признак театральности, примета сценических декораций, поставленных здесь в противоположность рационально осознаваемым (и воспринимаемым) кинопространствам прошлого. Луцик расширяет этот тип образности, заостряя наше внимания на каждом образе, возникающем у нас на пути, и это наслаивание доходит до своей кульминации. По мере того, как герои проходят путь от окраины к столице, поднимаются в высотку, говорят с нуворишем, подмявшем под себя страну, перед зрителем все более разворачивается мистериальная природа города, долженствующего стать и средневековой площадью, где разворачивается история, и, собственно, одним из ее персонажей, приносимым в жертву.

Отдельно стоят картины, где центральным сюжетом взаимодействия городского пространства и персонажей становится противостояние самому городу, невозможность или сложность существования в нем.

«Такси-блюз» рассказывает о талантливом джазисте Лехе Селиверстове (П. Мамонов), оказавшемся в самом низу социальной лестницы из-за встречи с таксистом Иваном Шлыковым, который отобрал у него единственный источник средств к существованию – саксофон. Музыкант, ставший алкоголиком, и спортсмен, человек старой закалки, таксист, становятся друзьями. Случайная встреча с американским исполнителем вновь возносит Селиверстова на вершину, он уезжает в Америку, откуда возвращается уже знаменитостью. Финал этого фильма выглядит странно и не логично с позиций социальной драмы, в жанре которой, казалось бы, сделана картина. Преследование Шлыковым такси, где сидит музыкант, кончается аварией. В обуглившейся машине оказывается не Леха, а незнакомец. На мосту остаются две горящих машины, на заднем плане в дыму и тумане парит сталинская высотка. Начинается рассвет.

Столкновение двух миров, дольного и горнего, очевидно. Музыкант Леха – это медиум, проводник мелодий из мира потустороннего, тогда как Иван – всего лишь обычный человек, который по каким-то внутренним, необъяснимым самому

себе причинам захотел шефствовать над джазистом, как будто власть над Лехой позволит ему властвовать над тем миром, с которым соприкасается музыкант. Это оказалось губительным для обоих. Леха почти спился, оставшись без музыки, а Шлыков, поняв, с чем он столкнулся, сошел с ума.

Для режиссера Лунгина это стало переживанием перестройки: «Я рассказал историю в какой-то степени про себя. В образе музыканта Леши я предчувствовал надвигающуюся тотальную ненависть. Уже началось расслоение, ментальный раскол общества. Делая фильм, я осознал, что таксист Шлыков мне интереснее, чем музыкант. Мы сами - «музыканты». А как выразить бессловесному человеку советской закалки чувство обмана, крах опор. Все, к чему его вели, чем заклинали – оказалось пустышкой. Осталось горечь разочарования...»<sup>97</sup>. Ощущение распада привычного мира, переворачивания и выворачивания привычного уклада транслируется не только через истории персонажей, но и через образ «вывернутого» города.

Его вторая работа, пришедшаяся также на 90-е, «Луна-Парк», продолжает развивать сразу несколько тем предыдущего фильма. Как и в первой картине, мы видим ситуацию столкновения двух миров, причем это также конфликт мировоззренческий. Молодой фашист Андрей узнает, что отчаянно разыскиваемый отец – композитор-еврей. Снова столкновение происходит в Москве, где навязчивым образом становится образ Луна-парка, парка аттракционов, карусели и американских горок, сверкающих в сумерках. Этот мотив фальшивого праздника потом еще не раз возникнет в кино.

Отечественные критики назвали Лунгина «сказочником» за придуманный образ России – «Лунгин предлагает обходиться с категориями России, национальной судьбы и всей этой волнующей умы обоймой как со сказочным образом, как с Россией, которую мы придумали»<sup>98</sup>, «second-hand» Линчем» - за ту

<sup>97</sup> Павел Лунгин: «Общество не хочет думать о себе» (интервью Л.Малюковой) // Новая Газета. 2009. №71. URL: <http://www.novayagazeta.ru/arts/44474.html> (дата обращения 10.03.2015).

<sup>98</sup> Белопольская В. Лунгинлэнд: иди за мной // Сеанс. 1994. № 9. URL: <http://seance.ru/n/9/limage-russe/luna-park/lunginlend-idi-za-mnoy/> (дата обращения 10.03.2015).

же двойственность, экспрессионизм, что присутствует в фильмах американского режиссера, когда персонажи и ситуации «находятся как бы на грани отрыва от той реальности, которая их породила»<sup>99</sup>, то есть уловили ту двойственность и ирреальность, которая присутствует в картине.

Сатирическая трагикомедия Э. Рязанова «Небеса обетованные» рассказывает о бомжах, у которых городские власти пытаются отобрать последнее пристанище. Этот фильм представляет совершенно непарадный образ города. Это Москва трущоб, окраин, городской помойки, находящейся почти в центре города. Город здесь обладает двойным измерением, где сквозь привычное просвечивает ирреальное, так, рядом с шикарным торговым пассажем будут сидеть бомжи, которые, в свою очередь, окажутся советской интеллигентцией с высшим, подчас и не одним, образованием, и так далее.

Москва здесь напоминает матрешку: уже оформившаяся как город-государство, она начинает дробиться внутри себя – внутри формируется независимый союз жителей городской свалки, со своим президентом, который выполняет все положенные по статусу функции - улаживает конфликты, ведет переговоры. Идет ироническое опрокидывание структуры власти в плоскость ряженных, когда герои фильма, переодетые здоровые люди, волей судеб играют роль бомжей в сложившихся социально-исторических условиях, что сообщает фильму не только сатирический оттенок, но и добавляет мощную долю фарса. Сама социальная сатира и образы комического построены на гротеске. Формы абсурдистского юмора (поиск удачного образа для прошения милостыни, превращенный практически в аттракцион, парад уродов; знакомство героинь на паперти и ужин в ресторане и пр.) - это сочетание несочетаемого, наполненное и трагическим смыслом, раскрывает заложенный неразрешимый конфликт между реальностью и отсутствием здравого смысла в ней, невозможность понимания ситуации с помощью привычных средств. Именно потому режиссер уводит в финале повествование в фантастическую плоскость – поезд с бомжами взмывает

---

<sup>99</sup> Дроздова Д. Second-hand Линч // Сеанс. 1994. № 9. URL: <http://seance.ru/n/9/limage-russe/luna-park/second-hand-linch/> (дата обращения 10.03.2015).

вверх. Только за гранью логики возможно разрешение того гносеологического вопроса, который лежит в основе исследования реальности – как понять то, что происходит? Удивительно, что Москва сама по себе не противоречит такому развитию событий, вспомним, что в фильме Александрова уже был летающий транспорт («Светлый путь»). Но если сравнивать эти две Москвы, то аналогичные мотивы выглядят как трагическое эхо более раннего образа. Если ранее фантастическое было отражением образа города-сказки, то теперь это проявление города-фантасмагории.

Москва как пространство сверхъестественного может обыгрываться и в положительном ключе, так появляется добрая сказка Г. Данелии «Настя» о превращении дурнушки в красавицу. Именно город дарит возможность Насте стать красавицей. Город уводит героиню в лабиринт, сказочную страну, где исполняются желания, но она попадает в место, из которого нет выхода. Мы видим, как снова искаженно трактуется мотив судьбоносного, волшебного города. Москва готова исполнить желание героини, но и цена за это оказывается высокой – потеря самоидентичности (не только на уровне внешности, но чтобы жить в этой, «другой» Москве, нужно пожертвовать своими идеалами, моралью и пр.).

Нечто подобное по атмосфере, хотя и в более грустной тональности, происходит и в полуфантастическом детективе-притче «Предсказание», где герой О.Басилашвили встречает своего двойника из прошлого, и они вместе начинают расследование обстоятельства будущей смерти героя. Весь фильм наполнен ощущением близкой катастрофы, осенние пейзажи окрашивают происходящие в серо-блеклые тона, подчеркивая ощущение тревоги. Город сер и уныл. Он наполнен дождями и безысходностью. Героям приходится торопиться, они приходят к единственному выходу: «Будущего у этой страны нет. Беги». Умирает страна, и Москва умирает вместе с ней. Это город агонизирующий. Финальная панорама дороги в аэропорт выглядит как длинный мазок художника, заканчивающего писать свой когда-то любимый город. В этом городе нет ни ярких витрин, ни парадных вывесок, это город, переставший быть городом и превратившийся в размытое пятно за окном.

Мелодрамы этого периода – авантюрно-комедийная «Привет, дуралеи!» и ремейк «Третьей Мещанской» «Ретро втроем» разворачивают в декорациях города полуфантастические сюжеты, необыкновенные ситуации.

«Привет, дуралеи!» использует сновидения главного героя для того, чтобы связать прошлое и настоящее: то ли это были воспоминания о прежней жизни героя, то ли предвидение, то ли просто вещие сны, главное, что единожды вторгнувшись в жизнь героя, бывшего филолога, а ныне мойщика окон Юры, они навсегда меняют ее.

Сам Юра, имея квартиру, живет на крыше, у него всегда прекрасный вид и свежий воздух. Это еще и прекрасный повод показать столицу с высоты. Москва к тому времени уже сильно изменилась. Первая встреча с героем происходит на фоне восстанавливаемого Храма Христа Спасителя, буквально заполняющего весь кадр и превращающего персонажа чуть ли не в копошащееся насекомое, купола храма потом то и дело влезает в кадр, подчеркивая, что дело происходит в самом центре, и даже финальные титры идут на фоне аэросъемки ХХС. Работает Юра тоже в центре – моет памятники, взобравшись, например, на Юрия Долгорукого, наблюдая жизнь, но не вмешиваясь в нее. Герои – люди, витающие в облаках, не от мира сего, смешные и нелепые, не зря на главную роль Рязанов приглашает клоуна Вячеслава Полунина, а героине Друбич дарит гигантские очки, она почти ничего не видит и буквально натывается на все вокруг. Создав таким образом двух городских сумасшедших, режиссер помещает их в мегаполис.

Город сталкивает двух героев, словно это предопределено таинственными силами. Из места встречи Москва становится исполнительницей высшей воли, предназначенного. Как и в предыдущей работе Рязанова «Предсказание», героям суждено быть вместе, но здесь регистр повествования резко противоположный – комичный, порой трогательный и лиричный, а порой оборачивающийся авантюрой. Город залит солнцем, в нем много воды и света. Один из разговоров персонажей случается на Водном стадионе – голубая вода и небо, белый теплоход, люди в купальниках. Москва как будто притворяется курортным городом, и до нас словно доносится эхо тридцатых и пятидесятых, но режиссер

вводит резко контрастирующий с обстоятельствами диалог, чтобы подчеркнуть никуда не ушедший, скрытый абсурд: Юра и его друг Федор говорят о том, как можно стать профессиональным убийцей.

Финальная встреча возлюбленных происходит уже в спальных районах, что больше напоминает провинциальный пейзаж, нежели московский, он создан в виде аллюзии на пасторальные дали, только вместо белых барашков на фоне горизонта виднеются белые панельные дома. Режиссер выводит героев из города, словно опасаясь, что он может припасти какие-то неприятные сюрпризы под финал, разлучит героев. Заканчивается картина вертолетными съемками Москвы, и видно, как сильно разросся и изменился город. По-прежнему авторов привлекают архитектурные доминанты столицы – высотные здания, крупные постройки, интересно, как выглядят привычные места с необычного ракурса – Казанский вокзал, Смоленская площадь, Арбат. Образ неба, пространства, воздуха и света здесь звучит мощным финальным аккордом, противопоставляя Москву надземную, воздушную, уровня крыш и полета птиц, Москве стяжательской, озабоченной созданием квази-славянских кандидатов (линия, связанная с работой бывшей жены Юры, имиджмейкера) на выборы и присоединением еще одной квартиры к своим запасам. Здесь нет противоречия, оба этих мира уживаются вместе, даже квартиры их находятся рядом, ушел конфликт и замкнутость разных реальностей, Москва становится истинным мегаполисом, в котором мирно сосуществуют самые разные мировоззрения.

Мотив частного интимного счастья в большом городе звучит и в картине Тодоровского «Ретро втроем». История его персонажей переосмысливает сюжет классической ленты А.Роома – в семью москвичей подселается старый друг мужа, с течением времени оба мужчины понимают, что влюблены в одну и ту же женщину, которой и предстоит сделать выбор.

В новых условиях оба кандидата стали выпускниками театрального училища, один стал клоуном, второй артистом, неудачу потерпели оба, а вот героиня, Рита, не работает, занимается творчеством. Меняется интонация: если

фильм Роома был направлен в сторону социально-бытовых вопросов<sup>100</sup>, то фильм Тодоровского наполнен лиричностью и нежностью, это теплое и бережное отношение к материалу, и Москва здесь показана как удивительное место со своей особенной красотой: в городе много солнца, света (прогулка на речном трамвайчике), эпизод, когда Рита попадает под дождь – вся сцена полна восторга от ощущения, что жизнь прекрасна. Москва здесь уютный, немного домашний город, здесь ходят в магазин за углом, живут в маленьком милом дворике с одной из самых маленьких в столице площадей (Лялина площадь), и современная Москва превращает адюльтер двадцатых в историю любви. Это, конечно, сильно отличает Москву Тодоровского от всех остальных картин, но дополняет его восприятие города из ранних фильмов. Подобное ощущение можно соотнести, например, с финальной сценой более раннего черно-белого «Фокусника» с Зиновием Гердтом, где герой дарит шарики детям, и настолько сильна в нем наполненность эмоциями, что эпизод кажется цветным.

А вот в картине «Старые клячи» Рязанова появляется вновь едко-сатирическая интонация, хотя здесь нет того уровня режиссерского обобщения, который был в «Небесах» или той легкости, которая была в «Дураляях». Москва тут превратилась в каменные джунгли, где живут нахрапистые хищники-банкиры. Старое поколение, представленное образами четырёх главных героинь, отчаянно сражается против хапуги Хоменко. Все четверо – представители среднего класса: учительница, железнодорожник, профсоюзная активистка и завлаб, лишились работы по специальности и подрабатывают, где придется. Эксцентрические эскапады, предпринимаемые героинями, чтоб спасти свой дом, доводят их до суда, где в дело «вмешивается» гротеск: исполнение песни спасает героинь от тюрьмы.

Дмитрий Быков охарактеризовал фильм как «экзерсис в жанре осознанного маразма, настолько отрефлексированного и педалированного, что рассматривать «Кляч» как авторскую исповедь решительно невозможно. Рязанов ставит диагноз,

---

<sup>100</sup> Третья Мещанская. Тексты // Энциклопедия отечественного кино. URL: [http://2011.russiancinema.ru/index.php?e\\_dept\\_id=2&e\\_movie\\_id=6696](http://2011.russiancinema.ru/index.php?e_dept_id=2&e_movie_id=6696) (дата обращения 19.09.2015).

в том числе и своей любимой «прослойке» <...> снял роскошную комедию абсурда, фарс о советском сознании, с которым он всю жизнь имел дело и которое знает как никто другой. <...> «Клячи» — уже в чистом виде сон, коллективная греза, экранизированная иллюзия. С первого кадра ясно, что все, о чем рассказывает автор, происходит в некоем условном пространстве»<sup>101</sup>. Но Москва-то в кадре узнаваемая и реальная, и вот это сочетание абсолютной серьезности фактического изображения и происходящего разгула на его фоне и создает ту атмосферу сна, сказки, о которой пишет Быков. Отсюда и нелогичные мотивировки, и перескоки из одного пространства в другое, и волшебные артефакты (машина, созданная специально для Сталина) и пр.

«Страна глухих» переворачивает привычный сюжет, заставляя героиню рваться из Москвы, а не в столицу. Придуманная «страна глухих», куда стремятся уехать героини, это одно из множества бесчисленных воплощений той неведомой страны, чей мотив так отчетливо начинает звучать именно в это время («Такси-блюз», «Небеса обетованные», «Мама»), некое неведомое, но манящее место, которое начинает противопоставляться пустоте и опасности Москвы, где постепенно растворяются герои, теряющие лицо, голос, разум.

Кризис самоидентичности стал темой фильма «Страстной бульвар» В. Хотитненко, рассказывающего о спившемся актере Соколове, вдруг обрядившемся Пушкиным и решившим навестить знакомых из своей записной книжки. Ряженный, актерствующий, шут, клоун, бывший актер блуждает по столице, и это блуждание между приросшими масками, личинами, и поиск ответа — «кто я?». Москва здесь трудно узнаваема, хотя название маскируется под прямую топографическую отсылку. Пространство переполнено символами и цитатами, обращающимися скорее к эмоциональному отклику, нежели к буквальному толкованию. Несмотря на то, что главный герой проходит через несколько сюжетов, представляя таким образом лицо современной Москвы (страны), сплошь состоящее из изломанных судеб, итогом его пути становится не

<sup>101</sup> Быков Д. Пятерка гнедых, или Грезы на кладбище. «Старые клячи», режиссер Эльдар Рязанов. // Искусство кино. 2000. № 9. URL: <http://kinoart.ru/archive/2000/09/n9-article7> (дата обращения 10.03.2015).

какой-то конечный пункт, а метафизическое обобщение, метафора. Мелькает на протяжении всего фильма дверь, из которой пробивается свет, - на нее прислоняется уставший, изгнанный отовсюду герой. Какие бы варианты не предлагало реальное пространство, ответ, видимо, скрывается в более тонком мире.

Все фильмы, так или иначе, использовали категорию фантастического, и почти в каждой ленте ее появление становилось тем способом, через который проходило постижение действительности. Гносеологический аспект фантастического заключается в выявлении реального и нереального, и даже если выводом оказывается принципиальная неразличимость двух состояний мира, кинематограф спасает его изначально сновидческая природа (как бы ни был страшен фильм и выводы режиссера, зритель всегда может прекратить просмотр).

Выбившись из привычного жанрового реестра, режиссеры открыли для себя поле экспериментов, другое дело, что материал и исторические условия, его поставляющие, оказались непривычными для художников. Разнообразие форм обозначило степень свободы авторов, уже не подчиняющихся власти официальной цензуры.

Интересно, что использование фантастических надстроек (иначе говоря, любых сверхжанровых элементов, девиантных относительно классического жанра) позволяет пробиться сквозь плотный мифологический образ Москвы, герои и авторы чувствуют духоту, усталость, а главное, мертвенность того плотного слоя апокрифов, легенд, сюжетов и их вариаций, который сформировался в кинематографическом пространстве около столицы.

Пространство города, безусловно, должно было начать двоиться, троиться, принимать причудливые формы, потому что исказилось само повествование. Это искривление улицы, уход в дворы, в обшарпанные подворотни с запавшими тенями, нависшими козырьками крыш, изменение ракурса, алогичность сюжета, но, несмотря на эту протеистичность, Москва все-таки оказывается весьма пластически ригидна даже в самом фантастическом варианте. Слишком велика инерция памяти и прошлого. Недостаточно унизить или даже сжечь город, его

незыблемость именно в это смутное время превратилась в своего рода надежду на стабильность. Как бы ни деформировалась Москва, она при этом должна присутствовать на экране. Оттого так осторожны в это время художники, которые почти не касаются ярких примет настоящего, проходясь по ним по касательной, не используя их визуальный потенциал. Не тронуты работы Церетели (ни разу не появился памятник Петру, например), «лужковская архитектура» ни разу не становилась предметом ни осмысления, ни осмеяния. Москва настоящего проходила, в каком-то смысле, мимо, она предпочитала скрываться в «одежды» города-двойника.

И «лужковская архитектура», шизофренически<sup>102</sup> охватывающая город в это время, и кинематографисты, открывшие в городе в это время другое измерение, все они видятся событиями одного порядка – в ситуации разрушения, отказа от того способа освоения действительности, который предлагал предыдущий период, пустота, возникшая на месте разрушений, заполняется копиями, двойниками, иллюзиями. Будь-то псевдоисторические постройки, маскирующиеся под классицизм, либо сатирические или драматические фарсы и фантасмагории, маскирующиеся под комедии, мелодрамы, драмы. Все эти тайные и явные мечты большого города, отпечаток коллективных фантазий эпохи оказались в итоге той же иллюзией, сновидением города, воплощающим некоторые формы жизни сообщества, в которых оно узнавало себя.

Большой стиль, подвергнутый осмеянию, вдруг перестал восприниматься эмоционально. Память, связанная с городским ландшафтом, неминуемо и неумолимо возвращающая его наблюдателей в прошлое, воспринимается как ошибка, сбой системы. Нужна новая историческая память, нужно «перезаписать» воспоминания, стереть прошлое. Этот болезненный опыт неминуемо связан с перезаписыванием своей личной карты городских пространств.

И Рязанов, и Данелия вступают в полемику с собой из прошлого, стирая через конфликт, через полосу мрачных сюжетных коллизий, депрессивных

---

<sup>102</sup> Ревзин Г. Москва: 10 лет после СССР // Журнальный зал. URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2002/5/revz.html> (дата обращения 10.03.2015).

панорам, ту Москву, живописцами которой они являлись ранее. Это отречение неминуемо несет за собой раскаяние и более позднюю попытку вернуть ту живость и легкость, которая сопутствовала их творчеству в 60-70-е.

Авторы, выбравшие для работы материал настоящего (Тодоровский, Евстигнеев) не склонны в нем разочаровываться, они ухватили эту пустоту, этот мотив беспамятства, когда в фильм вторгается чужой, незнакомый город, отсюда эти безлюдные необжитые пространства, где человеку пусто и неприкаянно, ибо он чувствует здесь себя безродным, беспамятным, лишенным всего.

Так или иначе, весь жанровый диапазон фильмов, где появляется столица, требовал какого-то обобщения, подведения итогов. На эту символическую роль можно выбрать картину Зельдовича «Москва». Снятая в самом финале 1990-х, в 2000 году, она одним своим названием, казалось, одновременно подытоживала и фиксировала перемены, произошедшие со столицей за последние годы.

#### **А.Зельдович «Москва»**

По сюжету фильма «Москва» в столице 90-х встречаются два старых друга: Майк и Лев, которые занимаются контрабандой наркотиков. Лев перевозит партию героина, но по пути деньги исчезают. Майк, новый русский, устраивает Льву изощренную пытку, но, не добившись информации, отпускает его. Лев знакомится с окружением Майка — Машей, Ольгой и их матерью Ириной. Ольга, невеста Майка, влюбляется в наркоперевозчика. Майк погибает. Лев, действительно укравший деньги, женится на обеих сестрах сразу, все вместе герои встречают рассвет в пустынной Москве.

Сценарий к фильму написал писатель В.Сорокин вместе с режиссером еще в 1995 году, но работа над картиной началась позже, в прокат фильм вышел в 2000. Как впоследствии заметил режиссер Зельдович: «“Москва” была продиктована ощущением тупика»<sup>103</sup>, тем не менее, как художественное

---

<sup>103</sup> Александр Зельдович, кинорежиссер: «Я съездил бы в Мишень, хоть это и рискованное дело» (интервью) // Макспарк. URL: <http://maxpark.com/community/855/content/729638> (дата обращения 10.03.2015).

высказывание, фильм был все-таки попыткой толкования действительности, а не фиксацией факта.

Лев, вернувшийся из заграницы, казалось бы из загробного мира (уже устоявшееся восприятие зарубежья как формы небытия, места, откуда не возвращаются), попадает в Москву, которая продолжает фантасмагорию кинообразов столицы в 90-х. Мир-двойник, мир теней, тусклый и серый. Мир, который, кажется, более соответствует миру мертвых, чем миру живых. Незаявленная, но ощущаемая нивелировка семантической границы между тем миром и этим начинает ощутимей проявляться в размывании более локальных границ.

Сорокин еще до съемок фильма писал о том, что «здесь есть попытка выделить некий новый постсоветский московский стиль жизни, который сейчас уже различим, и о нем можно говорить как о культурном явлении. Для меня это фильм не столько о Москве, сколько об особом стиле бытия»<sup>104</sup>.

Москва, с одной стороны, здесь неперемное условие сюжетного движения, четко очерченное место действия, а с другой стороны, это та культурная политекстуальная площадка, от которой отталкивается история, потому что весь текст «Москвы» есть текст постмодернистский, наполненный пародийным цитированием русской классики, деконструктивный по отношению к стилю предыдущей эпохи, соцреализму, эклектичный текст, сочетающий одновременно и манерность, и изобретательность визуального ряда с невиданной ранее экспрессивной образностью.

### **Пространство города**

В фильме две основных локации – дом-квартира-клуб и парк-сад. Места стремительно теряют однозначность употребления, квартиры превращаются в притоны, притоны в места проживания. В клубе можно жить, на стадионе, который играет роль парка-сада, устраиваются чаепития, трамплин становится

<sup>104</sup> Липовецкий М. Новый «московский» стиль // Искусство кино. 1998. № 2. URL: <http://kinoart.ru/archive/1998/02/n2-article16> (дата обращения 10.03.2015).

дорогой смерти (один из героев, Марк, там кончает жизнь самоубийством). Любое место может быть чем угодно. Не зря монтажные склейки между пересечением пространств почти незаметны, герои «перетекают» в равные по своему значению локации. Все пространства семантически равноценны. Нет больше границ, нет больше центра и периферии, из загробного мира Лев попадает в такой же потусторонний. Снимается и главный конфликт между пространством улицы и пространством дома.

Сам концепт «московского дома» лишается своих главных качеств – способности защитить героев, дать им чувство семьи, обозначить линию исторической преемственности. Наоборот, замкнутое пространство насыщается тревожностью, неуверенностью, тогда как улица становится более безопасным местом. Лев ведет одну из сестер на экскурсию, они проезжают по Москва-реке: «Это фабрика «Красный Октябрь». Здесь делают шоколад. Это Третьяковская галерея. Здесь висят картины». Одновременно с номинацией появляется и изображение объекта. Простое перечисление имеет медитативный, успокаивающий эффект. Место сохранило свою цельность, город сохраняет константы, несмотря на то, что процесс распада уже начался.

Визуальное (то есть реальное) присутствие объектов на экране позволяет говорить о том, что пространственно-временной континуум фильма строится по типу реалистического – это предельно конкретизированное, узнаваемое географическое пространство. Москва имеет конкретные черты конкретной эпохи – герои одеты в стиле новых русских – меха, драгоценности, и совершают поступки в стиле новых русских (меценатство, кутежи, криминал и пр.).

Но тут же появляется мотив географического солипсизма (нет ничего более, кроме Москвы), который закрепляется на уровне структуры. Первый же план, долгий пролет над лесами, напоминает снижение самолета, и приземляемся мы неожиданно на звероферму, чтобы потом, монтажно проскользнув по соболиным шкуркам, перейти уже на руки в рукавах шуб и появиться в ином, замкнутом пространстве, где оказывается, что весь этот полет не что иное как полет мысли, иллюстрация к рассказу. Завершается фильм аналогичным проездом,

символически закольцовывая то пространство, где существуют персонажи. И при всей кажущейся реалистичности, Москва предстает городом зеро, городом ноль (как буква О в слове Москва, где оказываются спрятаны деньги), это пространственный вакуум и тупик. Город здесь замкнут, зациклен на самом себе, и лишенная привычных признаков города (толпа, транспорт) столица становится условным пространством. Герои существуют в ситуации безвременья. Несмотря на смену дня и ночи, они не прерывают и не меняют своих занятий, время застыло, превратившись в дурную бесконечность.

### **Цветовой код**

Зельдович ведет фильм мощными большими объемами, длинные большие эпизоды с плавной, кружащейся камерой, где формальное движение динамизирует мизансцены, компенсируют апатию персонажей. Локации обволакиваются скользящей камерой, и движение добавляется за счет синкопирования монотонности пространства резкими пятнами цвета. И если внешнее пространство решено в сером цвете, то внутреннее, наоборот, расцвечено. Основные цвета – красный, белый и синий, случайно или нет, но это цвета российского флага (утвержден в 1991 г.), символические цвета десятилетия.

Наиболее активен в пространстве картины красный цвет, соотносящийся сразу и с советским контекстом (абажуры у ламп в клубе, напоминающие смятые пионерские галстуки; красная ковровая дорожка в гостинице – классический элемент советского декора), и с классическим восприятием жизненной энергии (красное платье у Ольги, которая после секса со Львом меняет его в следующем эпизоде на белое, как будто парадоксальным образом становясь невестой (возвращая себе девственность), что можно истолковать как обращение времени вспять и отсутствие времени, а значит и причинно-следственных связей), красный как кровь (убийство Майка, смерть Марка). Выстраивание кадра (эпизод в начале фильма, когда Майк выходит на площадку перед клубом, разговаривает по телефону), когда красная изломанная лента диагонально проходит по верхнему правому углу, визуальнo напоминает советские открытки, первомайские или

посвященные 8 марта, когда прямоугольное пространство кусочка картона как бы заворачивалось в праздничную ленту, эта визуальная цитата сообщает кадру дополнительную декоративность и многозначность. Постоянно проявляющийся мотив красного напоминает суррогат крови, который искусственно вливается в это неживое пространство.

Синий – это цвет фонов, цвет подсветки – в клубе, или ночью, на улице, полностью синие стены теннисного клуба, синяя плитка у ванной, синий свет в больнице Марка. Цвет холодности, мертвенности, пустоты, характерный для картин этого периода.

И, наконец, белый, цвет чистоты или цвет нейтральный, – это лучи прожекторов и круглые шары подсветки. Это может быть свет искусственный, яркий, противопоставленный серому и тусклому дневному натуральному освещению. Эта цвета одежды (пачки балерин, меняющееся платье Ольги), где белый цвет вступает в диалог с красным (пятна крови на белых пачках).

Колебание цветового кода и придает динамику повествованию, и отсылает к пестроте самого образа Москвы (огни города, яркость декоративного убранства города, выражающееся в смеси цветов, стилей; клуб, наполненный яркими цветовыми пятнами, соотносится с размытыми дождем огнями на лобовом окне, где появляется титр «Москва»), к отмеченной фестивальности периода (празднование дня города и пр.), город, сосредоточенный на самом себе, пульсирует цветом.

Эффектное совмещение цветов – площадка у клуба подсвечена разным светом – синий фон, красный шлейф крыши над тротуаром и белые фонари, дает и сложный эффект. Синяя подсветка уплощает пространство, тогда как белые шары фонарей «перебивают» акцентировку в кадре, заставляя кадр визуально волноваться. Добавление же красного цвета становится уже и визуально-психологическим приемом, прямолинейным раздражителем.

Зельдович намеренно ослабляет фабульный уровень, больше внимания уделяя не причинно-следственным связям, а настроению и атмосфере. Он не забывает об условности происходящего, выстраивая композицию так, что мы часто видим силуэты, тени героев, профили на подсвеченном фоне, отсюда и

повышенная декоративность фона. Именно эта подчеркнутая «картинность» интерьеров, их театральность, игра (вспомним, например, сцену разговора Ирины, Маши и Ольги дома, ракурс берется фронтально, так что в кадр попадает и потолок, и пол, и обе стены, то есть перед нами классическая «театральная коробка») в пространстве реального пространства парадоксально добавляет пространству города жизненность, поддерживая его мнимую «настоящность» (он все также остается мертвым городом). На это же работает и сложная цветовая партитура, своей экспрессивностью компенсируя инертность персонажей и происходящего.

### **Пустота и движение**

Над городом Зельдовича витает странное тягучее чувство пустоты: мир застыл, ничего не движется. Это ощущение вакуума, где каждое движение не колеблет воздух, а внутренне опустошено, инертно. Отсюда такие долгие планы, «растягивание», «размазывание» мизансцен всех диалогов. Их пародийная вторичность, которая была отмечена при анализе сценария, теряется в сочетании с визуальным рядом: произнесенные слова поглощаются пустотой. Пустота не мыслится Зельдовичем как категория эстетическая, то есть это не знак отсутствия, чего-то невысказанного или подразумеваемого, это пустота метафизическая, а потому опасная. Он избегает пустот и тишины (аудиопустоты) в кадре, всегда тщательно выстраивая кадр, заполняя его вещами, звуками, людьми.

Зыбкое и неустойчивое постмодернистское пространство, развивающееся в направлении таинственности (неузнаваемый город), двусмысленности локусов (полисемантической мест) и гиперчувственности (реализм, переходящий в натурализм) начинает, тем не менее, тяготеть к устойчивым формулам, которые бы задержали распад, предотвратили превращение кадра в ничто.

Закуклившееся время-пространство начинает стремиться к архетипичному образу города, на котором лежит печать смерти, т.е. «граду обреченному» (см. например, этот образ в лирике Ахматовой, Блока о Петербурге, и здесь интересно, что этот, казалось бы, исключительно петербургский образ может быть приложен

к городу-антагонисту, столице, напоминая, что перед лицом смерти, исчезновения все равны), неслучайны витающие в окнах и городских проемах высоты, обрубленные тенями снизу, напоминающие надгробия; пейзаж, как отражение душевного состояния, выбран осенний, пасмурный, на пороге смерти.

Один из знаковых эпизодов фильма – речная экскурсия Льва и Ольги, и как бы Лев (а вместе с ним и критика) не старались представить завод «Красный Октябрь», Третьяковскую галерею и пр. как знаки «отсутствия», пустоты, слова, лишённые смысла, зритель все равно видит их на экране и не может противиться факту, что они существуют и имеют название, а иначе он должен перестать верить своим глазам. Этот контраст видимого и воспринимаемого, ощущаемого раскрывается в диалектике пустоты и не-пустоты.

В «Москве» изображаемое пространство нелимитировано, лишено пределов – гигантские просторы, долгие проезды камеры, панорамные виды, где расстилается индустриальная «степь», все это передает опьянение масштабами, создают ощущение воли и размаха, но герои осмысливают его как предельное, замкнутое, герои не могут из него вырваться. Лев и Майк приезжают на стройку, и камера берет долгую панораму, захватывая сначала машину, потом Майка, который выходит из кадра. Камера некоторое время фиксирует одинокую машину, наконец, медленно появляется Лев. Также медленно (камера следует за ним) подходит к краю кадра, камера слегка сдвигается влево, и мы видим огромный котлован, на дне которого копошатся люди. Лев подходит к краю и вглядывается вниз. Идет смена ракурса, и вот уже полкадра заслоняет голова Льва, через плечо которого мы также видим крошечные фигурки на дне. Аналогичный прием повторяется затем еще раз: мы видим салют, профиль города, составленный из огней, и потом через секундную полосу темноты вдруг спускаемся сквозь искусственно освещенные ветви деревьев через опять-таки красный зигзаг к площадке клуба, где Лев чинит светильники. Это глубина мнимая, обманчивая, несмотря на предлагаемую волю (во всей многозначности слова), герои скованы этими просторами, для них это конечная точка, из которой нет выхода.

Пространство пластично и текуче, повторяя в каком-то смысле изменчивость и скрытую протестичность самого города. Сцена обеда рядом с трамплином, по которому то и дело съезжают лыжники, снята в вальсирующем ритме – камера кружит вокруг стола, успевая монтажно отфиксировать и говорящих, и реакции на реплики – переглядывания, молчание, усмешки, застревают на детали – Майк вертит в руках нож, затем вновь начинает качаться как маятник, и все это на как будто отодвинутом фоне: герои на краю обрыва, за ними расстилается осенний город с дымящей трубой. Все наполнено движением, колебаниями, передавая ощущение неуверенности и нестабильности.

### **Москва и провинция**

Это ощущение нестабильности отражает восприятие и меняющегося города, которое становится более ощутимо. За счет перестройки, реконструкций, новостроек стирается личная память горожан, привыкших ассоциировать с определенными местами какие-то душевные переживания, памятные события жизни. Если ранее мы видели, что прогулка по городу неизменно становилась встречей и примирением с собой, то теперь же герои ощущают, как стремительно ветшает карта личного городского маршрута, все более заполняясь прорехами. Появилось новое здание, но исчез целый квартал, заложен фундамент, но уже изменился пейзаж. Стресса в отношении этого не испытывают только приезжие, изначально не связанные с городом никакими воспоминаниями и одинаково безучастно глядящие и на улицу вчерашнюю, и на неузнаваемую улицу сегодняшнюю.

Лев относится к Москве равнодушно, буквально и фигурально поимев ее (образ, сгенерированный Сорокиным и Зельдовичем из этих грубых исходных данных, дает диапазон различных интерпретаций, освещенных в критической литературе). Майк, одержимый мыслью самоувечивания себя с помощью любых доступных средств – меценатство ли, стройка ли, относится к городу с позиций хозяина, владельца, могущего как разрушать (эпизод с проломлением

стены), так и строить (поездка на котлован Москва-Сити), без учета прошлого или будущего.

Основной сюжет, связанный с городом – отношения с периферией, здесь оказываются опять-таки смазаны, выведены больше на вербальный уровень (цитаты из классической литературы, напоминающие об извечном стремлении «В Москву! В Москву!»), нежели сюжетный, хотя в картине есть все исходные данные для архетипической истории («девушка, ищущая счастья»), но она оказывается пародийно вывернута, осмеяна. Несложно заметить, что подобное отношение проецируется на восприятие и самой Москвы. Город, как (и) женский персонаж, оказывается унижен и изнасилован, за обман ли надежд, за кажущуюся доступность, или за изменчивость и невозможность покориться. «Победа» Льва в финале непременно должна увенчаться походом к максимально значимому месту, сердцу Москвы, Кремлю, как бы ставя точку в его «московской одиссее» и закрепляя его успех. Но цитирование финала одного из значимых фильмов шестидесятых («Застава Ильича») лишает пространство силы, опять-таки пустое, лишённое смысла для героев, оно вынужденно взывает к (кино)памяти, пытаюсь обрести хоть какую осмысленность, пусть пародийную, пусть заимствованную. Москва оказывается окончательно «выпотрошена», все, что остается городу – слабое эхо прошлого величия, а все, что остается героям – молчаливая прогулка в пустоте улиц.

### **Вывод**

Подводя итоги, отметим, что Зельдович создает очень атмосферное повествование о городе, которого нет, об ощущении распада и тупика, что, в какой-то степени, роднит его с декадентским мировоззрением, транслирующим пессимистические и эсхатологические настроения. Тогда социальное напряжение, вызванное перестройкой ценностных систем, выплескивалось в эстетских экспериментах (Соллогуб, Бальмонт, Надсон, Лохвицкая), создающих ощущения оторванности от всего мира, ожидания смерти, где бессодержательность и пустословие бесед становились еще одним проявлением ощущения одиночества,

где интерес к греху и пороку, как к экзальтированным проявлениям чувственности, принимал болезненный или патологический характер (Бердяев называл это «болезнью духа»<sup>105</sup>). Пространство двоилось, сочетая натуралистичность с символичностью, и было проникнуто духом упадка и близкой смерти.

Сейчас мы видим, что аналогичный комплекс переживаний находит свое воплощение в создании мертвенного пространства, лишённого внутренних противоречий, одновременно и необъятного, и замкнутого, это пустой город, где пустота подобна вакууму, втягивающему в себя героев, их слова, поступки.

Марк Липовецкий сделал в своей статье «Новый «московский» стиль»<sup>106</sup> подробный анализ сценария, переложив выводы, сделанные культурологом В.Паперным на текст.

Липовецкий уверен, что начало 90-х есть момент обратного движения маятника, и нас ждет повторение «Культуры Один (а она всегда недолговечна) с ее авангардистским (на сей раз постмодернистским) напором, непочтительностью, карнавальностью и беспощадностью ко всему претендующему на роль авторитета»<sup>107</sup>, таким образом, наступление очередного периода застывания образцов, обращение к имперской мощи неизбежно.

Спустя 10 лет после написания Липовецкий поражен, как точны оказались в прогнозах Сорокин и Зельдович, предложившие «фантомный реализм», хотя оговаривается, что «если в «Москве» и оформляется новая «Культура Два», то совсем не советского типа, а такая, в которой бессознательное явно вытесняет вербальное и дискурсивное начала»<sup>108</sup>.

---

<sup>105</sup> Бердяев Н. Декаденство и мистический реализм // Электронная библиотека Одинцовского благочиния. URL: [http://odinblago.ru/berdaev\\_dekadan](http://odinblago.ru/berdaev_dekadan) (дата обращения 10.03.2015).

<sup>106</sup> Липовецкий М. Новый «московский» стиль // Искусство кино. 1998. № 2. URL: <http://kinoart.ru/archive/1998/02/n2-article16> (дата обращения 10.03.2015)

<sup>107</sup> Там же.

<sup>108</sup> Липовецкий М. Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000 годов. М.: Новое литературное обозрение. 2008. С. 145.

Он видит здесь проявление «символической постсоветской афазии»<sup>109</sup> (термин С. Ушакова), когда новый социокультурный опыт не находит себе соответствия в старых дискурсах, что является косвенной характеристикой переходного периода. Теперь все, что мы соотносим с Москвой, полагается отдельно, в виде пустых форм, для которых утрачены смысловые связи.

Если постмодернизм фиксировал исчезновение реальности, подменяя ее системами искусственных знаков, созданных с помощью частей известных смыслов, то он же одновременно и создавал реальность новую, гиперреальность, которая оставалась при этом пустотой. Подробный критический разбор сценария оказал большое влияние на кинокритику, во многом заранее предопределив оценку визуального текста.

З. Абдуллаева видит в картине возвращение к истокам, когда смыслом возвращается их первоначальное значение: «Зельдович редуцирует Москву до элементарных хрестоматийных кадров — линейных формул, с трудом продвигаясь к контакту с видимой и невидимой реальностью. С трудом — через парад ритмически несбалансированных аттракционов — восстанавливая первоэлементы «деконструированного мира»<sup>110</sup>.

Н.Сиривля, наоборот, склонна считать, что такая высшая степень условности лишает среду и человека в ней всякой возможности установления взаимной связи, что и ведет к апатии героев: «нельзя же активно и осмысленно действовать в мире, глубоко чуждом и не поддающемся пониманию»<sup>111</sup>.

На наш взгляд, в этой картине возникает эффект обманутого ожидания: у зрителя, казалось бы, оформляется чувство понимания фильма, ощущение его целостности, в том числе и целостности пространства, где разворачивается события, но даже несмотря на паразитирование и порой спекуляции на советской мифологии, смыслы упорно расходятся, не складываясь в четкую парадигму. Авторы усложняют и расчленяют дискурсы в рамках одного фильма, жертвуя

---

<sup>109</sup> Там же. С. 152.

<sup>110</sup> Абдуллаева З. Москва — «Москва» // Искусство кино. — 2000. — № 11. — С. 43.

<sup>111</sup> Сиривля Н. Немое кино // Искусство кино. — 2001. — № 2. — С. 69.

ясным упорядочиванием элементов, вводя двусмысленности и шутки, чтобы нарушить привычное ожидаемое чувство продолжительности и визуально осваиваемого пространства. Столица, очищенная от всего, ждущая, что ее наполнят новым смыслом, также обманывается в своих ожиданиях, как и жители. Исчез миф большой Москвы, миф большого города, подминающий под себя любую историю, но не появляется ничего нового.

Идея фантастического двойника Москвы, последовательно формируемая в девяностые, где столица лишь внешне похожа на реальную, но подчиняется иным законам, становится метафорой самоосознания, рефлексией, оформленной в виде жизни героя в модели страны – микрокосме города, что в «Москве» доходит до логического финала. Двойник полностью поглощает оригинал, и поскольку противопоставление отсутствует, то выдыхается и сам город, подпитывающийся энергией от этой борьбы. «Москва» Зельдовича символически завершает и период, и ряд картин, где последовательно «размывается» образ города, но вместо того, чтобы сделать шаг вперед, фильм делает шаг назад: пустота города начинает судорожно искать опору и находит их в финальной цитате из шестидесятников. Москва оказывается не новым пространством с новыми образами, а тем же мертвым городом, полным остатками прежних смыслов. Рождения нового мира не произошло.

### **4.3 Тенденции и перспективы**

Предпринятый анализ прослеживает формирование образа Москвы в течении двадцатого века, но продолжение некоторых тенденции может быть зафиксировано и в периоде новейшего отечественного кино.

Особенного внимания заслуживают темы и мотивы, когда появляется вторая Москва – город пустоты, тишины, чистый от смыслов прежней эпохи. Максимального разрушения он достиг в картине «Окраина», которая безжалостно уничтожила образ советского прошлого. Пустота города в «Москве» Зельдовича, после осмеяния наследия, начинает судорожно искать опору и находит ее в финальной цитате из шестидесятников. Так начинается возвращение к символике

советского, которая, не выдержав столкновения с реальностью, полностью уходит в жанр фантастического, где происходит логическое завершение процесса удвоения образа Москвы, создания кинематографического двойника.

В российском фантастическом кино за последние годы появилось сразу несколько картин, которые, казалось бы, по-новому обыгрывают городское пространство. Москва там предстает полем битвы Добра и Зла, местом жизни и работы не обычных граждан, а высших сил. Это картины «Ночной дозор» (2004, реж. Т.Бекмамбетов), «Дневной дозор» (2005, реж. Т.Бекмамбетов), «Черная молния» (2009, реж. А.Войтинский, А.Киселев), частично «Темный мир в 3D» (2010, реж. А.Мегердичев,) «Тёмный мир: Равновесие» (2013, реж. О.Асадулин). Действие происходит в современной столице, в каждом из фильмов появляются сверхъестественные силы, приемы и особенности художественного решения ориентируются на западные фильмы про супергероев. Мир «иной» стороны наложен на мир этот, и у столицы появляется искусственно созданный визуальный образ, виртуальный двойник.

Такая «прямолинейная» фантастика видится неожиданным и решительным разворотом к чистым развлекательным жанрам, основой для сюжетной схемы которых становится структура комикса, то есть динамическое повествование, построенное как бесконечная (цикличная) цепь приключений, где герой – сверхчеловек, наделенный особыми качествами, взаимодействует с миром с помощью чудесных помощников или специальных артефактов. Главным двигателем сюжета становится исполнение подвига (освобождение города, девушки, поиск сокровища или волшебного предмета) и сражение с антагонистом.

«Ночной дозор» экранизировал фантастический роман С.Лукьяненко и рассказывал о простом москвиче, узнающем, что он Иной, обладающий сверхъестественными способностями. Герой примыкает к Светлой стороне, чтобы бороться против Темных сил.

«Черная молния» – это история о студенте, которому случайно достается достижение разработок советских ученых – автомобиль «Волга», умеющий летать, герой решает отныне защищать мир.

И наконец, «Темный мир: равновесие», рассказывающий о другой реальности, где существуют Тени, контролирующие жизненные силы людей, и о героине, случайно становящейся на границе двух миров.

Все картины имеют похожий сюжет, основа которого защита и спасение не только близких, но и родного города от массового разрушения и уничтожения. В «Дневном дозоре» это апокалипсис, в «Молнии» эксперименты ученых, а в «Темном мире» наступление зла. Нетрудно заметить, что сюжетная кульминация отечественных фильмов генетически восходит к главной коллизии американского эпоса о супергероях – защитниках города, где супергерой мыслится как романтический герой, в одиночку противостоящий антагонистическим силам. Отечественный супергерой, спасая Москву, непременно мыслится как спаситель всего мира, что на русском материале видится реанимацией русской мессианской идеи в мировой истории, где столица воспринимается как наследник Третьего Рима, то есть защитник и спаситель православного мира.

Исходя из этих предпосылок, можно предположить, что обращение авторов к культурно-историческому прошлому вполне понятно и логично, только, в отличие от американских первоисточников, атрибутика фантастического происходит не от внеземного (артефакт из космоса) или научного (разработки ученых) материала, а связана с конкретным историческим периодом.

Волшебным, обладающим сверхспособностями, оказывается то, что связано с советским временем, с неким условным образом сталинской Москвы, явленным в первую очередь, через архитектуру, сталинские высотки. Прошлое видится как «золотой век», населенный сверхлюдьми, где главным супергероем является генералиссимус. Он неявный главный супергерой, победившей в войне, спасший Москву, страну, то есть весь мир. Это меняющееся отношение к исторической фигуре особенно заметно в Интернете, где роль Сталина переосмысливается в положительном контексте, этот процесс проходит через осмеяние, ироническое

передергивание (мемы, фотокарикатуры и пр). Устойчиво существующий стереотип сначала снижается через травестирование, приписывании лже-цитат («Расстрелять!»), чтобы затем превратить героя (Сталина) в симулякра, которому приписывается желаемое значение, выборочное использование исторических фактов усиливает лишь одно, положительное значение фигуры, тем самым и происходит ее абсолютизация, превращение в супергероя, что по-своему и использует кинематограф.

От современного московского пространства авторы отказываются, перемещая персонажей или в столицу параллельную (мир сумрака), или, что происходит чаще, в мифологическую Москву, маскирующуюся под сегодняшнюю. Герои живут в Москве ретрореализма, когда современный город представлен через образы, связанные с прошлым. Более того, это прошлое оказывается источником силы и власти и активно воздействует на настоящее, в то время как герои, стремясь, видимо, выйти из под этого влияния, активно разрушают «советский» город.

«Дозоры», например, важную часть сюжета связывают с символами прошлого: территорией ВДНХ, гостиницей «Космос», построенной в 1980 к Олимпийским играм, последней большой роли СССР на мировой сцене. Сын Антона Городецкого занимается в бассейне «Чайка», его трамплин, сделанный в виде арочных конструкций, напоминающий раскинутые крылья чайки, один из самых узнаваемых кинообразов советского кино. Композиция кадра выхода Егора из метро построена так, что камера на секунду останавливается, поймав объективом слова «Метрополитен им. В.И.Ленина», и лишь после паузы открывает следующую строку: «Свиблово». В роли главного Светлого Иного выбран Владимир Меньшов, прочно ассоциирующийся с хитом советского проката «Москва слезам не верит», глобальное разрушение Москвы начинается именно с ВДНХ, до сих пор прочно ассоциирующимся с идеей великого советского прошлого.

В «Черной молнии» также сильны мотивы разрушения. После исторического эпиграфа, предваряющего название, камера сначала панорамирует

горизонтально, снимая с высоты Новый Арбат, а затем вторым кадром идет панорама вертикальная, и этим символическим жестом, как бы ставящим крест на Москве, и начинается фильм. Герой учится в главном университете страны, который находится в сталинской высотке, в финале атакованной взбесившимся механизмом – выбиты стекла, порушены стены. Основной советский артефакт в фильме – пресловутая «Черная молния», черная Волга, «разработка советских ученых», цитирует и легендарные времена «физиков» и «лириков» (ассоциации с классической картиной «Девять дней одного года» (1962, реж. М.Ромм) неизбежны) и вводя современность через музыку и стиль американских блокбастеров.

Пролеты «Молнии» по городу сняты с непременным захватом в кадр сталинских высоток, неоднократно мелькает гостиница «Космос», но вот главный конфликт разворачивается уже в декорациях Москва-Сити, противопоставляя, таким образом, нулевые одновременно и настоящему, и прошлому, и символически от них отказываясь, выбирая свое, альтернативное будущее.

Интересно, что мы видим в этих картинах одних и тех же актеров, которые словно перекрёстные ссылки указывают друг на друга (злодея в «Дозорах» и «Молнии» играет И.Велединский), словно намекая нам на то, что все это некое единое мета-пространство.

В дилогии «Темный мир» главный антагонист, показывая напарнице макет города, защищенный энергетическим куполом, произносит: «Это Москва. Большой хороший город. <...> Это купол, раньше он опирался на башни Кремля, теперь опирается на 7 высоток». Главный стержень находится в высотке университета, что конечно, образное переложение городского фольклора, намекающего на подземные засекреченные этажи МГУ, сохранившиеся с советских времен.

Сюжет снова эксплуатирует студентов, на сей раз вымышленного университета РГУ. Несмотря на то, что действие большей частью происходит не в городе, заканчивается фильм кадром с видением о разрушении главного университета страны. Его более значимое для нас продолжение «Темный мир:

Равновесие» вводит город весьма избирательно. Несмотря на то, что герои гуляют по легко узнаваемому центру и в кадре появляются статичные ночные панорамы Москвы, свидание происходит на крыше одной из высоток, новым романтическим образом столицы становится вовсе не советская символика и легко узнаваемые визуальные константы города, а сияющие башни Москва-Сити, символ будущего. Сталинские высотки здесь выполняют по отношению к городу в каком-то смысле парентальную функцию, то есть символически представляет отцов-хранителей Москвы, и желание их разрушить также вписывается в концепцию отказа от прошлого.

На круглом столе журнала «Искусство кино» «Живые и мертвые. О российских фильмах — чемпионах проката» (2012) отечественные кинокритики сошлись на том, что российские блокбастеры, использующие комикс как структуру, берут на себя идейную нагрузку, предлагая молодежи искать идеалы в прошлом, искупая тем самым вину (Н.Цыркун), Д. Дондурей уверен, что соединение двух образных систем, советской и голливудской, есть главная задача власти, которая парадоксальным образом ищет пути обновления общества через приверженность традиционным ценностям и порядку<sup>112</sup>. Но мы видим, что ситуация напоминает, скорее, гегелевскую диалектику (отрицание отрицания), что делает синтез двух идеологий вполне логичным. А идеалы прошлого оказываются лишь удобным механизмом для возрождения на новом уровне идеи о величии Москвы (России).

В фантастическом кино о современной Москве налагается запрет на выход из однажды найденной знаковой системы (золотой век советского прошлого). Если в 90-е мы видели фантастическое как способ познания реальности, попытку найти ответы на вопрос — «что происходит?», то в нулевые и десятые кинематограф признается в своей бессилии и отказывается от рефлексии, признавая свою абсолютную замкнутость и оттого непогрешимость. Так, образ советской Москвы сначала получает двойника в виде образа новой, создающейся

<sup>112</sup> Живые и мертвые. О российских фильмах — чемпионах проката. «Круглый стол» «ИК» // Искусство кино. 2012. №2. URL: <http://kinoart.ru/archive/2012/02/box-office-champions> (дата обращения 10.03.2015).

столицы, а затем замыкается на самом себе. Думается, что и для остальных жанров он становится неким абсолютom, неотъемлемой частью Москвы, которую нужно и можно использовать.

Результатом становится пространство, лишённое глубины или наделённое глубиной фиктивной, псевдоисторической, основанной на иллюзорном восприятии киностолицы как реального образца, когда советские фильмы начинают подсознательно восприниматься как документальные, то есть от изначального «так должно было быть» мы перешли к «так было». Использование образцов советского кино, в виде ремейков или в виде символики, даёт кинопроцессу мнимую историческую вертикаль, псевдо-«связь веков», которая есть не что иное как та же фикция. Реальность и ирреальность больше не имеют границ, все признаётся имеющим право на сосуществование. Если ранее существовала оппозиция между разными пластами, то теперь мы видим абсолютное смешение, без ценностей и оценок, в единой положительном ключе. Жанр, таким образом, потерял гносеологическую функцию и ушел из поля эксперимента.

Также необходимо отметить и иные тенденции в развитии образа Москвы в новейшем отечественном кинематографе.

Сохраняется центральный сюжет «девушка в большом городе» («Попса», 2004, реж. Е.Николаева; «Глянец», 2007, реж. А.Кончаловский; «Плюс один», 2008, реж.О.Бычкова; частично альманах «Москва, я люблю тебя!», 2009 и др.) и появляется более общий вариант этого сюжета – взаимоотношения приезжих и Москвы («Мой сводный брат Франкенштейн», 2003, реж. В.Тодоровский, «Кремень», 2007, реж. А.Мизгирев; «Другое небо», 2010, реж.Д.Мамулия; «Наша Russia.Яйца судьбы», 2010, реж. Г.Орлов).

Вновь возникает образ Москвы как Вавилона («Брат 2», 2000, реж. А.Балабанов; «Духless», 2012, реж. Р.Прыгунов; «Духless 2», 2015, реж. Р.Прыгунов), города-омута, спрута, который высасывает все человеческое, уничтожает людей.

В новых экономических реалиях возникает образ клубной Москвы, для которого становятся характерны: яркое визуальное решение (мотивы ночных огней, ярких вывесок, искусственного освещения), ускорение съемки (цейтрафер), что передает убыстрение образа жизни («В движении», 2002, реж. Ф.Янковский; «Связь», 2006, реж. А.Смирнова; «Глянец», «Кремень»), мотивы одиночества главных героев («В движении»; «Упасть вверх», 2002, реж. С.Гинзбург, А.Стриженов; «20 сигарет», 2007, реж. А.Горновский, «Сумасшедшая помощь», 2009, реж. Б.Хлебников).

Мегаполис предстает уютным и серым днем («Связь», 2006, реж. А.Смирнова; «Кремень», 2007, реж. А.Мизгирев), но полным жизни в ночное время («Бумер», 2003, реж. П.Буслов; «Стритрейсеры», 2008, реж. О.Фесенко; «Платон», 2008, реж. В.Акопян), что, на наш взгляд, продолжает в каком-то новом регистре аналогичные тенденции шестидесятых, где ночь также значила для героев гораздо больше, нежели дневное время.

Интересной видится следующая тенденция – возникновение жанра «новогодних картин», когда экономический и психологический расчет побудил кинематографистов запустить традицию выпуска фильмов с мелодраматическим сюжетом в декорациях праздничной Москвы («Ирония судьбы. Продолжение», 2007, реж. Т.Бекмамбетов; «Елки 1,2,3», 2010-2014, киноальманах, и др.). Раз в году в столице происходят чудеса, Москва в Новый год вновь становится местом, меняющим судьбы героев. Это видится как сильно измененная формула «Москвы волшебной», берущей начало из прошлых периодов.

О верности такой догадки говорит и неявное цитирование сюжетов советских картин, например, история пенсионера Земляникина («Елки 2», 2011, киноальманах), ждущего почти двадцать лет свою возлюбленную на Красной площади и письмо, которое не нашло адресата и отсрочило эту встречу. Мотив встречи заимствован из картины И.Пырьева «В 6 часов вечера после войны» (1944), а сюжетная линия с письмом из картины Р.Быкова «Телеграмма» (1971).

Иначе звучит и тема волшебного, сказочного, она может появиться в минорно-ностальгическом ключе («Последняя сказка Риты», 2011, реж.

Р.Литвинова), фантастическо-мелодраматическом («Мой парень – ангел», 2011, реж. В.Сторожева) и даже почти комедийном («Знаки любви», 2006, реж. В.Мирзоев).

Иначе начинает восприниматься сюжет тридцатых – взаимоотношения столицы и ребенка, если в «Подкидыше» (1939, реж. Т.Лукашевич) это была демонстрация большого гостеприимного города, то теперь мы видим, что Москва для подростка превратилась в неприветливое и даже враждебное пространство («Спартак и Калашников», 2002, реж. А.Прошкин, «Индиго», 2008, реж. Р.Прыгунов, А.Тимм, В. Спиридонов).

Несомненно, что это только краткий и неполный перечень картин, связанных с образом Москвы новейшего времени, он призван лишь наметить пути развития образа столицы и обозначить направления последующих исследований.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Образ Москвы в кинематографе складывается из разных источников. Это и литературные и нелитературные тексты (городской фольклор, народные предания, православные легенды, паремии и пр.), на него влияет активно меняющийся городской ландшафт, испытывающий влияние градостроительных преобразований и прогресса, режиссерский и операторский взгляды, аккумулирующие все вышеперечисленное и добавляющий индивидуальность авторского решения. Анализ блока фильмов выделенных периодов и прослеживание реализации отдельных тем позволяют установить определенные тенденции и закономерности. Разбор же конкретных картин и образа городского пространства, представленного в них, дает возможность говорить о более выпуклой презентации характерных тенденций периода, либо, напротив, о резко контрастирующих чертах.

Образ города дореволюционного периода представляет собой формирующуюся, активно осваиваемую и одновременно обновляемую картину мира. Создающийся по принципу бинарных оппозиций в противопоставлении пространству деревни образ города предстает довольно плоскостным. Это образ Москвы как каменного города с большими зданиями и обилием народа, то есть довольно общий рисунок. Появляются темы улицы и дома, также заявлены образы толпы, мотивы случайной встречи. Более интересен уровень сюжета, где под воздействием фольклорных текстов и городских легенд создается свой эрзац «мифа о рождении города» – неперемного условия для создания городского, в данном случае «московского текста». Появившийся на визуальном материале, «московской кинотекст» не заявил никаких новых правил, и его рождение должно было быть обусловлено теми же причинами, что инициируют появление любых других городских текстов («петербургского», «римского» и т.д.). Отсутствие у Москвы столичного статуса в этот период, на наш взгляд, и повлияло на то, что сюжетом, заменившим миф о рождении, стал сюжет взаимоотношений приезжей (реже приезжего) и города, где город осознается обобщенно. Сюжет был

подкреплен сразу с нескольких сторон: генетическим родством с распространенным фольклорным сюжетом, связанным с Москвой («расставание с возлюбленным»), традиционным восприятием города как женщины («Москва-матушка») и особым восприятием образа женщины в городском пространстве. На основе этого сюжета сформировался блок фильмов, где вырисовывается единый образ Москвы как омыта, гибельного места. Визуально этот образ подкрепляется довольно слабо, набор кадров, заявляющих город, скорее однообразен и более относится к обобщенному образу города. Кинематограф Е.Бауэра создает более индивидуальный портрет Москвы, несмотря на то, что повышается условность изображения, автор пластически меняет пространство, заставляя его чутко реагировать на переживания персонажей.

Двадцатые годы отмечены поисками максимально выразительных кадров, постепенного освоения эстетического потенциала города, которому вернули столичный статус. Идет знакомство с ключевыми визуальными маркерами столицы (исторические памятники), поиск образного представления нового пространства. Образ Москвы более социологизирован, визуально более прямолинеен, хотя можно отметить тему двоемирия, существование двух городов – надмирного и бытового, что выражается разными образными парадигмами. Уходит образ города как места гибели, он не сочетается с заявленным статусом столицы, но какой-то однозначно сильной и доминирующей замены пока не происходит.

Сильную трансформацию образ города претерпел в тридцатые годы, масштабные планы по преобразованию столицы полностью изменили Москву. Она осознается как новый город нового государства. Несложно заметить, что заявление о новизне влечет за собой повторение ситуации с мифологическим подтверждением уникального статуса, вопрос о рождении города вновь становится актуальным. Несмотря на то, что в кинематографе не появилось произведения, которое бы стало апокрифом на заданную тему, само появление нового образа города связывается с новыми темами и мотивами, инициированными внешними факторами. Распространенная в это время идея

города-сада, напрямую коррелирующая с образом райского сада, рая на земле, идеального мироустройства, нашла отражение в кино при создании образа Москвы.

Визуально это отражается как появление эпизодов, транслирующих энергию жизни, процветания и счастья, в кадрах парадов, праздников, мест, связанных с отдыхом и спортом (парки, стадионы). Но этот образ города дополняется и изображениями, показывающими масштаб и характер архитектурных преобразований Москвы. Строгий, величественный стиль зданий, их размеры, ориентация на греко-римские образцы несут идею власти, жестко доминируя в пространстве и города, и кадра, эта жесткость смягчена экспрессией позитивных эмоций.

Кино-Москва 30-х годов – это уникальное волшебное место, где исполняются мечты, где живут здоровые счастливые люди. Мотив города-сказки, города-мечты реализуется на сюжетном уровне, там же он вступает в диалог и плодотворное соединение с основным сюжетом предыдущего периода («девушка в большом городе»). Так появляется истории о молодой героине, обретающей в столице непереносимое счастье. Уходит способ создания образа города через противопоставление его деревне, исчезают темы опасности. Позитивный образ столицы полностью переворачивает изначальный городской сюжет, превращая финальную жертву в награду. Идеи незыблемости и монументальности, явленные в визуальном облике города, делают ее неизбежной, что выражается в появлении мотива «судьбоносного города».

Мифом о рождении становится, таким образом, сама одномоментность изменения облика города (кадры стройки не появляются), где подчеркивается ирреальная природа изменений («как по волшебству»), их масштабность, однозначная позитивность.

Картина «Новая Москва», выбранная как «представитель» периода, использовала все значимые темы и мотивы десятилетия, но выбранное режиссерское решение пошло вразрез с устанавливающимся образцом, что

привело к провалу фильма. Контраст между картиной и киноконтекстом позволил четче определить ключевые моменты новой образности.

Утверждение Москвы как окончательного центра произошло после пятидесятых, образ города начинает все более канонизироваться. Ограниченность жанрового набора и закрепление стандартного изображения города, воспринимаемого через призму панорамных эмблематических кадров и повторяющихся локусов, приводит к окончательной кристаллизации образа. Символом города однозначно становится Кремль и Красная площадь, закрепившиеся в статусе маркеров города. Практически все приезжающие герои проходят либо мимо Кремля, либо мимо Красной площади, либо мимо ГУМа, либо мимо высотки. «Сердце» столицы воспринимается как синоним власти, тогда как любая другая улица, «не в центре», автоматически приобретает противоположные черты, связанные с душевностью, человеческой близостью.

Шестидесятые годы характерны постепенным отходом от канонического изображения города, идет отталкивание от образа города пятидесятых, который начинает ассоциироваться с официальной властью, с контролем, и формальные находки (ракурсы, подвижность камеры) позволяют визуально «исказить» знакомый облик города, коллажируя привычные черты в индивидуальный рисунок.

Анализ картины «Я шагаю по Москве» дал возможность выявить некоторые характерные черты, связанные с образом города, авторы вступают в диалог и даже в конфликт с каноническим способом изображением столицы, противопоставляя самобытный образ привычно-официальному, заявляя право на «свою Москву». С этого периода начинаются авторские столицы – «Москва Данелии», «Москва Рязанова», «Москва Тодоровского» и т.д.

Эти процессы проходят при фоновом сохранении утвердившихся основных черт образа. Классическими становятся такие характеристики Москвы как многонаселенность (образ толпы) и масштабность (панорамные виды), а вот диалектика образов улицы и дома выходит на новый уровень. В каком-то смысле они меняются местами, улица приобретает черты дома (город как дом), в то время

как пространство дома сковывает персонажей, направляя их действия по определенному сценарию.

Интересно начинает звучать тема двоемирия, которая визуально решается как противопоставление двух состояний Москвы, дневного и ночного, а на уровне идеологическом как противостояния человека и власти, решенное через существование героя в меняющемся пространстве города. Сюжетный уровень также начинает вступать в противоречие с находками предыдущего периода, конфликты становятся более острыми, счастливый финал постепенно исчезает, Москва лишается статуса города-сказки, города-мечты, постепенно превращаясь в обыкновенный мегаполис. Но, на наш взгляд, сила изначального мифа не исчезает, а переходит в метафизическую плоскость, когда потребовалось отделить «волшебность» города от идеологической платформы, официальной части. Уникальность, необычность Москвы наиболее полно раскрывается в ночное время, когда темнота скрадывает каменный профиль города, жесткий каркас сталинской архитектуры, тогда столица раскрывается новой, душевной стороной. Напрашивающаяся аналогия с концептом «Москвы сакральной» (Е. Левкиевская) возможна, но, на наш взгляд, лишь отчасти, поскольку коннотативно образ нагружен совсем по-другому.

Бытование мифа о «волшебной Москве» в следующий период, 1970-80-е гг., реализуется через расцвет развлекательных жанров (детектив и мелодрама) с ярко проступающей сюжетной схемой, что позволяет говорить о настроениях социального эскапизма и резкой активизации компенсаторной функции кинематографа. Неудовлетворенность социальными условиями вынуждает зрителя искать в кино идеальный мир, где торжествуют положительные герои и сбываются мечты. Детективные фильмы, где зло и несправедливость всегда наказываются, создают иллюзорный мир совершенного государства и позволяют забыть о реальности. Мелодрама создает мир, где все подчиняется внутренне желаемому распорядку. Анализ появления сюжета «девушка в большом городе» в жанре мелодрамы позволил говорить о его устойчивом характере и тесной связи с пространством города. Москва есть неперемненное условие реализации сюжета, и

изменение визуального решения в трактовке образа связано с тем набором допущений и вариаций, который свойственен определённому историческому периоду. «Волшебность» города здесь понимается как способность генерировать идеальные условия, иллюзию совершенного миропорядка, существующую как непереносимое качество города, который сохраняет видимость реального, но, на самом деле, «подстраивается» под героев.

Выбор знакового фильма «Москва слезам не верит» обусловлен не только наиболее яркой реализацией сюжета. Монтажный стык, маскирующий тяжелый карьерный путь героини, мимикрирует под сюжет «золушки», на новом уровне повторяя мотив «волшебности».

В 90-е образ города претерпевает очередной этап изменений, главной особенностью картин, связанных с Москвой в этот период, стало широкое использование категории фантастического, которая видоизменила жанровую систему, сообщив художественным формам дополнительные оттенки.

В блоке фильмов создается город, отличающийся и внешне, и внутренне. Москва изначально подается как пространство с искривленной логикой, искаженным миропорядком, где над поступками персонажей довлеет скорее абсурд, нежели здравый смысл. Появляется мотив лабиринта, кружения, цветовой код меняется, переходя на оттенки серого, черного цветов. Вводится тема границ и их отсутствия, мнимых пределов, что отражается в мотивах тумана, дымки, которые скрадывают очертания города, представляя его одновременно и бескрайним, и ограниченным (герои не могут вырваться). Город предстает как город-призрак, город-оборотень (введение инфернальных мотивов), который по-настоящему живет только ночью, а днем лишь создает иллюзию жизни. Возрастает количество локаций, изолированных от центра, существующих по своим законам, это удвоение, утроение города в пределах самого себя («принцип матрешки») заявляет тему обмана, кажущейся значимости, зеркальности.

Своеобразным итогом десятилетия стала картина А.Зельдовича «Москва» (2000). Образ города здесь решен как вымороченное, мертвое пространство, которое активно жаждет осмысленности, но находит лишь ее подобие в цитатах

из классики (в том числе и визуальных). Столица, фактически присутствующая на экране, оказывается маской, макетом, не предлагающим ничего нового, что рождает эффект обманутого ожидания.

Более оптимистично выглядит развитие категории фантастического, которая впоследствии переходит к собственно жанру фэнтези. Здесь оказывается востребована стилистическая и идейная фактура кинематографа тридцатых годов с мифом о волшебном городе. За счет временной дистанции происходит окончательное оформление периода тридцатых в структуру «золотого века», где Москва (страна) воспринимается как идеальное пространство, обладающее силой. Это превращается в некий образный абсолют, что приводит к псевдоисторической глубине, квази-преемственности. Образ Москвы в фантастических картинах превращается в бесконечный дубликат самой себя.

Перспектива изучения образа Москвы в кинематографе напрямую связана с важной ролью столицы в отечественной культуре, для которой экранные образы становятся все более значимыми.

**БИБЛИОГРАФИЯ**

1. **Абашев В. В.** Пермь как текст: Пермский текст в русской культуре и литературе XX в. – Пермь: Изд-во Пермского университета, 2000. – 404 с.
2. **Абдуллаева З.** Москва — «Москва» // Искусство кино. – 2000. – № 11. – С. 43.
3. **Агафонова Н.А.** Общая теория кино и основы анализа фильма. – Минск: Тесей. 2008. – 392с.
4. Александр Зельдович, кинорежиссер: «Я съездил бы в Мишень, хоть это и рискованное дело» (интервью). 05.05.2011. [Электронный ресурс] // Макспарк. Социальная сеть для зрелых людей. URL: <http://maxpark.com/community/855/content/729638> (дата обращения: 28.08.2015).
5. **Аннинский Л.А.** Окраина окраины. [Электронный ресурс] // Сеанс. 1999. №17/18. URL: <http://seance.ru/n/17-18/rezhisser-film-kritik-2/okraina/okraina-okrainyi/> (дата обращения: 28.08.2015).
6. **Аннинский Л.А.** Шестидесятники и мы: Кинематограф, ставший и не ставший историей. – М.: ВТПО "Киноцентр", 1991. – 238с.
7. **Аристарко Г.** История теорий кино. – М.: Искусство, 1966. – 352с.
8. **Арустамова А.А. Кондаков Б.В.** Константа «Америка» в русской литературе XIX века // Вестник ПГУ. – 2010. – № 5 (11). – С.20-25.
9. **Базен А.** Что такое кино? Сборник статей. – М.: Искусство, 1972. – 382 с.
10. **Баландина Н.П.** Образы города и дома в киноискусстве: на материале отечественного и французского кино конца 50-х - 60-х годов. Дисс. ...канд. искусствоведения: 17.00.03. – М., 2008. –191 с.
11. **Баллаш Б.** Дух фильма. – М.: Художественная литература, 1935. – 138 с.
12. **Барт Р.** Camera lucida. – М.: Ad Marginem, 1997. – 224 с.
13. **Бауман Е.** Время сквозь судьбы // Искусство кино. –1980. –№ 2. – С. 38–47.
14. **Бахтин М. М.** Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – 504с.

15. **Бахтин М.** Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. – М.: Худож. Лит., 1986. – С. 234–407.
16. **Белопольская В.** Лунгинлэнд: иди за мной [Электронный ресурс] // Сеанс. 1994. № 9. URL: <http://seance.ru/n/9/limage-russe/luna-park/lunginlend-idi-zamnoy/> (дата обращения: 28.08.2015).
17. **Беньямин В.** Московский дневник. – М., Ad Marginem, 2012. – 264с.
18. **Беньямин В.** Париж, столица девятнадцатого столетия // В. Беньямин. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Сборник эссе. – М.: Медиум, 1996. – С. 141–162.
19. **Берг М.** Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 352с.
20. **Брашинский М.** Любовь 2: «Страна глухих», режиссер Валерий Тодоровский [Электронный ресурс] // Искусство кино. 1998. № 11. URL: <http://kinoart.ru/archive/1998/11/n11-article2> (дата обращения: 28.08.2015).
21. **Будяк Л.М.** Адреса московского кино: краткий путеводитель / Л. М. Будяк, В. П. Михайлов. – М.: Московский рабочий, 1987. – 159с.
22. **Булгакова О.В.** Советский слухоглаз: Кино и его органы чувств. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 320 с.
23. **Быков Д.** «Пятерка гнедых, или Грезы на кладбище. «Старые клячи», режиссер Эльдар Рязанов» [Электронный ресурс] // Искусство кино. 2000. № 9. URL: <http://kinoart.ru/archive/2000/09/n9-article7> (дата обращения: 28.08.2015).
24. **Быков Д.** Вальс-дозор [Электронный ресурс] // Сеанс. 2006. №27/28. URL: <http://seance.ru/n/27-28/perekrestok/bekmambetov/vals-dozor/> (дата обращения: 28.08.2015).
25. В старинном российском иллюзионе...: Аннотированный каталог сохранившихся игровых и мультипликационных фильмов России, 1908-1919 / Авт.-сост. В.Ф. Семерчук. – М.: Госфильмофонд России, 2013. – 334 с.
26. **Варбург А.** Великое переселение образов: исследование по истории и психологии античности. – СПб.: Азбука-Классика, 2008. – 382с.

27. **Варшавский Я.** Кинодраматург Евгений Григорьев // Советский экран. –1968. – № 14. – С 15-27.
28. Великий Кино. Каталог сохранившихся игровых фильмов России. 1908-1919 гг. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 568с.
29. Визуальное (как) насилие. Сборник научных трудов / отв. ред. А.Р. Усманова. – Вильнюс: ЕГУ, 2007. – 308с.
30. **Виноградов В.В.** Москва – старое и новое // Города в кино: Сборник статей. – М.: Канон+, 2013. – С.108-129.
31. **Волков В.В.** Концепция культурности, 1935-1938. Советская цивилизация и повседневность сталинского времени // Социологический журнал. – 1996. – № 1/2. – С. 203-221.
32. **Воронцова А.** «Ночной дозор» [Электронный ресурс] // Киноафиша Санкт-Петербург. URL: <http://www.kinoafisha.spb.ru/reviews/18630/> (дата обращения: 12.11.2015).
33. **Гачев Г.** Четыре стихии в городе // Декоративное искусство СССР. –1986. – №4. – С.14-20.
34. **Гинзбург С.** Кинематография дореволюционной России. – М.: Аграф, 2007. – 240с.
35. **Гомбрих Э.** О задачах и границах иконологии // Советское искусствознание. – 1989. – Вып. 25. – С.268–274.
36. **Грабовенко А.Ю.** Творчество Роберта Вентури и символический потенциал классического языка в архитектуре 1970–1990 гг. // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2010. – Вып. № 3. – С. 165-171.
37. **Гращенкова И.** Кино Серебряного века. – М.: А.А. Можяев, 2005. – 430с.
38. **Громов Е.** Декоративное мастерство Е. Бауэра // Вопросы киноискусства. 1976. – Вып.17. – С. 226-254.
39. **Громов Е., Маньковская Н.** Постмодернизм: теория и практика. – М.: ВГИК, 2002. – 135с.
40. **Груза И.** Теория города. – М.: Стройиздат, 1972. – 248 с.
41. **Делёз Ж.** Кино-1: Образ-движение. Кино-2: Образ-время. М.: Ad Marginem,

42. **2004. – 623 с.** Делекторская И., Калмыкова В. Научный семинар «Москва и «московский текст» в русской литературе: московский период в творчестве писателя» [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/94/de36.html> (дата обращения 14.09.2015).
43. **Демин В.П.** Александр Медведкин // Двадцать режиссерских биографий. – М.: Искусство, 1971. – С. 232-260.
44. **Дженкс Ч.** Язык архитектуры постмодернизма. – М.: Стройиздат, 1985. – 136с.
45. **Дроздова М.** Second-hand Линч [Электронный ресурс] // Сеанс. 1994. №9. URL: <http://seance.ru/n/9/limage-russe/luna-park/second-hand-linch/> (дата обращения: 28.08.2015).
46. **Ерофеев В.** На грани разрыва («Мелкий бес» Ф. Сологуба на фоне русской реалистической традиции) // Вопросы литературы. – 1985. – № 2. – С. 140–158.
47. **Женнет Ж.** Фигуры. В 2-х томах. Т1. – М.: Издательство имени Сабашниковых, 1998. – 944с.
48. **Жирмунский В. М.** Немецкий романтизм и современная мистика. – СПб.: Аксиома; Новатор, 1996. – 232с.
49. **Замятин Д.Н.** Локальные мифы: модерн и географическое воображение // Обсерватория культуры. – 2009. – № 1. – С. 13 – 26.
50. **Зиммель Г.** Большие города и духовная жизнь [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: <http://magazines.russ.ru/logos/2002/3/zim.html> (дата обращения: 28.08.2015).
51. **Зоркая Н.М.** «Светопись» Евгения Бауэра // Искусство кино. – 1997. – № 10. – С.77-93.
52. **Зоркая Н.М.** На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов. – М.: Наука, 1976. – 303 с.
53. **Зоркая Н.М.** Портреты. – М.: Искусство, 1965. – 312с.
54. **Зоркая Н.М.** Серебряные девятьсотдесятые. Кинематографист Евгений Бауэр [Электронный ресурс] сайт: Портал Слово. URL: <http://www.portal-slovo.ru/art/35960.php> (дата обращения: 28.08.2015).

55. **Иванов Вяч. Вс.** Антропологические теории «горячих» и «холодных» культур и история авангарда [Электронный ресурс] // Колонна. URL: <http://kolonna.mitin.com/archive.php?address=http://kolonna.mitin.com/archive/mj20/ivanov.shtml> (дата обращения: 28.08.2015).
56. Из истории французской киномысли: Немое кино 1911-1933 гг. Сост. М.Б.Ямпольский. – М.: Искусство, 1988. – 317с.
57. История отечественного кино: [учеб.] / отв. ред. Л. М. Будяк. — М.: Прогресс-Традиция, 2005. – 528 с.
58. **Кавелти Д.** Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. –1996. – № 22. – С. 33-64.
59. Кино: методология исследования. \ Сб. научных работ. Составитель и научный редактор В.М.Муриан. – М.:ВГИК, 2001. – 253с.
60. **Кокорев А., Руга В.** Повседневная жизнь Москвы. Очерки городского быта в период Первой мировой войны. – М.: АСТ: Астрель, 2011. – 678с.
61. **Кракауэр З.** От Калигари до Гитлера: Психологическая история немецкого кино. – М.: Искусство, 1977. – 352.
62. **Кудрявцев М.П.** Москва – Третий Рим. – М., Троица, 2007. – 288с
63. **Кудрявцев С.** «Ночной дозор» [Электронный ресурс] // Кинопоиск. URL: <http://www.kinopoisk.ru/level/3/review/897052/> (дата обращения: 28.08.2015).
64. **Кузнецов С.** Это наш (ваш, их) город: нужно подчеркнуть [Электронный ресурс] // Сеанс. 1999. №17/18. URL: <http://seance.ru/n/17-18/novyyi-geroy/eto-nash-vash-ih-gorod-nuzhnoe-podcherknut/> (дата обращения: 28.08.2015).
65. **Купина Н. А., Битенская Г. В.** Сверхтекст и его разновидности // Человек – Текст – Культура: коллективная монография / под ред. Н. А. Купиной, Т. В. Матвеевой. – Екатеринбург: ИРРО, 1994. – С. 214-233.
66. **Кухер К.** Культура досуга в сталинскую эпоху. 1928-1941 (История сталинизма). – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2012. – 350с.
67. **Кэмпбелл Д.** Тысячеликий герой. – М.: Рефл-бук, АСТ, Ваклер, 1997. – 384с.

68. **Ларичев Е.** Архитектура умолчания [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2002/5/laric.html> (дата обращения: 28.08.2015).
69. **Лебедев Н.А.** Очерк истории кино СССР. Немое кино. – М., Искусство, 1965. – 582с.
70. **Леви-Стросс К.** Первобытное мышление. – М.: Республика, 1994. – 384с.
71. **Леви-Стросс К.** Структурная антропология. – М.: Эксмо-Пресс, 2001. – 512с.
72. **Левкиевская Е.Е.** Москва в зеркале современных православных легенд // Лотмановский сборник. – 1997. – Вып. 2. – С. 193–235.
73. **Линч К.** Образ города [Электронный ресурс] // Глазычев.ру. URL: [http://www.glazychev.ru/books/translations/Lynch/Lynch\\_Image\\_of\\_the\\_city/Lynch\\_Image\\_of\\_the\\_city\\_2.htm](http://www.glazychev.ru/books/translations/Lynch/Lynch_Image_of_the_city/Lynch_Image_of_the_city_2.htm) (дата обращения: 28.08.2015).
74. **Липовецкий М.** Новый «московский» стиль [Электронный ресурс] // Искусство кино. 1998. №2. URL: <http://kinoart.ru/archive/1998/02/n2-article16> (дата обращения: 28.08.2015).
75. **Липовецкий М.** Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000 годов. – М., Новое литературное обозрение. 2008. – 852 с.
76. **Липчанская И.В.** Образ города в литературе постмодерна: к постановке вопроса // Изв. Саратов. ун-та. Новая сер. Сер.: Филология. Журналистика. – 2012. – Вып. 3. – С. 79–83.
77. **Лихачев Д. С.** Поэтика древнерусской литературы. – 3-е изд. – М.: Наука, 1979. – 360 с.
78. **Лихачев Д.С.** Время в произведениях русского фольклора//Русская литература. – 1964. – № 4. – С. 48–56.
79. **Лихачев Д.С.** Градозащитная семантика успенских храмов на Руси [Электронный ресурс] // Литхаб. URL: <http://ka4.ru/web/34338/32658-33689> (дата обращения: 28.08.2015).

80. **Лихачев Д.С.** Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Согласие: ОАО «Тип. «Новости»», 1998. – 471с.
81. **Лотман Ю., Цивьян Ю.** Диалог с экраном. – Таллинн: Александра, 1994. – 216с.
82. **Лотман Ю.М.** Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Труды по знаковым системам, вып. XVIII. Семиотика города и городской культуры. – Тарту, 1984. – С. 30 – 45.
83. **Лэндри. Ч.** Креативный город. – М.: «Издательский дом «Классика XXI», 2005. – 399с.
84. **Люсий А.П.** Крымский текст русской культуры и проблема мифологического контекста. – М., 2003. – 320 с.
85. **Маньковская Н.Б.** Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя. 2000. – 347с.
86. **Марголит Е.** Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920-1960-х годов. – СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012. – 560с.
87. **Матизен В.** Города на экране // Российское экспертное обозрение. – 2006. – № 2 (16). – С. 46-48.
88. **Меднис Н. Е.** Сверхтексты в русской литературе [Электронный ресурс] // Книжный развал. URL: <http://rassvet.websib.ru/chapter.htm?no=35> (дата обращения: 28.08.2015).
89. **Менегетти А.** Кино, театр, бессознательное. Том 1. – М.: ННБФ «Онтопсихология», 2001. – 384с.
90. **Милграм С.** Эксперимент в социальной психологии. – СПб.: Питер, 2000. – 336 с.
91. Миф и художественное сознание XX века (Иск-во в исторической динамике культуры). / [отв. ред. Н.А. Хренов]; Гос. ин-т искусствозн. – М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2011. – 686с.
92. **Михайлов А. Н.** Категория фантастического в культуре романтизма //Альманах современной науки и образования. – Тамбов: Грамота. – 2008. – № 6 (13): в 2-х ч. Ч. II. – С. 130-132.

93. **Михайлов В.П.** Рассказы о кинематографе старой Москвы. – М.: Материк, 2003. – 279 с.
94. **Москва в кино** / Сост.: Снопков П.А., Шклярчук А.Ф. Авт. текста Шклярчук А.Ф. – М.: КОНТАКТ-КУЛЬТУРА, 2009. – 255с.
95. Москва в русской и мировой литературе. Сборник статей. – М.: Наследие, 2000. – 304с.
96. Москва и «московский текст» русской культуры: сборник статей / ред. Г.С. Кнабе. – М.: РГГУ, 1998. – 228 с.
97. Москва слезам не верит. Тексты [Электронный ресурс] // Энциклопедия отечественного кино. URL: [http://2011.russiancinema.ru/index.php?e\\_dept\\_id=2&e\\_movie\\_id=3698](http://2011.russiancinema.ru/index.php?e_dept_id=2&e_movie_id=3698) (дата обращения 19.09.2015).
98. **Неклюдов С. Ю.** Тело Москвы: К вопросу об образе «женщины-города» в русской литературе // Тело в русской культуре / Сост. Г. Ф. Кабакова, Ф. Конт. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 376с.
99. **Нехорошев Л.Н.** Драматургия фильма: Учебник. – М.: ВГИК, 2009. –344с.
100. Новейшая история отечественного кино. 1986—2000. Кино и контекст. Т. II. – СПб.: Сеанс, 2001. – 603 с.
101. Ночной дозор: «Сеансу» отвечают... [Электронный ресурс] // Сеанс. 2005. № 21/22. URL: <http://seance.ru/n/21-22/films2004/nochnoy-dozor-2/> (дата обращения: 28.08.2015).
102. **Нусинова Н. И.** Когда мы в Россию вернемся... Русское кинематографическое зарубежье (1918-1939). – М.: НИИК; Эйзенштейн-центр, 2003. – 460 с.
103. **Одесский М.П.** Москва – град св.Петра. Столичный миф в русской литературе 14-17 вв. // Москва и московский текст русской культуры (отв. Ред. Г.В.Кнабе). – М.:РГГУ, 1998. – С. 17-21.
104. **Оливиери К.** «Московский кинематографический текст» в процессе обучения РКИ // Studi Slavistici V (2008): 179-189 [Электронный ресурс] //

- Фупресс. URL: <http://www.fupress.net/index.php/ss/article/view/2697> (дата обращения: 28.08.2015).
105. Павел Лунгин: «Общество не хочет думать о себе» (интервью Л.Малюковой, «Новая Газета», 2009). [Электронный ресурс] // Новая газета. 2009. № 71. URL: <http://www.novayagazeta.ru/arts/44474.html> (дата обращения: 28.08.2015).
106. **Панофский Э.** Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения. – СПб.: Издательский Дом «Азбука-Классика», 2009. – 432.
107. **Паперный В.** Культура Два. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 408с.
108. **Петров М.А.** Симультанность в искусстве. Культурные смыслы и парадоксы. – М.: Издательство «Индрик», 2010. – 176 с.
109. **Петровская Е.** Город и память [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2002/5/petr.html> (дата обращения: 28.08.2015).
110. Пинкертоновщина / Литературная энциклопедия. [Электронный ресурс] // Фундаментальная русская библиотека. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclp/le8/le8-6451.htm> (дата обращения: 28.08.2015).
111. **Плахов А.** Нервная реакция на коллективные мифы [Электронный ресурс] // Коммерсант. 1998. № 130. URL: <http://kommersant.ru/doc/202066> (дата обращения: 28.08.2015).
112. **Прожиго Г.С.** Концепция реальности в экранном документе. – М.: ВГИК, 2004. – 454с.
113. **Пропп В.Я.** Русский героический эпос.– М.: Лабиринт, 1999. – 638с.
114. **Разлогов К. Э.** Мировое кино: история искусства экрана. – М.: Эксмо, 2011. – 688с.
115. **Рассохин О.** Москва в кино. 100 удивительных мест и фактов из любимых фильмов. – М.:Эксмо, 2009. – 544с.
116. **Ревзин Г.** Конструктор счастья [Электронный ресурс] // Проект классика. URL: [http://projectclassica.ru/project/19\\_2006/19\\_project\\_05a.htm](http://projectclassica.ru/project/19_2006/19_project_05a.htm) (дата обращения: 28.08.2015).

117. **Ревзин Г.** Москва: 10 лет после СССР [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2002/5/revz.html> (дата обращения: 28.08.2015).
118. **Ревзин Г.** Очерки по философии архитектурной формы. – М.: ОГИ, 2002. – 134с.
119. **Рескин Дж.** Лекции об искусстве. – М.: БСГ-ПРЕСС, 2006. – 319 с.
120. **Сирипля Н.** Дискурс и повествование десять лет спустя // Искусство кино. – 2000. – № 3. – С. 67–73.
121. **Сирипля Н.** Немое кино // Искусство кино. – 2001. – № 2. – С. 69-75.
122. **Сирипля Н. Стишова Е.** Как он дышит, так и пишет. Эльдар Рязанов. [Электронный ресурс] // Искусство кино. 2003. №7. URL: <http://kinoart.ru/archive/2003/07/n7-article10> (дата обращения: 28.08.2015).
123. Собеседник: Константин Эрнст (беседует «Сеанс»). [Электронный ресурс] // Сеанс. 2006. №29/30. URL: <http://seance.ru/n/29-30/portret-konstantin-ernst/sobesednik-konstantin-ernst/> (дата обращения: 28.08.2015).
124. **Соболев Р.** Люди и фильмы русского дореволюционного кино. – М.: Искусство, 1961. – 211с.
125. **Соколов В.С.** Киноведение как наука. – М.:Канон+РООИ «Реабилитация», 2010. – 416с.
126. **Степун Ф.** Москва - Третий Рим // Москва - Петербург: pro et contra. Диалог культур в истории национального самосознания. – СПб.: Изд-во Рус. христиан. гуманит. ин-та, 2000. – С. 596-605.
127. **Страда В.** Москва - Петербург - Москва // Лотмановский сборник. –1995. – Вып. 1. – С.511.
128. Тело в русской культуре. Сборник статей / Сост. Г. Кабакова и Ф. Конт. — М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 401с.
129. **Топоров В. Н.** Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Издательская группа «Прогресс» - «Культура», 1995. – С. 259 – 367.

130. **Топоров В.Н.** Заметки по реконструкции текстов. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. – М.: Наука, 1987. – С. 130–132.
131. **Трауберг И.З.** Города в кино. – М.: Теакинопечать, 1928. – 32 с.
132. **Трошин А.** Сеансу отвечают: Украина. [Электронный ресурс] // Сеанс. 1999. №17/18. URL: <http://seance.ru/n/17-18/rezhisser-film-kritik-2/ukraina/ukraina-2/#225> (дата обращения: 28.08.2015).
133. **Туровская М.И.** Фильмы и люди // Киноведческие записки. –2002. –№ 57. – С.251-281.
134. **Тынянов Ю.Н.** Поэтика. История литературы. Кино // Подг. изд. и комментарии Е.А.Тоддеса, А.П.Чудакова, М.О.Чудаковой. – М.: Наука, 1977. – 574с.
135. **Устюгова В.В.** Стиль модерн в раннем русском кинематографе (на примере творчества Е.Ф.Бауэра). // Вестник ПГУ.–2005. –№5. – С.133–155.
136. **Флойд Н.** Ночной дозор (мировая версия) [Электронный ресурс] // Таймаут. URL: <http://www.timeout.ru/cinema/event/12681/> (дата обращения: 28.08.2015).
137. **Флоренский П.** Обратная перспектива // Флоренский П.А., священник. Соч. в 4-х тт. — Т. 3 (1). – М.: Мысль, 1999. — С.46–98.
138. **Флэтли Д.** Москва и меланхолия [Электронный ресурс] // Рутения. URL: [http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000\\_5\\_6/2000\\_5-6\\_03.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_5_6/2000_5-6_03.htm) (дата обращения: 28.08.2015).
139. **Фрейденберг О.М.** Миф и литература древности. – М.: Наука, 1978. – 800с.
140. **Хан-Магомедов С. О.** Архитектура советского авангарда: В 2 кн.: Кн. 2: Социальные проблемы [Электронный ресурс] // Архитектура.История. URL: [http://www.alyoshin.ru/Files/publika/khan\\_archi/khan\\_archi\\_2\\_020.html](http://www.alyoshin.ru/Files/publika/khan_archi/khan_archi_2_020.html) (дата обращения 07.03.2015)
141. **Хелльбек Й.** Повседневная идеология: жизнь при сталинизме // Неприкосновенный запас. – 2010. – №4(72). – С. 9–22.

142. **Хлопьянкина Т.М.** Застава Ильича. – М.: ВТПО «Киноцентр», 1990. – 148с.
143. **Холл Д.** Словарь сюжетов и символов в искусстве. – М.:Крон-Пресс, 1996. – 656с.
144. **Цивьян Ю.Г.** Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896-1930. – Рига: Знание, 1991. – 456с.
145. **Черных В.** Москва бьет с носка // Искусство кино. –1997. – № 8. – С. 142-144.
146. Что такое русский блокбастер?: «Сеансу» отвечают... [Электронный ресурс] // Сеанс. 2005. №23/24. URL: <http://seance.ru/category/n/23-24/filmyi-proekt-russkiy-blokbaster/seansu-otvechayut> (дата обращения: 28.08.2015).
147. **Шайтанюк А.В.** Изучение образа города в отечественной и зарубежной психологии [Электронный ресурс] // Дроздовлэнд. URL: <http://www.drozdovland.ru/index.php?action=add&id=1889&add&rod=1882> (дата обращения: 28.08.2015).
148. **Шестаков В.А.** Новейшая история России. – М.: АСТ, 2008. –478с.
149. **Шкловский В.Б.** Избранное: в 2-х томах. Том 1. – М.: Художественная литература, 1983. – 573с.
150. **Шпенглер О.** Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т.1. Гештальт и действительность. – М.:Мысль, 1993. – 666 с.
151. **Шурупова О. С.** Концептосфера петербургского и московского текстов русской литературы (сопоставительный анализ). Дисс. ...канд. искусствоведения: 17.00.03. – Липецк, 2008.– 244с.
152. **Эпштейн М. Н.** Великая Совь. – М.: Бахрак-М, 2006. – 250с.
153. **Эпштейн М. Н.** Знак пробела. О будущем гуманитарных наук. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 896с.
154. **Эпштейн М. Н.** Эдипов комплекс советской цивилизации [Электронный ресурс] // Журнальный зал. URL: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2006/1/ep7.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2006/1/ep7.html) (дата обращения: 28.08.2015).

155. **Эпштейн М.Н.** Слово и молчание: Метафизика русской литературы: Учеб. Пособие для вузов/ М.Н.Эпштейн. – М.: Высшая школа, 2006. – 900с.
156. **Юрнев Р.Н.** Советская кинокомедия. – М.: Наука, 1964. – 540с.
157. **Юсипова Л.** Наши пошли [Электронный ресурс] сайт: Сеанс. 2006. №23/24. URL: <http://seance.ru/n/23-24/filmyi-proekt-russkiy-blokbaster/nashi-poshli/> (дата обращения: 28.08.2015).
158. **Ямпольский М.Б.** Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. — М.: Киноведческие записки, 1993 (Из истории киномысли). — С.175–180.
159. **Ямпольский М.Б.** Дискурс и повествование // Киносценарии. –1989. – №6. – С.88-94.
160. **Янгиров Р. М.** «Рабы Немого». Очерки исторического быта русских кинематографистов за рубежом. 1920-1930-е годы. – М.: Русский путь, 2007. — 496с.
161. **Konstantarakos M.** Spaces in European Cinema. Intellect Books. – Exeter, 2000. – 192 p.
162. **Mennel B.** Cities and Cinema. – Routledge, 2008. – 245 p.
163. **Mulvey L.** Visual pleasure and narrative cinema // Screen. 1975. Volume 16. Number 3. – P.6–18.
164. Revisiting Space. Space and Place in European Cinema. – Oxford: Peter Lang. 2005. – 385p.

**ФИЛЬМОГРАФИЯ**

1906-1920

- «**Драма в Москве**» (1907\1909, реж. В.Гончаров, сцен. В.Гончаров )
- «**Наводнение в Москве**» (1908)
- «**Крестьянская доля**» (1912, реж. В.Гончаров, сцен. А.Бибиков)
- «**Один наслаждался, другой расплатился**» (1913, реж. Я.Протазанов)
- «**Гайда, тройка**» (1913, реж. Ч.Сабинский, сцен. Ч. Сабинский)
- «**В омуте Москвы**» (1914, реж. Н. Ларин)
- «**Двойник Макса Линдера**» (1914, реж. А. Гарин, сцен. А.Гарин)
- «**Дитя большого города**» (Девушка с улицы) (1914,реж. Е.Бауэр, сцен. Е.Бауэр)
- «**Кормилица**» (Драма двух матерей) (1914, реж. П.Чардынин, сцен.П.Чардынин)
- «**Люля Бек**» (1914, реж. Е.Бауэр, сцен.А.Мар)
- «**Слава – нам, смерть врагам**» (1914, реж. Е.Бауэр)
- «**Сонька Золотая Ручка**» (Приключения знаменитой авантюристки Софии Блювштейн / Софья Исааковна Блювштейн) (1914-1915, реж. Ю. Юрьевский, В. Касьянов, сцен. В. Гарлицкий, И. Рапгоф)
- «**Женщина завтрашнего дня**» (1914-1915, реж. П. Чардынин, сцен. А. Вознесенский)
- «**Жертва Тверского бульвара**» (Из-за нужды / История одного падения) (1915, реж. А.Гарин)
- «**Тысяча вторая хитрость**» (1915, реж. Е.Бауэр, сцен. В.Азов)
- «**Грезы**» (Обманутые мечты) (1915, реж. Е.Бауэр, сцен. М. Басов, В. Туркин)
- «**Колокольчики-бубенчики звенят, простодушную рассказывают быль**» (1916, реж. С. Веселовский, сцен. Б. Мартов)
- «**Счастье вечной ночи**» (1915, реж. Е.Бауэр, сцен. И. Статкевич)
- «**Тайна дома №5**» (1915, реж. К.Ганзен)
- «**Убогая и нарядная**» (Как ты дошла до жизни такой) (1915, реж. П.Чардынин)
- «**Юрий Нагорный**» (Обольститель) (1915, реж. Е. Бауэр)
- «**Мародеры тыла**» (В вихре спекуляции) (1916, реж. С.Веселовский)

- «**На последнюю пятерку**» (1916, реж. А. Гарин)
- «**Роман балерины**» (Дневник балерины / Роман балерины Елены Ланской) (1916, реж. Б. Чайковский)
- «**Чертово колесо**» (1916, реж. Б. Чайковский, сцен. З. Баранцевич)
- «**Барышня из кафе**» (Золотая грязь) (1917, реж. М. Вернер, Н. Григорьев-Истомин)
- «**Революционер**» (1917, реж. Е. Бауэр, И. Перестиани)
- «**К народной власти**» (До Учредительного собрания) (1917, реж. В. Старевич, Г. Болтянский, А. Бухов)
- «**Поэт и падшая душа**» (И душу падшую поэт извлек из мрака заблужденья) (1918, реж. Б. Чайковский)

## 1920-1930

- «**Дневник Глумова**» (Веселые улыбки Пролеткульты) (1923, реж. С. Эйзенштейн)
- «**Аэлита**» (1924, реж. Я. Протазанов, сцен. Ф. Оцеп, А. Толстой, А. Файко)
- «**Папиросница от Моссельпрома**» (1924, реж. Ю. Желябужский, сцен. Ф. Оцеп, А. Файко)
- «**Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков**» (Чем это кончится? / Мистер Вест) (1924, реж. Л. Кулешов, сцен. Н. Асеев)
- «**Москва в Октябре**» (Борьба и победа) (1927, реж. Б. Барнет, сцен. О. Леонидов)
- «**Третья Мещанская**» (Любовь втроем) (1927, реж. А. Роом, сцен. А. Роом, В. Шкловский)
- «**Девушка с коробкой**» (1927, реж. Б. Барнет, сцен. В. Туркин, В. Шершеневич)
- «**Дом на Трубной**» (1928, реж. Б. Барнет, сцен. Б. Зорич, В. Шкловский, Н. Эрдман, А. Мариенгоф, В. Шершеневич)

## 1930-1940

- «**Частная жизнь Петра Виноградова**» (1934, реж. А. Мачеретт, сцен. Л. Славин)
- «**Веселые ребята**» (1934, реж. Г. Александров, сцен. Н. Эрдман, В. Масс, Г. Александров)

- «**Цирк**» (1936, авт. сцен. и реж. Г.Александров, Г. Александров, И. Ильф, Е. Петров, В. Катаев)
- «**Чудесница**» (1936, реж. А.Медведкин, сцен. А. Медведкин)
- «**Волга-Волга**» (1938, реж. Г.Александров, сцен. М. Вольпин, Н. Эрдман, Г. Александров, В. Нильсен)
- «**Новая Москва**» (Веселая Москва / Песня о Москве) (1938, реж. А.Медведкин, сцен. А.Медведкин)
- «**Девушка с характером**» (1939, реж. К.Юдин, сцен. Г.Фиш, И. Склют)
- «**Подкидыш**» (1939, реж. Т.Лукашевич, сцен. А. Барто, Р. Зелёная)
- «**Светлый путь**» (1940, реж. Г.Александров, В. Ардов)
- «**Сердца четырех**» (1941, реж.К.Юдин, сцен. А.Файко, А.Гранберг)
- «**Сибиряки**» (1940, реж. Л.Кулешов, А. Витензон)
- «**Старый наездник**» (1940, реж.Б.Барнет, сцен. М. Вольпин, Н. Эрдман)
- «**Свинарка и пастух**» (1941, реж. И.Пырьев, сцен. В.Гусев)
- «**В 6 часов вечера после войны**» (1944, реж. И.Пырьев, сцен. В.Гусев)
- «**Здравствуй, Москва!**» (1945, реж. С.Юткевич, сцен. М. Вольпин, Н. Эрдман)
- «**Слон и веревочка**» (1945, реж. И.Фрэнз, сцен. А. Барто)
- «**Весна**» (1947, реж. Г.Александров, Г. Александров, А. Раскин, М. Слободской)
- «**Счастливый рейс**» (Машина 22-12) (1947, реж. В.Немоляев, В. Ардов, В. Немоляев)
- «**Первоклассница**» (1948, реж. И.Фрэнз, сцен. Е.Шварц)

#### 1950-1960

- «**Спортивная честь**» (1951, реж. В. Петров, сцен. М. Вольпин, Н. Эрдман)
- «**Алеша Птицын вырабатывает характер**» (1953, реж. А. Граник, сцен. А. Барто)
- «**Весна в Москве**» (1953, реж. спектакля Н. Акимов, И. Хейфиц, Н. Кошеверова, сцен. Н. Кошеверова, И. Хейфиц, В. Гусев)
- «**Верные друзья**» (1954, реж. М. Калатозов, сцен. А. Галич, К. Исаев)
- «**Испытание верности**» (1954, реж. И. Пырьев, сцен. И. Пырьев, П. Тур, Л. Тур)

- «За витриной универмага» (1955, реж. С. Самсонов, сцен. А. Каплер, С. Самсонов)
- «Сын» (1955, реж. Ю.Озеров, сцен. Т.Сытина)
- «В добрый час!» (1956, реж. В. Эйсымонт, сцен. В Розов)
- «Дело №306» (1956, реж. А. Рыбаков, сцен. М. Ройзман, С. Ермолинский)
- «Дорога правды» (1956, реж. Я. Фрид, сцен. С. Герасимов)
- «Старик Хоттабыч» (1956, реж. Г. Казанский, сцен. Л. Лагин)
- «Человек родился» (1956, реж. В. Ордынский, сцен. Л. Агранович)
- «Девушка без адреса» (1957, реж. Э. Рязанов, сцен. Л. Ленч)
- «Девушка с гитарой» (1958, реж. А.Файнциммер, сцен. Б. Ласкин, В. Поляков)
- «Дело пестрых» (1958, реж. Н.Досталь, сцен. А. Адамов, А. Гранберг)
- «Добровольцы» (1958, реж. Ю.Егоров, сцен. Ю. Егоров, Е. Долматовский)
- «Матрос с «Кометы» (1958, реж. И.Анненский, сцен. П. Градов, К. Минц, Е. Помещиков, Г. Романов)
- «Стучись в любую дверь» (1958, реж. М. Федорова, сцен. В. Спирина)
- «Сверстницы» (1959, реж. В. Ордынский, сцен. А. Белякова)
- «Каток и скрипка» (1960, реж. А. Тарковский, сцен. А. Кончаловский, А. Тарковский)
- «Леон Гаррос ищет друга» (1960, реж. М. Палиеро, сцен. Л. Зорин, С. Клебанов, М. Курно, С. Михалков)
- «Взрослые дети» (1961, реж. В. Азаров, сцен. В.Спирина)
- «Когда деревья были большими» (1961, реж. Л. Кулиджанов, сцен. Н. Фигуровский)
- «Человек ниоткуда» (1961, реж. Э.Рязанов, сцен. Н.Зорин)
- «Без страха и упрека» (1962, реж. А.Митта, сцен. С. Лунгин, И. Нусинов)
- «Веселые истории» (1962, реж. В.Дорман, сцен. В. Драгунский)
- «Застава Ильича» (Мне двадцать лет) (1962, реж. М.Хуциев, сцен. М. Хуциев, Г. Шпаликов)
- «Мой младший брат» (1962, реж. А.Зархи, сцен. В. Аксёнов, М. Анчаров, А. Зархи)

- «**Семь нянек**» (1962, реж. Р.Быков, сцен. В. Фрид, Ю. Дунский)
- «**Я купил папу**» (1962, реж. И.Фрез, сцен. В. Долгий)
- «**Два воскресенья**» (1963, реж В.Шредель, сцен. А. Гребнев)
- «**Приходите завтра**» (1963, реж. Е Ташков, сцен. Е. Ташков)
- «**Улица Ньютона, дом 1**» (1963, реж. Т.Вульфович, сцен. Т. Вульфович, Э. Радзинский)
- «**Я шагаю по Москве**» (1963, реж. Г.Данелия, сцен. Г.Шпаликов)
- «**Дайте жалобную книгу**» (1964, реж. Э.Рязанов, сцен. А. Галич, Б. Ласкин)
- «**Зеленый огонек**» (1964, реж. В. Азаров, сцен. В.Спирина)
- «**Легкая жизнь**» (1964, реж. В.Дорман, сцен. В. Бахнов)
- «**Сказка о потерянном времени**» (1964, реж. А.Птушко, сцен. В.Лифшиц)
- «**Операция Ы, и другие приключения Шурика**» (1965, реж. Л.Гайдай, сцен. Я. Костюковский, М. Слободской, Л. Гайдай)
- «**Королевская регата**» (1966, реж. Ю.Чулюкин, сцен. Б. Васильев, К. Рапопорт, Семен Листов)
- «**Июльский дождь**» (1967, реж. М. Хуциев, сцен. А. Гребнев, М. Хуциев)
- «**Они живут рядом**» (1967, реж. Г.Рошаль, сцен. В.Кетлинская)
- «**Твой современник**» (1967, реж. Ю.Райзман, сцен. Е. Габрилович, Ю. Райзман)
- «**Три дня Виктора Чернышёва**» (1967, реж. М.Осепьян, сцен. Е.Григорьев)
- «**Три тополя на Плющихе**» (1967, реж. Т.Лиознова, сцен. А. Борщаговский)
- «**Фокусник**» (1967, реж. П.Тодоровский, сцен. А. Володин)
- «**Урок литературы**» (1968, реж. А.Коренев, сцен. В.Токарева)
- «**Любить**» (1968, реж. М.Калик, сцен. М. Калик, А. Зак, И. Кузнецов)

#### 1970-1980

- «**В Москве проездом**» (1970, реж. В.Гурин, сцен. Л. Закржевская, Б. Лобков, Г. Дробиз, А. Пайтык)
- «**Городской романс**» (1970, реж. П.Тодоровский, сцен. Ф. Миронер, П. Тодоровский)
- «**Белорусский вокзал**» (1970, реж. В.Смирнов, сцен. В. Трунин)

- «Джентльмены удачи» (1971, реж. А.Серый, сцен. В. Токарева, Г. Данелия)
- «Телеграмма» (1971, реж. Р.Быков, сцен. С. Лунгин, И. Нусинов )
- «Ты и я» (1971, реж. Л.Шепитько, сцен. Л. Шепитько, Г. Шпаликов)
- «Печки-лавочки» (1972, реж. В.Шукшин, сцен. В. Шукшин)
- «Точка, точка, запятая» (1972, реж. А.Митта, сцен. М. Львовский, А. Митта)
- «Жили три холостяка» (1973, реж. М.Григорьев, сцен. П. Силуянов)
- «Дочки-матери» (1974, реж. С.Герасимов, сцен. А.Володин)
- «Москва, любовь моя» (1974, реж. А.Митта, Кендзи Есида, сцен. А. Митта, Э.Радзинский)
- «Романс о влюбленных» (1974, реж. А.Кончаловский, сцен. Е.Григорьев)
- «Три дня в Москве» (1974, реж. А. Коренев, сцен. А. Иванов)
- «Горожане» (1975, реж. В.Роговой, сцен. В. Кунин)
- «Ирония судьбы или с легким паром» (1975, реж. Э.Рязанов, сцен. Э. Брагинский, Э. Рязанов)
- «Когда наступает сентябрь» (1975, реж. Э.Кеосаян, сцен. К. Исаев, Э. Кеосаян)
- «Прошу слова» (1975, реж. Г.Панфилов, сцен.Г.Панфилов)
- «Все дело в брате» (1976, реж. В.Горлов, сцен. П. Лунгин, В. Горлов)
- «Приключения Травки» (1976, реж. А.Кордон, сцен. В. Голованов)
- «Развлечение для старичков» (1976, реж. А.Разумовский, сцен. Л. Завальнюк, С. Кулиш)
- «Розыгрыш» (1976, реж. В.Меньшов, сцен. С. Лунгин)
- «Мимино» (1977, реж. Г. Данелия, сцен. Г. Данелия, В. Токарева, Р. Габриадзе)
- «По семейным обстоятельствам» (1977, реж. А.Коренев, сцен. В. Азерников)
- «Служебный роман» (1977, реж. Э.Рязанов, сцен. Э. Брагинский, Э. Рязанов)
- «Усатый нянь» (1977, реж. В.Грамматиков, сцен. А. Вейцлер, А. Мишарин)
- «Школьный вальс» (1977, реж. П.Любимов, сцен. А.Родионова)
- «Женщина, которая поет» (1978, реж.А.Орлов, сцен. А. Степанов)
- «Кузнечик» (1978, реж. Б. Григорьев, сцен. Ф. Миронер)
- «Город принял» (1979, реж. В. Максаков, сцен. А. Вайнер, Г. Вайнер)
- «Москва слезам не верит» (1979, реж. В. Меньшов, сцен. В. Черных)

- «Авария – дочь мента» (1980, реж. М.Туманишвили, сцен. Ю. Коротков)
- «Петровка, 38» (1980, реж. Б. Григорьев, сцен. Ю. Семёнов)
- «Старый Новый год» (1980, реж. В.Ардашников, сцен. М. Роцин)
- «Душа» (1981, реж. А.Стефанович, сцен. А. Бородянский, А. Стефанович)
- «Карнавал» (1981, реж. Т. Лиознова, сцен. А. Родионова, Т. Лиознова)
- «Вам и не снилось...» (1981, реж. И.Фрээ, сцен. Г. Щербакова, И. Фрээ)
- «Влюблен по собственному желанию» (1982, реж. С.Микаэлян, сцен. С. Микаэлян, А. Васинский, В. Мережко)
- «Детский мир» (1982, реж. В.Кремнев, сцен. Р. Беляковская)
- «Инспектор Лосев» (1982, реж. О.Гойда, сцен. А. Адамов)
- «Предчувствие любви» (1982, реж. Т. Шахвердиев, сцен. В. Зеленский, Т. Шахвердиев)
- «Сказки...сказки... сказки старого Арбата» (1982, реж. С.Кулиш, сцен. А. Арбузов, С. Кулиш)
- «Военно-полевой роман» (1983, реж. П. Тодоровский, сцен. П. Тодоровский)
- «Гонки по вертикали» (1983, реж. А.Муратов, сцен. А. Вайнер, Г. Вайнер)
- «Карантин» (1983, реж. И.Фрээ, сцен. Г. Щербакова)
- «Петля» (1983, реж. О. Гойда, сцен. А. Адамов)
- «Блондинка за углом» (1984, реж. В.Бортко, сцен. А. Червинский)
- «ТАСС уполномочен заявить» (1984, реж. В.Фокин, сцен. Ю. Семёнов)
- «Самая обаятельная и привлекательная» (1985, реж. Г.Бежанов, сцен. Г. Бежанов, А. Эйрамджан)
- «Зимний вечер в Гаграх» (1985, реж. К.Шахназаров, сцен. А. Бородянский, К. Шахназаров)
- «Конец операции «Резидент» (1986, реж. В.Дорман, сцен. В. Востоков, О. Шмелёв)
- «Курьер» (1986, реж. К.Шахназаров, сцен. А. Бородянский)
- «По главной улице с оркестром» (1986, реж. П.Тодоровский, сцен. А. Буравский, П. Тодоровский)
- «Визит к «Минотавру» (1987, реж. Э.Урузбаев, сцен. А. Вайнер, Г. Вайнер)

«**Забытая мелодия для флейты**» (1987, реж. Э.Рязанов, сцен. Э. Брагинский, Э. Рязанов)

«**Где находится «нофелет»?**» (1988, реж. Г. Бежанов, сцен. А. Эйрамджан)

1990-2000

«**Такси-блюз**» (1990, реж. П. Лунгин, сцен. П. Лунгин)

«**Кикс**» (1991, реж. С.Ливнев, сцен. С.Ливнев)

«**Кровь за кровь**» (1991, реж. Ю.Колчеев, сцен. А. Макаров)

«**Небеса обетованные**» (1991, реж. Э.Рязанов, сцен. Э. Рязанов, Г. Альтман)

«**Гонгофер**» (1992, реж. Б.Килибаев, сцен. П. Луцик, А. Саморядов, Б. Килибаев)

«**Луна-парк**» (1992, реж.П. Лунгин, сцен. П. Лунгин)

«**Настя**» (1993, реж. Г.Данелия, сцен. А. Адабашьян, А. Володин, Г. Данелия)

«**Предсказание**» (1993, реж. Э.Рязанов, сцен. Э.Рязанов)

«**Лимита**» (1995, реж. Д.Евстигнеев, сцен. И. Квирикадзе, П. Луцик, А. Саморядов)

«**Орел и решка**» (1995, реж. Г.Данелия, сцен. Г. Данелия, С. Дернов)

«**Ширли-мырли**» (1995, реж. В.Меньшов, сцен. В. Меньшов, В. Москаленко, А. Самсонов)

«**Привет, дуралеи**» (1996, реж. Э.Рязанов, сцен. А. Тимм, Э. Рязанов)

«**Научная секция пилотов**» (1996, реж. А.И Хорошев, сцен. А.И Хорошев)

«**Шизофрения**» (1997, реж. В.Сергеев, сцен. А. Абдулов, Е. Козловский, В. Сергеев)

«**Странное время**» (1997, реж. Н.Пьянкова, сцен. И. Народовой, Н. Пьянкова)

«**Окраина**» (1998, реж. П. Луцик, сцен. П. Луцик, А. Саморядов)

«**Ретро втроем**» (1998, реж. П.Тодоровский, сцен. П. Тодоровский, Т. Сулейменов, М. Тодоровская)

«**Страна глухих**» (1998, реж. В.Тодоровский, сцен. Ю. Коротков, В. Тодоровский)

«**Старые клячи**» (1999, реж. Э.Рязанов, сцен. Э. Рязанов, В. Моисеенко, А. Новотоцкий-Власов)

- «**Страстной бульвар**» (1999, реж. В.Хотиненко, сцен. С. Колтаков)  
 «**Небо в алмазах**» (1999, реж. В.Пичул, сцен. М. Хмелик, Б. Бабкин)  
 «**Мама**» (1999, реж. Д.Евстигнеев, сцен. А.Алиев)  
 «**Брат 2**» (2000, реж. А.Балабанов, сцен. А. Балабанов)  
 «**Москва**» (2000, реж. А.Зельдович, сцен. В. Сорокин, А. Зельдович)

## 2000-2015

- «**В движении**» (2002, реж. Ф.Янковский, сцен. Г.Островский)  
 «**Спартак и Калашников**» (2002, реж. А.Прошкин, сцен. А.Креницына)  
 «**Упасть вверх**» (2002, реж. С.Гинзбург, А.Стриженов, сцен. Н.Вико)  
 «**Бумер**» (2003, реж. П.Буслов, сцен. Д.Родимин, П.Буслов)  
 «**Мой сводный брат Франкенштейн**» (2003, реж. В.Тодоровский, сцен. Г.Островский)  
 «**Ночной дозор**» (2004, реж. Т.Бекмамбетов, сцен. Т.Бекмамбетов, С.Лукьяненко)  
 «**Попса**» (2004, реж. Е.Николаева, сцен. Ю.Коротков)  
 «**Знаки любви**» (2006, реж. В.Мирзоев, сцен. В. Мирзоев, А.Рулевская)  
 «**Дневной дозор**» (2005, реж. Т.Бекмамбетов, сцен. Т.Бекмамбетов, С.Лукьяненко, А.Талал, В. Васильев)  
 «**Связь**» (2006, реж. А.Смирнова, сцен. А.Смирнова)  
 «**20 сигарет**» (2007, реж. А.Горновский, сцен. Д.Соболев, Э.Чаландзия, О.Гуданец)  
 «**Глянец**» (2007, реж. А.Кончаловский, сцен.А.Кончаловский, А.Смирнова)  
 «**Ирония судьбы. Продолжение**» (2007, реж. Т.Бекмамбетов, сцен. А. Слаповский, К. Эрнст (уч.), А.Максимов (уч.), Т.Бекмамбетов (уч.)  
 «**Кремень**» (2007, реж. А.Мизгирев, сцен. А.Мизгирев)  
 «**Индиго**» (2008, реж. Р.Прыгунов, сцен. А.Тимм, В. Спиридонов)  
 «**Платон**» (2008, реж. В.Акопян, сцен. В. Акопян, А. Магомедов)  
 «**Плюс один**» (2008, реж.О.Бычкова, сцен. Н. Гринштейн, О. Бычкова)  
 «**Стритрейсеры**» (2008, реж. О.Фесенко, сцен. А. Варданян, А. Либенсон)

- «**Москва, я люблю тебя!**» (2009, киноальманах)
- «**Сумасшедшая помощь**» (2009, реж. Б.Хлебников, сцен. А.Родионов)
- «**Черная молния**» (2009, реж. А.Войтинский, А.Киселев, сцен. Д.Алейников, А.Талал)
- «**Другое небо**» (2010, реж.Д.Мамулия, сцен. Д. Мамулия, Л.Ситов)
- «**Елки**» (2010, киноальманах)
- «**Наша Russia.Яйца судьбы**» (2010, реж. Г.Орлов, сцен. В.Дусмухаметов, А.Ляпоров, С. Слепаков)
- «**Темный мир в 3D**» (2010, реж. А.Мегердичев, сценн. А.Сидоров, А.Дорбинян)
- «**Елки 2**» (2011, реж. А.Баранов, Д.Киселев, А.Котт, Л.Габриадзе, сцен. коллектив авторов)
- «**Мой парень – ангел**» (2011, реж. В.Сторожева, сцен. Н.Назарова)
- «**Последняя сказка Риты**» (2011, реж. Р.Литвинова, сцен. Р.Литвинова)
- «**Duxless**» (2012, реж. Р.Прыгунов, сцен. Д.Родимин, С.Минаев)
- «**Елки 3**» (2013, киноальманах)
- «**Тёмный мир: Равновесие**» (2013, реж. О.Асадулин, сцен. С.Дяченко, М.Дяченко)
- «**Duxless 2**» (2015, реж. Р. Прыгунов, сцен. С.Минаев, Ф.Ибрагимбеков, М. Идов)