

## МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

УДК 7.038.53:791.43;168.522

*Н. В. Братова*

### ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ В РОССИЙСКОМ КИНО 1990-х ГОДОВ

Университет Лунда, а/я 201, 21, 221 00, Лунд, Швеция

Двумя отправными точками исследования современного российского кино в представленной статье являются петербургский миф, который характеризуется как амбивалентный и двусторонний, так как включает в себя космогонический и эсхатологический аспекты одновременно, а также петербургский текст русской литературы, описанный в работах Владимира Топорова. На протяжении XX века жизненность петербургского мифа неоднократно ставилась под сомнение в художественной литературе и в теоретических работах. В статье доказывается, что петербургский миф и текст остаются интересны для современного искусства, в частности, киноискусства. Миф получает переоценку в соответствии с меняющейся политической и социальной ситуацией в жизни города и его жителей и находит свое воплощение в фильмах 1990-х годов, что позволяет рассматривать их как гомогенный петербургский текст. В фильмах названного периода прослеживается наличие общих черт, так называемых «функциональных элементов». Ключевой идеей в визуализации кинематографического Петербурга 1990-х годов является карнавализация и хаотизация пространства города в соответствии с концепцией карнавализации, предложенной Михаилом Бахтиным. Кинематографический петербургский текст 1990-х годов снижает городское пространство до уровня хаоса. Автор приходит к выводу, что хаос, будучи ключевым элементом как космогонического, так и эсхатологического аспектов мифа, может быть в контексте мифа истолкован и как нулевая точка для отсчета возрождения и последующего развития города, и как символ окончательной его гибели. Библиогр. 18 назв.

*Ключевые слова:* петербургский текст, петербургский миф, кинематографический город, В. Топоров, М. Бахтин, теория карнавализации.

### PETERSBURG TEXT OF RUSSIAN CINEMA IN THE 1990s

*N. V. Bratova*

Lund University, PO box 201, ht 21, 221 00, Lund, Sweden

In order to examine contemporary Russian cinema, this article has two points of departure: firstly the Petersburg myth (PM), defined here as reversible or ambiguous since it includes both an eschatological and a cosmogonic aspect; secondly, the Petersburg literary text as defined by Vladimir Toporov. During the 20<sup>th</sup> century, the vitality of the PM was questioned in literature and theoretical works. This article proves that neither the PM nor the Petersburg text (PT) have lost their relevance to contemporary arts, cinema in particular; they are revised and re-actualised in accordance with the changing life of the city. The discussed films deal with the PM and can be ascribed to a homogeneous PT. They share the same 'functional elements' concerning representation of space. The key concept in creating the cinematic Petersburg during the 1990s is identified as carnivalisation and chaotisation of space in accordance with Mikhail Bakhtin's original ideas. The cinematic PT of the 1990s reduces the city to the level of a chaotised space. Chaos, a key element of both aspects of the PM, functions in the films of the PT as a zero countdown point for the city myth and can be interpreted in favour of each of the aspects. Refs 18.

*Keywords:* Petersburg text, Petersburg myth, cinematic city, V. Toporov, M. Bakhtin, carnivalisation theory.

Понятие «*Петербургского текста*» было впервые введено философом и культурологом Владимиром Топоровым в его работе «Петербург и “Петербургский текст русской литературы” (Введение в тему)» [1]. Основной целью В. Топорова было показать существование гомогенного городского текста в русской литературе, основанного на общих представлениях о городе и обладающего общими для различных авторов сюжетами, эпитетами и образами. Идея изучения различных произведений с точки зрения единого петербургского текста была настолько верной, что вслед за ней появились труды, исследующие московский текст и другие «городские тексты», а также работы авторов, исследующих петербургский текст не только в литературе, но и в других видах искусства<sup>1</sup>. Кинематографический петербургский текст, в свою очередь, остается достаточно мало исследован, несмотря на многочисленные статьи, посвященные отдельным фильмам и режиссерам, произведения которых можно было бы отнести к нему. Пожалуй, единственным исследователем, системно подошедшим к изучению этого предмета, можно считать Леонида Муратова. Тем не менее его работы [4–8] дают только общий обзор фильмов, наиболее тесно соприкасающихся с петербургской темой, и сюжетов, которые наиболее часто затрагиваются их авторами (эпоха Петра I, фильмы о революции, фильмы о блокаде и т. д.). Само понятие «петербургский текст» Л. Муратов в своих статьях не употребляет. В настоящей статье приводится один из возможных вариантов формирования и анализа кинематографического петербургского текста в определенный исторический период — в перестроечный-постперестроечный.

Прежде чем перейти к анализу самого текста, следует сказать несколько слов о взаимодействии петербургского текста и мифа. В. Топоров в своей работе не выделяет понятие мифа как ключевое для консолидации петербургского текста. В его представлении миф — это исторические анекдоты и легенды, описывающие на мифологическом уровне различные события, связанные с историей города [1, с. 348]. На мой взгляд, миф, в данном случае городской миф, не следует ставить в один ряд с легендами основания города. Как мне кажется, именно миф следует рассматривать как подоснову текста, являющегося авторским воплощением и переосмыслением городского мифа. Джордж Шёпфлин пишет о мифе как о наборе представлений сообщества о самом себе, который помогает ему на коллективном уровне осмысливать и переживать исторические события и идентифицировать себя как группу [9]. Столичный или городской миф является, как правило, важной частью мифотворчества, лежащей в основе государственной идеи сообщества. Петербургский миф в данном случае является ярким и очень характерным примером такого мифа. Своеобразие же его заключается в необычайно раннем возникновении по отношению к возникновению самого города. Его формирование можно проследить практически с основания Петербурга. Это касается как космогонического аспекта мифа, в котором город представляется как Парадиз, квинтэссенция петровских реформ, так и его эсхатологического аспекта, в котором городу, построенному на костях и своей искусственностью и «умышленностью» противостоящему природному началу, суждено рано или поздно погибнуть. При обсуждении двуполярности мифа Катерина Кларк предлагает использовать термины «миф» и «антимиф» [10, р. 5]. Однако это не совсем верный терминологический

<sup>1</sup> См., например, статью Т. Логачевой «Тексты русской рок-поэзии и петербургский миф: аспекты традиции в рамках нового поэтического жанра» [2] о рок-музыке и С. Хатчингса «Санкт-Петербург 300: Телевидение и изобретение российской (медиа) традиции» [3] о телепрограммах.

выбор, так как речь все же идет о составляющих одного и того же мифа, хотя и диаметрально противоположных по смыслу, но не существующих друг без друга. В этой связи мне кажется более правильным говорить о двух противоборствующих аспектах внутри мифа — космогоническом и эсхатологическом. Амбивалентность и двуединство петербургского мифа, связывающего вместе город-Парадиз и город Антихриста, космогоническое и эсхатологическое начала, также является его специфической особенностью, которая прослеживается позднее в петербургском тексте и неоднократно отмечается различными исследователями, в том числе В. Топоровым. Часто одни и те же исторические события и реалии внутри мифа раскрываются одновременно с точки зрения его космогонии и эсхатологии. Практически любое событие и явление внутри городского пространства трактуется в мифе одновременно и как положительное, и как отрицательное<sup>2</sup>. Это делает петербургский миф своего рода *мифом-перевертышем*, в котором все понятия амбивалентны и могут менять свой заряд с положительного на отрицательный, включаясь как в космогонию, так и в эсхатологию мифа.

Одним из важнейших механизмов мифотворчества является создание новых мифов и пересмотр и актуализация уже существующих в моменты серьезных изменений в истории сообщества, т. е. когда сообществу наиболее важно эмоционально переосмыслить меняющийся вокруг него мир. Именно благодаря этой характерной черте миф обладает большой жизнеспособностью и может приспосабливаться и трансформироваться в соответствии с изменениями, происходящими в общественном сознании. Время петровских реформ, европеизации и переноса столицы в недавно основанный город как раз и было одним из таких переломных моментов для российского общества, и возникновение петербургского мифа является закономерным и логичным с точки зрения механизмов мифотворчества. Как и любой другой миф, петербургский миф меняется и дополняется на протяжении своего существования, сохраняя при этом основные составляющие элементы, «строительные блоки» [9, р. 20]. Для петербургского мифа это, например, сиюминутность сотворения города, predetermined гибель, избранность и уникальность творца и проч. Петербургский текст в искусстве, на мой взгляд, является одним из способов трансформации и реактуализации мифа в соответствии с меняющимися историческими реалиями.

Очевидно, что процесс развития и трансформации мифа прослеживается наиболее явно в моменты исторических катаклизмов, одним из которых для петербургского мифа является перестройка, вернувшая городу его название и надежды на возрождение былого величия. В работе дается обзор возможных путей преобразования петербургского мифа в фильмах 1990-х годов и того, как в кино этого периода на основе мифа формируется, подобно «Петербуржскому тексту русской литературы», кинематографический петербургский текст.

В статье рассматривается 19 фильмов<sup>3</sup>, созданных в 1988–2001 гг., хотя большая часть (10 фильмов) вышла на экраны с 1990 по 1993 г., т. е. в момент, когда интерес к Петербургу и петербургскому мифу в обществе был наиболее пристальным.

<sup>2</sup> Более подробный разбор трактовки значимых для петербургского мифа событий и явлений с точки зрения каждого из представленных аспектов мифа можно прочесть в работе автора «Петербургский текст российского кино перестроечного-постперестроечного периода» [11, р. 28–40].

<sup>3</sup> Список рассматриваемых в статье фильмов:

«Господин оформитель», 1988, реж. Олег Тепцов, к/с «Ленфильм»;

«Лестница», 1989, реж. Алексей Сахаров, к/с «Мосфильм»;

«Новая Шахерзада», 1990, реж. Михаил Никитин, к/с «Петрополь»;

Следует отметить, что выбор фильмов, относящихся к петербургскому тексту, не ограничивался исключительно теми картинами, в которых действие разворачивается в Петербурге или где присутствуют панорамные виды города. Как будет видно позже, это как раз не является характерной чертой кинематографического петербургского текста 1990-х годов. В первую очередь в данной работе рассматриваются фильмы, в которых задействован мифопоэтический образ города и его трактовка имеет особое (или даже центральное) значение для сюжета фильма. К сожалению, невозможно подробно обсудить в короткой статье каждый из упомянутых фильмов. Тем не менее выделенные ниже характерные особенности можно проследить в той или иной степени во всех отмеченных картинах. Подробно здесь будут описаны лишь наиболее яркие и интересные примеры найденных характерных черт кинематографического петербургского текста. Кроме того, в статье предложен механизм, который, на мой взгляд, может быть использован для включения и других фильмов, помимо анализируемых, в кинематографический петербургский текст.

Говоря о фильмах как о гомогенном тексте, логично будет применить к этому тексту идеи Владимира Проппа [12]. В своей работе, посвященной морфологии «волшебной» сказки, В.Я.Пропп говорит о функциях как об основных составных элементах сказок. С его точки зрения, функции подразумевают ограниченное число действий и предпосылок для совершения действий и в сочетании друг с другом создают узнаваемый текст сказки. При этом часть функций являются парными, и появление одной функции из пары в таком случае влечет непременно появление соответствующей ей парной функции [12, с. 27].

На мой взгляд, подобный подход применим при изучении кинематографического текста, в основе которого лежит петербургский миф. Но в случае с петербургским текстом, в отличие от сказки, мне представляется более релевантным выявление не действий или функций как базовой схемы этого текста, а *элементов*, которые встречаются в большинстве анализируемых фильмов и имеют при этом схожее морфологическое значение внутри повествования. Выявив список таких повторяющихся элементов и проанализировав их значение внутри каждого нарратива, можно обнаружить общность между различными фильмами, имеющими отношение к Петербургу и петербургскому мифу, а значит доказать существование кинематографиче-

- 
- «Город», 1990, реж. Александр Бурцев, к/с «Интердет»;
  - «Духов день», 1990, реж. Михаил Коновальчук, Сергей Сельянов, к/с «Ленфильм»;
  - «Лох — победитель воды», 1990, реж. Аркадий Тигай, к/с «Троицкий мост»;
  - «Арифметика убийства», 1991, реж. Дмитрий Светозаров, к/с «Ленфильм»;
  - «Миф о Леониде», 1991, реж. Дмитрий Долинин, к/с «Ленфильм»;
  - «Улыбка», 1991, реж. Сергей Попов, к/с «ПиЭФ»;
  - «Счастливые дни», 1991, реж. Алексей Балабанов, к/с «ПиЭФ»;
  - «Никотин», 1992, реж. Евгений Иванов, к/с «Ленфильм»;
  - «Окно в Париж», 1992, реж. Юрий Мамин, к/с «Троицкий мост»;
  - «Любовь, предвестие печали», 1994, реж. Виктор Сергеев, к/с «Ленфильм»;
  - «Музыка для декабря», 1995, реж. Иван Дыховичный, к/с «Цех»;
  - «Сильна как смерть любовь», 1996, реж. Андрей Некрасов, к/с «РА», «Fresco Films»;
  - «Брат», 1997, реж. Алексей Балабанов, к/с «СТВ»;
  - «Про уродов и людей», 1998, реж. Алексей Балабанов, к/с «СТВ»;
  - «Тело будет предано земле. А старший мичман будет петь», 1998, реж. Илья Макаров, к/с им. Горького;
  - «Любовь и другие кошмары», 2000, реж. Андрей Некрасов, к/с «Dreamscanner».

ского петербургского текста. В представленной работе такие элементы называются *функциональными элементами* по аналогии с функциями В. Я. Проппа.

Мы остановимся более подробно на функциональных элементах, связанных с изображением городского пространства и того, как именно можно интерпретировать эти функциональные элементы с точки зрения петербургского мифа. Ниже приведен краткий список функциональных элементов пространства, наиболее характерных для фильмов петербургского текста, с примерами из некоторых фильмов.

1. Первое, что немедленно бросается в глаза при просмотре большинства фильмов 1990-х годов, местом действия которых является Петербург, это практически полное отсутствие узнаваемых панорамных видов города. Чаще всего место действия указывается вербально либо с помощью каких-то косвенных деталей. Эти детали иногда приобретают форму головоломки, разгадав которую зритель может безошибочно определить город, в котором разворачивается сюжет фильма.

В фильме «Господин оформитель» указание места действия делается при помощи титров «Петербург, 1908» и «Петербург, 1914», которые также делят сюжет на две смысловые части. При этом никаких узнаваемых образов города в фильме не используется вовсе. Титры являются единственной подсказкой для зрителя. Следует отметить, что помимо данного примера подобные титры не используются больше ни в одном из рассмотренных здесь фильмов. В других анализируемых картинах панорамные кадры Петербурга также почти не появляются или появляются на очень короткое время. Так, в фильме «Любовь, предвестие печали» кадры с легко узнаваемыми городскими пейзажами сопровождают начальные титры. Далее никаких других указаний на место действия в фильме не появляется.

Создается впечатление, что режиссеры стесняются включать в свои картины парадный фасад города, лишая его каких-либо узнаваемых черт. Это немного напоминает ситуацию, сложившуюся в европейском кино 1960-х годов, когда режиссеры, такие как Ж.-Л. Годар и М. Антониони, намеренно выхолащивали в некоторых своих картинах образы известных городов и создавали вместо этого анонимные города для универсальных историй [13, р. 130–137]. Но в отличие от тех фильмов, здесь, несмотря на нежелание режиссеров включать в кадр узнаваемые достопримечательности и канонические образы города, в каждом фильме всегда содержится некий скрытый намек, который помогает зрителю узнать Ленинград — Петербург как место действия.

Почти полный уход от парадных образов города в фильмах 1990-х годов сопровождается также отказом от использования вновь возвращенного имени города, которому эти помпезные городские виды соответствуют. В фильмах данного периода редко используется имя города, будь то старое или новое, что также можно присовокупить к рассматриваемому функциональному элементу кинематографического петербургского текста. Чаще всего вместо любого из возможных имен города или эпитетов, с ним связанных, используется лаконичное и безэмоциональное обращение «город». Самыми яркими примерами здесь могут послужить фильмы Александра Бурцева «Город» и Дмитрия Светозарова «Арифметика убийства». В первом слово «город» появляется уже в названии и используется героями на всем протяжении действия. Тем не менее в фильме единожды звучит каждое из трех исторических имен города: Ленинград, Петроград и Петербург. Авторы как бы испытывают каждое из имен, но, не останавливаясь ни на одном, вновь возвращаются к нейтраль-

ному «город». В «Арифметике убийства» главный герой, Илья, постоянно говорит о городе и его атмосфере как о главном мотиве совершенного в начале убийства. Имя города не звучит ни разу, но сюжет фильма является современной адаптацией «Преступления и наказания». Кроме того, присутствует много косвенных деталей, которые позволяют безошибочно связать действие с Петербургом.

2. На смену парадным видам Петербурга в фильмах 1990-х годов приходят городские задворки и безликие доходные дома в центре города. Город состоит из полуразвалившихся домов с заколоченными и разбитыми окнами, грязных дворов-колодцев, серой толпы и груд мусора. Такую унылую картину можно наблюдать практически во всех анализируемых фильмах. Наиболее яркие примеры: «Новая Шахерезада», «Город», «Духов день», «Окно в Париж», «Сильна как смерть любовь». Режиссеры практически любят городскими задворками, смакуют их. В фильме «Город» художник в исполнении Дмитрия Шагина проводит главного героя по целой череде уродливых заброшенных дворов-колодцев, умиляясь и восторгаясь ими и преподнося их молодому приезжему как те самые пейзажи, которые должен рисовать настоящий художник.

Сочетание всех этих образов делает город похожим на некий блошинный рынок, рыночную площадь, где улицы потеряли свое функциональное назначение и превратились в место скопления людей, которым некуда деться. Образ улицы как рынка вытесняет образ улицы как городской артерии и становится необычайно важен в фильмах 1990-х годов.

В фильме «Брат» Алексея Балабанова часть сцен разворачивается непосредственно на рынке или на улицах города, преобразившихся в рынок (знакомство Данилы с Немцем, сцена убийства на рынке). То же происходит в «Новой Шахерезаде», «Городе» и др. В «Окне в Париж» Юрия Мамина почти весь город днем превращается в нескончаемую запруженную рыночную площадь с мусором, кострами, людьми, расположившимися прямо посреди улицы, чтобы выпить и побеседовать. Еще более поразительный пример города-рынка можно найти в фильме «Улыбка». Его действие разворачивается в сумасшедшем доме и на протяжении всего фильма зрителю не дается никаких прямых указаний на Петербург как место действия. Несколько раз сюжет прерывается сценкой, изображающей двух женщин, одетых в национальные костюмы и распевających народные песни в гуще толпы на рынке. Только в финальном эпизоде, когда камера отъезжает от них, становится ясно, что на самом деле рынок — это Невский проспект напротив Гостиного Двора, а город — Петербург.

Такое перевоплощение городских улиц в рыночную площадь делает более оправданным и понятным образ героя как фланера и праздношатающегося, образ, который очень важен для произведений, центральное место в сюжете которых занимает город.

Кроме города-рынка в части фильмов данного периода можно обнаружить не менее интересный образ города-театра. В этом случае город выглядит практически вымершим, безжизненным пространством, единственными обитателями которого являются герои фильма. Такую трансформацию городского пространства можно наблюдать в фильмах «Счастливые дни», «Про уродов и людей», «Господин оформитель», частично в фильме «Тело будет предано земле. А старший мичман будет петь». Здесь я не буду более подробно останавливаться на этом образе города, хотя

он также укладывается в описанную ниже общую концепцию визуализации города в кинематографическом петербургском тексте 1990-х годов.

3. В рассматриваемых фильмах почти полностью отсутствует образ метро. Возникает впечатление, что метро в Петербурге просто нет. Связав эту особенность с описанным в предыдущем пункте функциональным элементом, можно предположить, что в городе, где улицы перестают быть транспортными артериями, ведущими героя из пункта А в пункт Б, в метро просто нет необходимости. Чаще всего герои передвигаются по городу пешком, что также способствует созданию образа героев-фланеров. Единственным видом транспорта, который более или менее часто появляется в анализируемых фильмах, является трамвай, но поездки героев на трамваях также можно отнести скорее к бесцельным странствиям по городу. Они никуда не приводят героев, а становятся продолжением их блужданий. Трамвай в качестве спутника фланера можно наблюдать в фильмах «Окно в Париж», «Брат», «Счастливые дни», «Любовь и другие кошмары». В картине «Миф о Леониде» трамвай несет несколько иную смысловую нагрузку, но также не может рассматриваться просто как средство передвижения. С одной стороны, он несомненно является атрибутом времени — 1930-х годов, с другой — в этом фильме он становится еще и атрибутом жизни маленького человека, Леонида Николаева, которому суждено стать убийцей Кирова. Трамваю здесь противопоставляются мрачные и безликие черные автомобили Кирова и секретных сотрудников НКВД. Недостроенные трамвайные пути в конце фильма символизируют оборванные жизни сотен тысяч маленьких людей, попавших под неумолимое колесо сталинских репрессий.

4. Во многих фильмах образ города как огромного рынка и места, располагающего к фланерству, сочетается с образом дома, жилища как чего-то враждебного и крайне опасного для героев. Как и улицы города, дома утрачивают свое обычное предназначение. Они перестают быть местом уединения и убежища. Дома герою грозят опасности быть убитым, покалеченным, униженным, и все это при немом и иногда одобрительном свидетельстве соседей. Многочисленные примеры такого враждебного человеку образа дома, жилья можно найти в фильмах «Брат», «Новая Шахерезада», «Улыбка», «Счастливые дни», «Арифметика убийства», «Сильна как смерть любовь» и во многих других.

В некоторых случаях угроза, которая исходит от дома, приобретает фантастический характер. Так, в фильме «Лестница» дом, куда случайно попадает главный герой, превращается в одушевленное существо и физически становится ловушкой для него. В «Счастливых днях» поиск дома, пристанища становится основной целью главного героя, маленького безмянного и почти безликого человечка в исполнении Виктора Сухорукова, но каждый раз эти поиски заканчиваются его унижением и изгнанием. Единственным возможным домом для героя в конце фильма оказывается лодка, которую в контексте сюжета следует интерпретировать как гроб.

5. С идеей дома, жилища как враждебного и агрессивного по отношению к героям места внутри городского пространства связано наличие функционального элемента, предоставляющего укрытие или способ побега героев из города, чаще всего необычный и неожиданный. Жилище-угроза и необычное место укрытия являются парными функциональными элементами — они не могут существовать друг без друга внутри одного нарратива. Иными словами, если пространство дома враждебно герою, в фильме непременно должно появиться и, как правило, появляется другое

место, способное служить домом, укрытием для этого героя. Как правило, это социально либо топографически лиминальные зоны внутри городского пространства: сумасшедшие дома и кладбища, либо крыши и берег моря. Важно отметить, что герои фильмов остаются и живут в этих не приспособленных для нормальной жизнедеятельности местах по собственной воле. Они предпочитают сбежать из города и спрятаться здесь от его злой силы. Иногда они бегут от вполне реальной и даже физической угрозы (герои «Улыбки»), иногда эта угроза невидимая и ассоциируется у зрителя напрямую с городом (Немец в «Брате»).

Складываясь внутри каждого фильма в единую картину, перечисленные выше функциональные элементы дополняют друг друга и создают образ карнавализованного городского пространства. Так, улица часто даже визуально превращается в пространство рыночной площади и теряет свое назначение городской артерии, а пространство дома, в свою очередь, становится открыто враждебным человеку. Красивый узнаваемый фасад города оказывается, как правило, скрыт и вместо него на экране доминирует, можно даже сказать, смакуется изнанка города, его дворы-колодцы, обшарпанные доходные дома и грязные подворотни. Можно сказать, что пространство города оказывается вывернуто наизнанку, карнавализовано. За счет этого город погружается в состояние хаоса.

Хаос становится лейтмотивом фильмов петербургского текста 1990-х годов. При этом, как мы знаем, хаос является одной из важнейших составляющих петербургского мифа в целом. Это его отправная точка: город появляется из хаоса болот. Хаос, водная стихия, предвещает городу и его гибель, т. е. олицетворяет завершающий момент мифа. Из хаоса город возник — в хаос ему суждено вернуться, согласно космогоническому и эсхатологическому аспектам петербургского мифа. Следует отметить, что в контексте канонического мифа хаос угрожает порядку города извне, водная стихия находится в постоянном противостоянии с гранитной упорядоченностью города. Как пишет Николай Анциферов, «город создается как антитеза окружающей природе, как вызов ей. Пусть под его площадями, улицами, каналами “хаос шевелится” — он сам весь из спокойных прямых линий, из твердого, устойчивого камня, четкий, строгий и царственный, со своими золотыми шпицами, спокойно возносящимися к небесам» [14, с. 19]. О том же пишет Юрий Лотман: «Петербургский камень — камень на воде, на болоте, без опоры, не “мирозданью современный”, а положенный человеком. В “петербургской картине” вода и камень меняются местами: вода вечна, она была до камня и победит его, камень же наделен временностью и призрачностью. Вода его разрушает» [15, с. 12].

Если мы вернемся к кинематографическому петербургскому тексту 1990-х годов, то здесь хаос уже больше не является внешней, противостоящей городу силой. Он проник в городское пространство и стал его частью, вывернув наизнанку и поставив с ног на голову привычные элементы городской среды. Хаос становится неким подобием маски, за которой город прячет свое настоящее лицо.

Важно напомнить, что парадный фасад города в фильмах означенного периода не исчезает полностью. Несмотря на то что в большинстве фильмов вместо него на обозрение выставляются городские задворки, зритель всегда получает информацию, достаточную, чтобы верно определить место действия, т. е. маска никогда не скрывает лицо города полностью, всегда оставаясь только маской. Очень характерен в этой связи один из первых эпизодов фильма «Окно в Париж». Толпа горожан марширу-



ет под «Интернационал» по мрачным и убогим улицам от одного винно-водочного магазина к другому. Сатирический эпизод, смакующий неприглядную оборванную процессию забулдыг, весело марширующих через город в поисках горячительного, заканчивается, когда камера внезапно переходит от общего плана к дальнему, в котором, скрытый утренней дымкой и натянутыми проводами, становится виден силуэт Исаакиевского собора, и звуки «Интернационала» сменяют аккорды симфонии Баха. В этом эпизоде город как бы на миг снимает надетую безобразную маску, но не только для того, чтобы «обнаружить» себя для зрителя. Фасад города становится антитезой вульгарной толпе современных горожан с их приземленными нуждами и чаяниями. В других фильмах данного периода, как уже было отмечено выше, парадный фасад города также появляется ненадолго и, как правило, несет в этом случае определенную семантическую нагрузку. Здесь важно отметить, что город никогда не остается не узнан под скрывающей его маской хаоса. Авторы всех представленных фильмов дают зрителю возможность так или иначе определить Петербург как место действия фильма.

Город не просто погружается в хаос и перестает отождествляться с самим собой, его узнаваемый облик и привычные реалии оказываются замаскированы, спрятаны, иными словами карнавализованы под маской хаоса. Не случайно здесь употребляется именно это слово, ибо, на мой взгляд, именно механизмы карнавализации, описанные Михаилом Бахтиным в его книге «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» [16], могут наиболее внятно объяснить, как и почему меняется образ города в фильмах 1990-х годов. В своей работе М. М. Бахтин не только объясняет, как смеховая культура в целом и карнавалы как одно из ее проявлений позволяют человеку в средневековом обществе на время высвободиться и выйти за пределы строгой религиозной морали и иерархии. Бахтин особо подчеркивает важность использования принципов смеховой культуры в искусстве, культуре и социальной жизни как вспомогательного механизма при переходе от устаревшего мировоззрения к новым прогрессивным идеям.

«Смеховое начало и карнавальное мироощущение, лежащие в основе гротеска, разрушают ограниченную серьезность и всякие претензии на вневременную значимость и безусловность представлений о необходимости и освобождают человеческое сознание, мысль и воображение для новых возможностей. Вот почему большим переворотам даже в области науки всегда предшествует, подготавливая их, известная карнавализация сознания» [16, с. 58].

Карнавал, таким образом, становится символом уничтожения старого мира и рождения нового — в случае средневекового карнавала имеется в виду переход от зимы к новой весне, более глубокая интерпретация подразумевает переход из одной эпохи в другую [16, с. 454].

Смеховая культура, согласно М. М. Бахтину, включает обязательное наличие определенных характеристик, таких как повышенный интерес к человеческому телу и физиологическим подробностям, гротеск и стремление к осмеянию, деградации окружающего мира, превращение мира в так называемый *“le monde a l'invers”*, мир наизнанку, в котором все понятия, все реалии заменены на собственную противоположность. Принципы и механизмы смеховой культуры применимы и для толкования и более глубокого понимания художественных произведений, не относящихся к эпохе средневековья и Ренессанса. Они используются авторами более поздних пе-

риодов в их произведениях в стремлении освободиться от догм существующей идеологии и по-новому взглянуть на окружающий их мир: такое познание мира «разрушало и отменяло все созданные страхом и благоговением дистанции и запреты, приближало мир к человеку, к его телу, позволяло любую вещь трогать, ощупывать со всех сторон, залезать в нутро, выворачивать наизнанку, сопоставлять с любым другим явлением, каким бы оно ни было высоким и священным, анализировать, взвешивать, измерять и примерять — все это в единой плоскости материального чувственного опыта» [16, с. 422]. Сознательное или интуитивное использование при этом механизмов площадной культуры, карнавализации, приобретает особую необходимость в переломные для общественного сознания исторические моменты.

Возвращаясь к предмету обсуждения статьи, мы видим, что предпосылки для использования механизмов карнавализации в петербургском тексте заложены уже в самой сложившейся исторической ситуации, требовавшей переосмысления существовавшего мифа. Общество остро нуждалось в переоценке прошлого, настоящего и будущего, и одной из важных составляющих мировоззрения, требовавших такой реактуализации, были петербургский миф и текст.

Вернувшись к функциональным элементам пространства, встречающимся в кинематографическом петербургском тексте 1990-х годов, мы увидим, что все они, так или иначе, соотносятся с принципами смеховой культуры, описанными М. М. Бахтиным. Особое место занимает в такой интерпретации образ города-рынка. Рынок, рыночная площадь на уровне городской топологии ассоциируется с брюхом и внутренностями, которые играют крайне важную роль в смеховой культуре средневековья. В данной статье мы не будем останавливаться более подробно на каждом функциональном элементе и давать объяснение каждому из них в отдельности с точки зрения смеховой культуры. Попытаемся дать толкование хаотизированному киногороду в целом, исходя из принципов карнавализации. Хаос городской среды не может толковаться исключительно как желание авторов вернуть город в состояние первоначального «предкосмогонического» хаоса, т. е. отрицать любое его будущее. Напротив, подобная хаотизация городского пространства может быть интерпретирована как попытка дать новую исходную точку для возрождения и дальнейшего развития петербургского мифа.

Хаос для петербургского мифа олицетворяет не только гибель, но и рождение города. Пользуясь терминологией М. М. Бахтина, хаос можно отождествить с чревом, которое и поглощает, и возрождает к новой жизни. В момент, когда неясно, какое продолжение может получить миф и возможно ли в принципе какое-либо его продолжение, единственным возможным вариантом развития мифа может быть низведение городского пространства до состояния хаоса, который в контексте петербургской мифологии одновременно служит и колыбелью, и могилой города. Такое снижение внутри петербургского мифа, который утратил на тот момент свою актуальность и имперского, и советского периодов, на мой взгляд, было единственным возможным выбором, который оставлял бы лазейку для его дальнейшего возрождения и перевоплощения.

В своей книге о политической истории Петербурга 1990-х годов Даниил Коцюбинский описывает мировоззрение горожан этого периода следующим образом: «Перестав быть Ленинградом — городом-героем и городом-оппозиционером, невиский мегаполис не стал и прежним Санкт-Петербургом — городом-властелином,

вершившим судьбы мировой истории. Современный Петербург так и не сумел найти себя» [17, с. 61].

Превращение Петербурга в карнавализованное пространство хаоса в фильмах перестроечного периода позволяет преодолеть замешательство горожан, возникающее при переосмыслении петербургского мифа в переходный для него период. Выворачивая наизнанку городское пространство, ставя его с ног на голову, меняя смысловые ориентиры внутри этого пространства, авторы дают возможность взглянуть на город с новой, непривычной точки зрения и отойти на время от канонического видения петербургского мифа. Вновь прибегая к терминологии М. М. Бахтина, мы можем сказать, что в кинематографическом петербургском тексте 1990-х годов происходит низложение петербургского мифа, подобно низложению карнавального короля, для последующего коронования в новой ипостаси.

Функциональные элементы пространства являются не единственными характерными чертами, которые связывают в единый текст фильмы о Петербурге 1990-х годов. Помимо общности черт в изображении пространства, существуют и общие черты в изображении героев различных сюжетов. Герои фильмов часто лишены какой-либо четкой и определенной идентификации. В большинстве своем они не имеют определенной профессии, семьи, дома, лишены социальных связей и обязательств, что зачастую делает их фланерами поневоле. Герой «Счастливых дней» А. Балабанова не имеет даже собственного имени и с признательностью принимает любое, которым его нарекают случайные знакомые. В некоторых фильмах такая неясная личностная идентификация героя выглядит как намеренное сокрытие своего истинного лица. Потеря личностной целостности и поиск себя являются важной составляющей сюжета в таких фильмах, как «Брат», «Духов день», «Лестница», «Окно в Париж». В некоторых фильмах это сочетается с использованием некоей защитной маски, скрывающей реальную личность героя. В фильме «Любовь и другие кошмары» эта особенность главной героини получает физическое воплощение в виде настоящей маски, которую в начале фильма носит Любовь и из которой она высвобождается как из кокона при знакомстве с главным героем, разрывая ее на себе.

В некоторых фильмах петербургского текста 1990-х годов присутствуют также любопытные примеры мотива двойничества. Как правило, речь идет о двойниках-антагонистах главного героя. Мотив двойника-антагониста можно найти, например, в фильмах «Лох — победитель воды» и «Музыка для декабря». В «Господине оформителе» кукла-двойник занимает место возлюбленной главного героя. Двойничество также является разновидностью маски. Более того, двойники являются неизменными участниками карнавала и мотив двойника нередко используется в художественных произведениях, задействующих механизмы карнавализации.

В данном контексте важно отметить еще одну общую для большинства анализируемых фильмов черту, которая также может быть интерпретирована с точки зрения карнавализации мифа. М. М. Бахтин особо отмечает в своей работе, что «писатели, которые отражают... большие переломные эпохи мировой истории... имеют дело с незавершенным перестраивающимся миром, наполненным разлагающимся прошлым и еще не оформившимся будущим. Их произведениям присуща особая положительная и, так сказать, объективная незавершенность. Произведения эти насыщены объективно недосказанным еще будущим, они принуждены оставлять лазейки для этого будущего» [16, с. 141].

Несомненно, данное описание отлично подходит для той роли, которую играет кинематографический петербургский текст в переосмыслении петербургского мифа в перестроечный период. Хаос в этих фильмах становится лазейкой для любых будущих трансформаций мифа, положительных или отрицательных.

В то же время незавершенность, присущая самим художественным произведениям, использующим механизмы карнавализации и отмеченная М. М. Бахтиным, также свойственна многим фильмам петербургского текста 1990-х годов. Нарративы многих рассмотренных здесь фильмов фрагментарны и скомканы. В некоторых фильмах («Улыбка», «Духов день», «Никотин», «Тело будет предано земле. А старший мичман будет петь», «Любовь и другие кошмары») сюжет строится из небольших новелл, рассказывающих истории из жизни одного или нескольких персонажей. Зачастую зритель должен самостоятельно домысливать эти истории и складывать их в единый сюжет.

Мечты, фантазии, галлюцинации и видения героев часто включаются в канву произведений, причем во многих фильмах переход от объективной реальности к субъективной происходит неявно. Размытость такого перехода, а также обилие сцен, включающих мечты, сны, видения героев усугубляют ощущение незавершенности сюжетов фильмов петербургского текста 1990-х годов.

Так, в фильме «Любовь и другие кошмары» голос главного героя за кадром в самом начале фильма поясняет, что происходящее на экране является проекцией его сна, в котором он занимается разработкой программы, записывающей людские сновидения на пленку, из чего можно сделать заключение, что дальнейшие события являются сном самого героя, записанным с помощью этой программы, т. е. сном во сне. Однако, в конце фильма мы видим реальную смерть героя и дальнейшее повествование ведется уже после его смерти и фокусируется на судьбе главной героини, Любви.

В «Духовом дне» весь сюжет балансирует между объективной и субъективной реальностями. Зритель наблюдает последовательную цепь смертей главного героя и сам должен решить, является ли все это фантазмагорией, возникшей после реальной смерти героя в самом начале фильма, или это история о сверхчеловеке, над которым смерть не властна.

В фильме «Улыбка» хаотично переплетаются реальные и вымышленные истории из жизни обитателей сумасшедшего дома, оставляя на выбор зрителя, какие из них следует принимать за правду.

Особо следует отметить, что в большинстве фильмов данного периода нет однозначного финала. Конец фильма также часто представляет собой лазейку для зрителя, с помощью которой он может по-своему завершить либо продолжить повествование.

В «Окне в Париж» в конце фильма мы оставляем героев в их попытке найти новый портал для возвращения в Париж. Уход героя из города, которым оканчиваются картины «Улыбка», «Брат», «Музыка для декабря», тоже может восприниматься как открытый финал. Достаточно интересным вариантом открытого финала является *летальный открытый финал*. В фильмах «Лестница», «Любовь, предвестие печали», «Духов день», «Счастливые дни» в финале подразумевается смерть главного героя или его переход в некую другую реальность, но в то же время в каждом из этих фильмов подразумевается также некая фантастическая возможность для героя избежать

смерти и дать истории тем самым счастливый конец. В контексте петербургского мифа такой летальный открытый финал может считаться метафорой судьбы города в целом. Хаос, который поглотил город в фильмах петербургского текста, может трактоваться, как уже было отмечено, и как гибель города, и как надежда на его возрождение в будущем. Это своего рода хаосмос<sup>4</sup> — совокупность хаоса и космоса, т. е. одновременно уничтожающего и созидającego начала. В фильмах петербургского текста 1990-х годов перед нами предстает именно такая форма сочетания хаоса и космоса. Хаос не противоречит космосу, он является новым космосом. Карнавализованный хаос городского пространства в фильмах этого времени может стать основой для нового городского космоса.

Подводя итог вышеизложенному, можно сказать, что в фильмах 1990-х годов прослеживается присутствие объединяющих характерных черт, функциональных элементов, в изображении пространства города. Это делает возможным обсуждение этих фильмов как гомогенного кинематографического петербургского текста данного периода. Намеренное избегание узнаваемого фасада города, смакование изнанки, «дна» городской жизни, превращение улиц и всего городского пространства в рыночную площадь, изображение жилища как враждебного человеку места и выбор лиминальных зон в качестве временного убежища или способа выйти за пределы города — все эти элементы в той или иной степени находят отражение в представленных фильмах. Их сочетание превращает город в распадающееся, карнавализованное пространство и ввергает его в состояние хаоса. Таким образом, можно говорить не только об общности функциональных элементов в фильмах кинематографического петербургского текста 1990-х годов, но и об общности глобального видения петербургского мифа как находящегося в переходном состоянии, которое может завершиться как окончательным забвением, так и перевоплощением и адаптацией к современной действительности.

## Литература

1. *Топоров В.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс-Культура, 1995. 624 с.
2. *Логачева Т. Е.* Тексты русской рок-поэзии и петербургский миф: аспекты традиции в рамках нового поэтического жанра // Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература. Исследования и материалы. Иваново, 1998. С. 196–203.
3. *Hutchings S.* St. Petersburg 300: Television and the invention of a Russian (media) tradition // *Television and New Media*. January 2008. N 9 (1). P. 3–23.
4. *Муратов Л. Г.* Экранный образ Петербурга — Петрограда — Ленинграда // *Нева*. 1978. № 1. С. 202–208.
5. *Муратов Л. Г.* Образ блокадного Ленинграда в советском кинематографе. Л.: Знание, 1986. 16 с.
6. *Муратов Л. Г.* Экран судьбы // *Искусство Ленинграда*. 1991. № 5. С. 68–78.
7. *Муратов Л. Г.* Петровский Петербург и кинематограф // Петербургские чтения: альманах. СПб.: Санкт-Петербургская ассоциация исследователей города, 1992. С. 73–75.
8. *Муратов Л. Г.* Город — время — экран // Петербургское «новое кино»: сб. ст. СПб.: МОЛ, 1996. С. 19–33.
9. *Schöpflin G.* The functions of myth and the taxonomy of myths // *Myths and Nationhood* / ed. G. Hosking, G. Schöpflin. London, 1997. P. 19–35.
10. *Clark K.* Petersburg: Crucible of cultural revolution. MA: Harvard University Press, 1995. 389 p.

---

<sup>4</sup> Термин хаосмоса был введен Умберто Эко в его работе, посвященной «Поминкам по Финнегану» Джойса [18].

11. *Bratova N.* The Petersburg text of Russian cinema in the perestroika and post-perestroika. Eras; Lund: Lund University, 2013. 314 p.
12. *Пронн В.Я.* Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998. 512 с.
13. *Sorlin P.* European cinemas, European societies: 1939–1990. Routledge, 1991. 256 p. (Studies in Film, Television and the Media.)
14. *Анциферов Н.* Душа Петербурга. Л.: Лира, 1990. 256 с.
15. *Лотман Ю.М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Избранные статьи в 3 т. Таллинн, 1992. Т.2. С. 9–21.
16. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
17. *Коцюбинский Д. А.* Новейшая история одного города. Очерки политической истории Санкт-Петербурга. 1989–2000. СПб.: Лимбус-Пресс, 2004. 200 с.
18. *Eco U.* The Aesthetics of Chaosmos: the Midde Ages of James Joyce. University of Tulsa, 1982. 96 с.

Статья поступила в редакцию 18 декабря 2014 г.

#### Контактная информация

*Братова Наталия Викторовна* — кандидат философских наук; [bratova@me.com](mailto:bratova@me.com)

*Bratova Natalia V.* — Ph.D.; [bratova@me.com](mailto:bratova@me.com)