



«Московский текст» в отечественных фильмах 1920-1940-х годов

Н.А. Бояринова

В статье рассматриваются отечественные картины 1920–1940-х годов, где появляется образ Москвы, исследуемый в контексте понятия «городской текст».

АННОТАЦИЯ УДК 791.43.03
КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

текст, свертхтекст,
Москва, 1920-е,
1930-е, 1940-е,
кино

¹ Топоров В.Н.
Петербургский текст
русской литературы.
СПб.: Искусство-
СПб., 2003. 617 с.

² О «крымском
тексте»: Люсий А.П.
Крымский текст в
русской литературе.
СПб.: Алетея, 2003.
314с.; О «пермском
тексте»: Абашев В.В.
Пермь как текст:
пермский текст в
русской культуре
и литературе
XX в. Пермь:
Изд-во Пермского
университета, 2000.
404 с.

³ Меднис Н.Е.
Свертхтексты в
русской литерату-
ре //URL: [http://
rasvvet.websib.ru/
chapter.htm?no=35](http://rasvvet.websib.ru/chapter.htm?no=35)
(дата обращения:
09.02.2014).

После выхода в свет классической работы В. Топорова «Петербургский текст русской литературы»¹ взгляд исследователей начал обращаться к проблеме существования иных свертхтекстов (московского, венецианского, пермского, крымского и т. д.²). В данной статье используется определение «свертхтекст», предложенное Н. Меднис: «Свертхтекст представляет собой сложную систему интегрированных текстов, имеющих общую внетекстовую ориентацию, образующих незамкнутое единство, отмеченное смысловой и языковой цельностью»³.

Свертхтекст и городской текст

Обращение к исследованию городской концептосферы вызвано потребностью осмыслить городской локус и как категорию культуры, и как символическое пространство. В условиях постмодернистского «распада» культур осознание целостности отдельного текста есть, на наш взгляд, выражение имманентного противостояния этой тенденции и стремление к сохранению культурной целостности.

В основе городских текстов лежит мифологический код (В. Топоров), являющийся истоком разнообразных версий своего бытования и проявляющийся через индивидуальное творчество авторов, что создает художественное пространство (семантическое поле). Аналогичные процессы можно проследить в кинематографе, когда некий объем фильмов, где местом действия используется пространство города, начинает восприниматься как целое. Например, фильмы о Москве, о Петербурге.

Одними из самых крупных свертхтекстов, в первую очередь литературы и, далее, отечественной культуры являются «петер-

⁴ Баландина Н.П. Диссертация на соиск. уч. степени кандидата искусствоведения «Образы города и дома в киноискусстве: на материале отечественного и французского кино конца 1950-х — 1960-х годов. М., 2008. 191 с.

⁵ Туровская М.И. Фильмы и люди // Киноведческие записки. № 57. М., 2002. С. 251–259.

⁶ Булгакова О. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 320 с.

⁷ Левкиевская Е.Е. Москва в зеркале современных православных легенд // Лотмановский сборник. Т. 2. М.: РГТУ:ИЦ-Гарант, 1997. С. 829.

бургский» и «московский» тексты. Особенно интенсивно изучается «петербургский текст». Здесь необходимо назвать исследования Н. Анциферова, В. Топорова, Ю. Лотмана, Р. Тименчика, Т. Цивьян, О. Клинка, В. Пискунова, Е. Куликовой.

Начало исследования «московского текста» в литературе положил В. Топоров, продолжены они были в трудах И. Веселовой, Е. Левкиевской, Н. Меднис, С. Небольсина, И. Нечипорова, Т. Николаевой.

В киноведческих изысканиях тема образа города исследовалась в научной работе Н. Баландиной⁴, частично образ столицы рассматривался в статье М. Туровской «Фильмы и люди»⁵ и в книге О. Булгаковой «Советский слухоглаз: кино и его органы чувств»⁶. Тем не менее, не существует научной работы, посвященной исследованию «московского текста», представленного и проявляющегося с помощью кинематографа. И это позволяет предположить, что данная работа станет первой попыткой обозначить в кинематографе наличие этой знаковой структуры.

Образы «московского текста»

Необходимо выделить следующие признаки московского текста, присутствие которых логичнее всего проследить в кинематографе:

- наличие исходного концепта (мифа), генерирующего дальнейшие художественные построения;
- высокая значимость места происходящих событий, которые были бы невозможны в ином пространстве (место действия становится своеобразным «героем» фильма);
- специфические художественные характеристики городского пространства (образно-символическое поле).

Базовым мифом, который обычно связывается с образом города, является миф о появлении города. В случае с Москвой такого мифа нет, и истоки «московского текста» зиждятся на концепции «Москва — третий Рим», которая была сформулирована в начале XVI века, и стала затем государственной идеологией, транслирующей идею преемственности, а позднее трансформировалась в идею богоизбранности и мессианства (Ю. Лотман, Б. Успенский). Образная парадигма мифа — подчеркивание имперской мощи, ее масштабности и грандиозности в политической (или политизированной) символике.

Е. Левкиевская выделяет еще два мифологизированных концепта, связанных с Москвой, — «град Китеж» и «второй Вавилон»⁷. Первый связан с социально-культурными изменениями в обществе в 1917 году (в частности, в среде русских теософов),

когда крушение государственной системы повлекло за собой уничтожение Москвы как ее центра, что отозвалось созданием мифа о незримом существовании прежней Святой Руси и Москвы. Левкиевская отмечает, что «московские тексты», ориентированные на этот миф, отмечены появлением образа двоемирия.

Второй миф, Москва как Вавилон, также возникший после революции, представляет собой «демоническую» трактовку столетних событий, и существует в культуре до сегодняшнего дня, при том, что его бытование отмечено неравномерностью объема текстов.

Также это образный ряд, связывающий два понятия — «Москвы как женщины» и «Москвы праздничной», передающей настроение радушия, гостеприимства, обилия и полноты (как душевной, так и физической). Истоки этих образных парадигм лежат в плоскости мифотворчества, и их конкретное воплощение в кинематографе является творческими вариациями архитектурных структур.

Анализ списка фильмов 1920-х годов дает понять, что в то время в кино представлен более Петербург, нежели Москва, фильмы большей частью являются реакцией на недавние исторические события (революция, перевороты в правительстве и т. п.). Тем не менее, и Москва появлялась в кино этого исторического периода. Отметим, что список картин составлен в соответствии с классической периодизацией истории кино⁸.

⁸ История отечественного кино: [учеб.] / отв. ред. Л.М. Будак. М.: Прогресс-Традиция, 2005. 528 с.

1920-е годы

«Дневник Глумова» (1923, реж. С. Эйзенштейн); «Папиросница от Моссельпрома» (1924, реж. Ю. Желябужский, сцен. Ф. Оцен, А. Файко); «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924, реж. Л. Кулешов, сцен. Н. Асеев); «Аэлита» (1924, реж. Я. Протазанов, сцен. Ф. Оцен); «Третья Мецанская» («Любовь втроём», 1927, реж. А. Роом, сцен. В. Шкловский, А. Роом); «Девушка с коробкой» (1927, реж. Б. Барнет, сцен. В. Туркин, В. Шершеневич); «Дом на Трубной» (1928, реж. Б. Барнет, сцен. Б. Зорич, А. Мариенгоф, В. Шершеневич, В. Шкловский, Н. Эрдман)

В картине Л. Кулешова «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924) образ Москвы представлен с двух разных точек зрения. Поначалу это Москва, показанная главному герою, перепуганному американцу Джону Весту, издаваемой бандой Жбана. Город, разграбленный большевиками, предстает разрушенным. В финале картины уже милиционер показывает гостю те же самые места — университет, Большой

театр, и, наконец, парад Красной Армии, но с другого ракурса, когда демонстрируется мощь обновленного города, подтверждающего свой столичный статус. Нехитрый сюжетно-образный параллелизм прямолинейно заявляет набор визуальных констант, «места силы», те элементы пространства, через которые транслируется внутренняя энергия города, воплощение его силы и мощи, явленные через монументальную архитектуру.

А вот картины «Третья Мещанская» (1927, А. Роом), «Дом на Трубной» (1928, Б. Барнет) и сцены из «Аэлиты» (1924, Я. Протазанов) более соотносятся с такими концептами, как органичность, природность, естественность, которые воплощаются в образы плотского, земного, приземленного. Насыщенность московской атмосферы 1920-х годов реалиями НЭПа (карточки, кризис продовольствия), послевоенной разрухой, всевозможными уплотнениями и подселениями, с одной стороны, и непрекращающимся потоком приезжих, с другой, позволяет авторам той поры сравнивать Москву с новым Вавилоном, городом, где символом благополучия становится колбаса, документом — мандат, и где материальное неумолимо подминает под себя человеческое (см. прозу М. Булгакова, Ю. Олеши, Н. Эрдмана, А. Белого и пр.).

Интенсивность и густота жизненного потока, его плотность неумолимо перерастают в «московских кинотеках» двадцатых годов в «плотское». Проблема совместного проживания, решенная в эротическом ключе («Третья Мещанская», частично «Аэлита»), выражена авторами через образ замкнутого пространства квартиры и комнаты. Не случайно в название кинопроизведения выносятся конкретное городское пространство («Дом на Трубной», «Третья Мещанская»), которое затем сужается до нескольких квадратных метров. «Телесность» конфликта показана не только через крупные планы частей тела, таким образом как бы персонифицированных (тело говорит за героя), но и путем «насыщения» кадра. Например, мизансцена разговора героев у А. Роома в «Третьей Мещанской» решается так, что пространство кадра максимально насыщено, а пустоты заполняются декорациями комнаты, которая перегружена вещами. Создается атмосфера духоты, тесноты, где соприкосновение героев неизбежно.

У Б. Барнета плотность пространства заявлена уже в первых кадрах, когда мы видим внутренний дворик дома (интерьерные сцены снимались в декорациях, а двор был реальным) с балконом и бельем, развешенным по всему двору так, что воздуха, кажется, в кадре практически нет, настолько все «завеществлено». Б. Барнет в предыдущей работе («Девушка с коробкой», 1927)



«Третья Мещанская»
(«Любовь втроем»,
1927, реж. А. Роом)

снял Москву, обращая внимание на бытовые мелочи и повседневность: трамвай, конка, гуляющие горожане, в кадр попала даже общественная уборная, также скорее «приземляя» образ города, нежели поэтизируя его.

Город, однако, словно отстраняется от героев кино, становясь самостоятельным персонажем. В кинематографе той поры чрезвычайно частым явлением становятся кадры, снятые с верхней точки. Сверху на

Москву смотрит в финале мистер Вест; появляются обзорно-панорамные кадры в «Третьей Мещанской» (вид со строящегося здания института Ленина, панорамы, снятые с Большого театра); полет на аэроплане Людмилы и Владимира; кадры из «Дома на Трубной» (взгляд на ГУМ с верхней точки, вид с Воробьевых гор); панорамный вид с храма Христа Спасителя («Аэлита»). На крышу забираются героини короткометражки С. Эйзенштейна «Дневник Глумова» (1923). Высотное здание становится неотъемлемым признаком Москвы как столицы и отчасти выражает ее (*pars pro toto*). Часто появление в фильмах города, снятого с верхней (максимально верхней) точки, где стремление создать целостный образ сочетается с желанием уместить в кадре все значимые элементы, выражающие сущность Москвы, ее уникальность. В 1920-е годы появление панорамных планов проникнуто еще и восторгом кинематографиста-первооткрывателя, познающего возможности кинокамеры и стремящегося передать свои чувства при обзоре города с высокой точки съемки.

1930-е годы

«Веселые ребята» (1934, реж. Г. Александров, авт. сцен. В. Масс, Н. Эрджман, Г. Александров); «Цирк» (1936, авт. сцен. и реж. Г. Александров); «Волга-Волга» (1938, реж. Г. Александров, сцен. Г. Александров, М. Вольпин, Н. Эрджман); «Новая Москва» (1938, авт. сцен. и реж. А. Медведкин); «Светлый путь» (1940, реж. Г. Александров, сцен. В. Ардов).

Примечательно, что основным источником «московского текста» в 1930-е годы становятся комедийные фильмы. Атмосфера праздника, веселья, смеха как нельзя лучше соответствует концепту «Москва праздничная». Особенно это проявляется в кинокартинах Г. Александрова, даже первую его комедию «Веселые



«Светлый путь»
(1940, реж. Г. Алек-
сандров)

ребята» (1934) за рубежом прокатывали под названием «Москва смеется». Город в картинах Г. Александрова 1930-х годов предстает и как заключительная часть путешествия, где героя ждет награда. Ситуация резкой смены статуса героя в новом для него городском пространстве становится своего рода классическим финалом картин Александрова: из провинциального пастуха герой превращается в дирижера главного столичного театра («Веселые ребята»), голливудская шантажируемая звезда становится свободной советской женщиной — «Цирк» (1936), наконец, кульминационный финал картины «Светлый путь» (1940), когда простая девушка Таня Морозова, награжденная за производственные успехи, попадает на бал.

Это обозначение Москвы как города-сказки, города-мечты, где должны сбываться все желания, где есть место всем, становится особенно актуальным для кинематографа 1930-х. Не случайно, главное действующее лицо у Г. Александрова — всегда женщина. Это персонификация города в Любви Орловой, на долгое время ставшей не только символом СССР (то есть проводником телесной энергии Москвы и страны), но и образом, устойчиво связанным ассоциативными нитями именно с Москвой того времени. Героиня «представляет собой» город, воплощая его в себе.

Примечателен фильм «Новая Москва» (1938, А. Медведкин), в котором явлен современный город, недавнее его прошлое и будущее, что позволяет увидеть масштаб работ, связанных со сталинским планом реконструкции столицы. Само строитель-

«Новая Москва» (1938,
реж. А. Медведкин)



ство «новой Москвы», обновление пространства через разрушение старого, говорит о необходимости закрепления постепенно складывающегося образного ряда, который приходит на смену старому, сложившемуся в сознании зрителей образу Москвы. И ключевой эпизод — ролик о новом городе — это квинтэссенция образов имперской мощи: каменные исполины-здания, масштабная география улиц и проспектов.

1940-е годы

«Сердца четырех» (1941, реж. К. Юдин, сцен. А. Файко, А. Гранберг, вып. в 1945-м); «В шесть часов вечера после войны» (1944, реж. И. Пырьев, авт. сцен. В. Гусев); «Зоя» (1944, реж. Л. Арнштам, сцен. Л. Арнштам, Б. Чирсков); «Весна» (1947, реж. Г. Александров, сцен. Г. Александров, М. Слободской, А. Раскин); «Алеша Птицын вырабатывает характер» (1953, реж. А. Граник, сцен. А. Барто).

Сороковые годы достаточно сложный период для анализа. Мы исключаем кадры военной хроники и документальные фильмы, так как характер визуального изображения в них носит принципиально иной характер, ставя первой задачей фиксирование фактов, а лишь затем их художественную интерпретацию. Заметно, что картины конца 1940-х, где появляется Москва, тематически еще не связаны с прошлым — Великой Отечественной войной. Время рефлексии наступит позднее, а сейчас столица охвачена атмосферой праздника, который естественным образом накладывается на настроения Победы. Вспомним, что картина «В шесть часов вечера после войны» И. Пырьева (1944) не стеснялась оптимистических прогнозов и еще до завершения войны украшала столицу праздничными салютами. Да и снятая через три года «Весна» Г. Александрова (1947) старалась не показывать разрушений, настолько болезненным казался контраст между тем, что было, и что стало. Москва не должна была потерять статус города, где идет вечный праздник жизни. Начальные кадры поющих и марширующих девушек в белых платьях, словно вернувшиеся из двадцатых годов панорамные кадры, снятые с Большого театра. Здесь даже элементы съемок восстановления последствий войны кажутся в какой-то момент продолжением запечатленной в кино великой стройки 1930-х.

«Сердца четырех»
(1941, реж. К. Юдин)



И картина «Сердца четырех» (К. Юдин, снята в 1941-м, выпущена в 1945-м) — легкая комедия характеров, полюбившаяся зрителям не в последнюю очередь из-за ностальгии по предвоенному времени, показывает Москву как место прогулок, отдыха. Один из героев, Колчин, покупает цветы на набережной, и через водную гладь мы видим Кремль и колокольню Ивана Великого. Этот образ — Кремль (Москва) в цветах

как нельзя лучше соответствует праздничному образу города. Заметим, что и в комедии И. Пырьева «Свинарка и пастух» (1941) сцены на ВДНХ проникнуты пышущей энергией жизни, плодородия, демонстративно-показательного успеха и процветания.

Начальные кадры фильма «Зоя» Л. Арнштама (1944) используют кинохронику — наряду с похоронами В. Ленина в них появляются и масштабные физкультурные парады, и встречи летчиков, а герои гуляют по предвоенной Москве, проходя места, ставшие визитной карточкой города: Москворецкий мост, Ленинские горы, Красная площадь. Соединение в одном пространстве игрового и неигрового материала это вымысел и реальность, которые уже не разделяются в создании единого, цельного образа города.

Завершить период 1940-х стоит картиной «Алеша Птицын вырабатывает характер» (1953, А. Граник), где сценарист А. Барто использует схему «город глазами ребенка». В 1930-х приветливость нового города, который не даст в обиду даже потерявшего ребенка, выражалась через ту же схему в картине «Подкидыш» (1939, Т. Лукашевич). Юный москвич Алеша Птицын приветствует каждого, кто попадает в город, даже устраивает экскурсии — отстроенные высотные здания, новые станции метро, и (традиционный кадр) Москва с высоты птичьего полета. Заканчивается все, конечно, на Красной площади. Настоящий москвич должен проявить настоящее гостеприимство, «по-московски» радушное, и Москва с искренней радостью принимает гостей, кем бы они ни были и в какое бы время ни пришли.

Необходимо отметить, что большинство картин 1930–1940-х удивительно бесконфликтны, жанр комедии этого и не предполагает. Через атмосферу праздника передается тезис «Москва — лучший город на земле лучшего в мире государства». В нем соединяются образы «города-праздника» и мощного, нового города, включая неизбежные образы парадов, которые отчетливо транслируют идею силы и власти.

В картинах 1920-х годов еще только намечаются маркеры, знаковые места, наилучшим образом репрезентирующие город и транслирующие желаемый его образ. Но уже заметен сквозной мотив «города с высоты» как метафизическая составляющая (надмирность). Декларируется контраст между образным рядом, связанным с героями, занятыми исключительно бытовыми, приземленными проблемами, и образом города, воспринимаемого как нечто необъятное, расширяющееся. Так соединяются Москва бытовая, где проскальзывает концепт города вавилонского столпотворения, суеты, и внебытовая Москва, метафизи-

ческая. Это двоемирие будет проявляться достаточно регулярно впоследствии.

Тридцатые же годы — период активного формирования концепта города-праздника, где можно выделить устойчивые мотивы испытания, проверки, образы парада, заметно частое появление знаковых спортивных площадок и площадей, парков отдыха. Закрепляется набор визуальных констант и новых смыслов, транслируемых через темы имперской мощи, размаха, ширины, полета, небывалых масштабов — кадры проспектов, высоток, новостроек, выставки достижений народного хозяйства. И одновременно, приветливости и радушия москвичей.

В следующие исторические периоды этот образ города-праздника будет подвергаться различным трансформациям, но сила его воздействия остается достаточно высокой. Мотив же двоемирия начнет развиваться в принципиально иных образных плоскостях. Как видим, все фильмы отличаются наличием надкинематографического семантического поля, обладающего смысловым и образным единством, что позволяет рассматривать их как нечто цельное, обладающее известной самостоятельностью, что и обозначается как «московский текст». ■

ЛИТЕРАТУРА

1. История отечественного кино : [учеб.] / отв. ред. Л. М. Будяк. — М.: Прогресс-Традиция, 2005. — 528 с.
2. Левкиевская Е.Е. Москва в зеркале современных православных легенд // Лотмановский сборник. Т. 2. — М.: РГГУ, ИЦ-Гарант, 1997. — С. 805–834.
3. Лотман Ю.М. Текст в тексте // Лотман Ю.М. Об искусстве. — СПб.: Искусство-СПБ, 1998. — 752 с.
4. Меднис Н. Е. Сверхтексты в русской литературе // URL: <http://rassvet.websib.ru/chapter.htm?no=35> (дата обращения: 09.02.2014).
5. Топоров В.Н. «Петербургский текст русской литературы». — СПб.: Искусство-СПБ, 2003. — 617 с.

REFERENCES

1. Istorija otechestvennogo kino [History of Russian cinema]. Moscow: Progress-Tradicija, 2005. — 528 p.
2. Levkievskaya E.E. Moskva v zerkale sovremennykh pravoslavnykh legend [Moscow in the mirror of modern orthodox legends] Lotmanovskii sbornik — Lotman collection, 1997, no. 2, pp. 805–834.
3. Lotman Y.M. Ob iskusstve [About art]. — Sankt-Petersburg: Iskuststvo-SPB. 1998. — 752 p.
4. Mednis N.E. Sverkhitektsty v russkoi literature [Supratext in Russian literature] <http://rassvet.websib.ru/chapter.htm?no=35>. (accessed February 09, 2014).
5. Toporov V.N. "Peterburgskii tekst russkoi literatury" [The Petersburg text of Russian literature]. — Sankt-Petersburg: Iskuststvo-SPB. 2003. — 617 p.

“Moscow text” in Russian cinema in the 1920s-1940s

N.A. Boyarshinova

UDK 791.43.03

ABSTRACT: In the article the Russian films of the period 1920–1940 are considered, the image of Moscow is analyzed in the context of the concept of “city text”.

The concept “city text” sprang into being as a certain sample of the “supra text” concept, a complex set of semantically bound texts. This issue is underexplored in the Russian film studies. The urgency of the investigation is stipulated by the fact, that under cultural dissimulation reflection of the separate text integrity, the capital’s cityscape expressed in cinema terms in particular, will contribute to the perception of ways of urbanization on socio-cultural level as well as peculiarities of city culture shaping

Three concepts of Moscow are specified: “Moscow as a Third Rome”, with prevailing symbols of power, “Moscow as a new Kitezh” with bi-worldness images, and “Moscow as a new Babylon” paralleling the Russian capital with the Bible city. Also such concepts as “Moscow as a female protagonist” and “festive Moscow”, rendering the mood of warm hospitality, friendship and cordiality are considered.

Different manifestations of all three concepts are displayed in the 1920-s cinema: novelized images of Moscow as a reborn symbol of power, as a two-layered city and as a new Babylon.

In the 1930-s the capital in the cinema is represented by comedies, showing Moscow as a dream-city, where all wishes come true, as a conflict-free space with the female protagonist delivering the key semantics of “festive Moscow”.

In the 1940-s the continuation of the previous year’s tendency is traced – the war themes don’t emerge, but the idea of “dream city” is still popular, elaborated by the ideas of power and domination, materialized in the images of the parades.

Next decades the idea of the Moscow as a “dream city” will be changed, but the power of its influence will reveal itself, whereas the idea of bi-worldness starts to develop in completely different facets.

KEY WORDS: text, supra text, Moscow, 1920-s, 1930-s, 1940-s, cinema