

Архитектура и кино. Образ Москвы в перестроечном и постперестроечном кинематографе.

На примере кинематографического образа Москвы рассматривается формирование архитектурного образа большого города в перестроечном и постперестроечном российском и казахстанском кино.

В пространственной организации ряда кинокартин, снятых в конце 1980-х, начале 2000-х гг., отражается желание изменения существующей пространственной организации на примерах создания нового, отличного от сложившегося в советскую эпоху, образа города. В этих фильмах происходил своеобразный поиск новых образных ключей пространственной организации городской среды.

Тема большого города – одна из ведущих в мировом кинематографе. В советском кино эта тема представляется наиболее ярко в формировании и развитии образа Москвы, как отражении своеобразного культа этого самого большого и самого лучшего города СССР, сложившегося в советском искусстве. Это проявилось в таких картинах как «Новая Москва» А.Медведкина (1939), «Свинарка и пастух» И.Пырьева (1941), «Я иду, шагаю по Москве» Г. Данелия (1965), «Фокусник» П.Тодоровского (1968), «Москва слезам не верит» реж. В.Меньшова (1980). В этих картинах один и тот же город предстает в совершенно разных ипостасях. То это стремительно растущий монстр-мегаполис, столица гигантской сталинской империи, то советский рай, с эпицентром на ВДНХ, то странный город чудаков и поэтов – перманентная гигантская стройка, в которой проходит жизнь целого поколения. А то и простая реализация мечты о «хорошей жизни» в «столице нашей родины».

В первые годы после распада Советского Союза образ Москвы, освобожденный от идеологических клише, серьезно изменился. Американский исследователь советского и постсоветского кино Вида Джонсон отмечает, что в 1990-е гг. в постперестроечном кинематографе появляются новые способы идентификации и самопрезентации через изменение отношений к физическому пространству и прежде всего к пейзажу [1]. Она указывает, в частности, и на характер изменения образа Москвы, приводя в пример фильм «Москва» режиссера А. Зельдовича. По словам В. Джонсон, «Город Москва здесь предстает как новый высокотехнологичный парк развлечений даже не конца XX, а скорее начала XXI века» [1]. В других картинах того времени образ Москвы так же претерпевает серьезные трансформации. В них самый большой город бывшего СССР представляется как странный, уходящий за горизонт ландшафт, сформированный из «бетонных джунглей». Это такие картины как «Кикс» реж. С. Ливнева (1991), «Гонгофер» реж. Б. Килибаева (1992), «Окраина» реж. П. Луцика и А. Саморядова (1998), «Страна глухих» реж. В. Тодоровского (2000).

Москва в кинокартине «Кикс», режиссер С. Ливнев, 1991, показывается как символ успеха в жизни. Квартира героини находится в башне высотного дома со шпилем, который «собран» из нескольких московских «высоток», Это и здание на Котельнической набережной и дом на Площади Восстания и башня у станции метро «Красные ворота». Основной мотив движения съемочной камеры – движение вверх. Поэтому в картине часто присутствуют вертикальные панорамы этих высотных домов в движении снизу-вверх. Москва в этом случае начинает представляться гигантским башенным зданием сродни «Вавилонской башне» с картины Питера Брейгеля. Цветовое решение картины представляет собой динамическое изменение колорита эпизодов от теплого желтого до холодного лилового. По мнению авторов картины, это способствует усилению ощущения стремительного движения героини вверх по социальной лестнице на вершину успеха, в то же время такое цветовое решение связано с характером присутствующей в картине архитектуры.

Образ Москвы в картине «Гонгофер», режиссер Б. Килибаев, 1992, совершенно отличается от создававшихся до него. Так, город, в котором разворачивается основное действие картины, может быть обозначен как «Москва» (Москва в кавычках) - это очень условный большой город, такой, каким его может вообразить человек, слушая рассказы о Москве, но никогда в ней не бывавший и не видевший картинок с её изображением (если, конечно, такой найдется). В этом фильме тема города развивается в тему бетонных джунглей. По сюжету герои картины приезжают в Москву из оренбургской деревни в поисках потустороннего существа и воспринимают город как природный ландшафт, безусловно, враждебный им. Во время своих поисков они не пользуются привычными, приспособленными для создания удобств, предметами и оборудованием, спят на полу, едят только ту еду, что привезли из дома и т.д. Поэтому задача создания особого состояния в изображении сводилась к гипертрофии пространств и материалов, применяемых в современной городской культуре – бетонные стены делались зрительно холодными, шершавыми, пространства – маленькими, неудобными, в цветовом решении доминируют оттенки серого цвета. В результате этой работы изображение городской среды стало действительно напоминать заколдованный лес, в котором живут загадочные и странные существа.

Это первый опыт создания образа Москвы, как мрачного и зловещего города-монстра, в котором «Утро» отнюдь не «красит нежным цветом стены древнего Кремля», поскольку в такой «Москве» Кремля может и не быть, да и сама она близко не похожа на песенный «лучший город Земли» и т.д [2].

Сходный образ Москвы присутствует в картине «Окраина», реж. П. Луцик, А. Саморядов(1998). Это не случайно, поскольку П. Луцик, А. Саморядов – сценаристы фильма «Гонгофер». Созданный в этих двух картинах образ города-чудовища напрямую связан с драматургической задачей по показу среды действия, содержащейся в сценарии. В картине «Окраина» зловещий образ Москвы создается буквально двумя кадрами – фронтпроекцией ночного проезда на мотоцикле мимо одной из башен Кремля

и планом, показывающим одно из московских высотных зданий. Сюжетное построение картины таково, что герои, едущие из своей деревни в Москву, во время своего путешествия как бы двигаются по огромной спирали в некие inferнальные глубины к какому-то абсолютному низу, и где Москва является основанием этой гигантской воронки. Динамика движения подчеркивается и изменением светового состояния – очередность эпизодов в картине представлена в последовательности «из светового дня в ночь». Поэтому московские сцены идут в темное время суток.

Образ Москвы в картине «Страна глухих» реж. В. Тодоровского, может быть, в наиболее полной мере показывает характер изменений, происшедших за время перестройки – это передача в пространственном решении ощущения исчезновения границ, дающей возможность для бывшего советского человека свободно перемещаться по миру. Не случайно героиня картины грезит путешествием в мифическую «страну глухих», куда, как ей кажется, попасть не так уж и сложно, были бы деньги. Знаковыми в этом фильме являются общие планы с открытым горизонтом – среда практически не изменилась, все тоже самое, что и было, только сегодня мир открывается навстречу «маленькому человеку».

Таким образом, образ большого города, отличный от сложившегося в советском кинематографе стереотипа, являлся ведущим пространственным образом постперестроечного кинематографа. Он был объектом, в работе с которым формулировались новые идеи пространственной организации, отражавшие новую действительность. Так, большой город, являющийся средой действия в рассмотренных кинокартинах дискомфортен и часто враждебен персонажам. В то же время этот образ показывает основные идеи пространственной организации, определяющие вектор развития архитектуры на ближайшее время.

Библиография

1. Джонсон В. Спорная территория: реконструкция национального пространства // Территория кино. Постсоветское десятилетие. Кино стран СНГ, Латвии, Литвы, Эстонии / Состав. Е. Стишова. – М.: КСК СНГ, 2001. – с. 21-30.
2. Абикеева Г. О. Кино Центральной Азии 1990-2001 гг. – Алматы: Комплекс, 2001. – 340 с.

Статья была опубликована в журнале «Высшая школа Казахстана». - Алматы: 2007, № 1. – С.135-137.