

### § 13. ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ В ФИЛЬМАХ 1990-Х. ЛИМИНАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО И МОТИВ ПОБЕГА ИЗ ГОРОДА

В фильмах перестроечного/постперестроечного периода, которые можно отнести к Петербургскому тексту в кино, существует определенный набор функциональных элементов<sup>1</sup>, которые используются для изображения пространства города. Пространство улицы и пространство дома, например, утрачивают свое обычное назначение. Так, улица часто даже визуально превращается в пространство рыночной площади и теряет назначение городской артерии; люди собираются на улице, проводя там большую часть времени, а пространство дома в свою очередь становится открыто враждебным человеку. Красивый узнаваемый фасад города оказывается, как правило, скрыт, вместо него на экране доминирует, можно даже сказать, смакуется изнанка города, его дворы-колодцы, обшарпанные дома и грязные подворотни. Пространство города в этих фильмах оказывается вывернуто наизнанку, карнавализовано. Благодаря этому город как бы погружается в хаос, который

---

<sup>1</sup> Термин позаимствован у Владимира Проппа, из его исследования функций, содержащихся в сказочном нарративе. См. подробнее: *Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки // Собрание трудов В. Я. Проппа. М.: Лабиринт, 1998.*

возвращает его к отправной точке — к хаосу, из которого петербургский миф и должен впоследствии возродиться заново.

Остановимся подробно на одном из функциональных элементов. Этот элемент представляет собой возможность для героя вырваться за пределы городского пространства. В большинстве фильмов таким своеобразным выходом из города становятся лиминальные, пограничные зоны, в числе которых городские крыши («Лестница»<sup>1</sup>, «Новая Шахерезада»<sup>2</sup>, «Духов день»<sup>3</sup>, «Окно в Париж»<sup>4</sup>), сумасшедшие дома («Счастливые дни»<sup>5</sup>, «Улыбка»<sup>6</sup>, «Сильна как смерть любовь»<sup>7</sup>, «Любовь и другие кошмары»<sup>8</sup>), кладбища («Счастливые дни», «Брат»<sup>9</sup>, «Музыка для декабря»<sup>10</sup>) и море («Тело будет предано земле. А старший мичман будет петь»<sup>11</sup>, «Любовь, предвестие печали»<sup>12</sup>).

В некоторых фильмах значение таких лиминальных зон как убежищ для героев особо отмечается, в других — наличие подобного убежища показано лишь эпизодически и никак не выделено. Так или иначе, наличие функционального элемента, представляющего укрытие или способ побега героев, всегда тесно связано с идеей дома, жилища как враждебного и агрессивного по отношению к героям места внутри городского пространства. Жилище-угроза и необычное место укрытия представляют собой парный функциональный элемент — они не могут существо-

<sup>1</sup> Реж. Алексей Сахаров, 1989.

<sup>2</sup> Реж. Михаил Никитин, 1990.

<sup>3</sup> Реж. Михаил Коновальчук, Сергей Сельянов, 1990.

<sup>4</sup> Реж. Юрий Мамин, 1992.

<sup>5</sup> Реж. Алексей Балабанов, 1991.

<sup>6</sup> Реж. Сергей Попов, 1991.

<sup>7</sup> Реж. Андрей Некрасов, 1996.

<sup>8</sup> Реж. Андрей Некрасов, 2000.

<sup>9</sup> Реж. Алексей Балабанов, 1997.

<sup>10</sup> Реж. Иван Дыховичный, 1995.

<sup>11</sup> Реж. Илья Макаров, 1998.

<sup>12</sup> Реж. Виктор Сергеев, 1994.

вать друг без друга внутри одного нарратива, фильма<sup>1</sup>. Иными словами, если пространство дома враждебно герою, в фильме непременно должно появиться и, как правило, появляется другое место, могущее служить домом, укрытием для этого героя.

Убежища, изображаемые в означенных выше фильмах, можно разделить на две подгруппы. Первая из них включает кладбища и дома для душевнобольных. Важно отметить, что герои фильмов остаются и живут в этих, в иных условиях неприспособленных 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 (герой «Улыбки»), иногда эта угроза неявная и ассоциируется у зрителя напрямую с городом (Немец в «Брате»). Данная подгруппа включает в себя пространство, которое для героев создает иллюзию города и не выходит физически за его пределы. Тем не менее жизнь на кладбище или в сумасшедшем доме вытесняет героев за пределы нормальной городской жизни и превращает их в добровольных изгоев. Эти места являются лиминальными зонами при переходе человека от жизни к смерти и от нормального психического состояния к безумию, особенно если учитывать то обстоятельство, что герои фильмов не принадлежат к числу мертвых или безумных.

Вторая подгруппа представляет собой более явную иллюзию побега из города. Это пространство крыш и моря. Взираясь на крышу или уходя на берег моря, герой физически выносит себя на границу существующего городского пространства. Крыши и побережье создают топографические границы города, рисуя его небесную и береговую линии.

Как мы видим, обе подгруппы являют собой пограничные зоны по отношению к городскому пространству, неважно

<sup>1</sup> *Пропп В.Я.* Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки // Собрание трудов В. Я. Проппа. М.: Лабиринт, 1998. С. 27.

топографическому или социальному. В нашем случае лиминальность этих пространств важна с точки зрения карнавализации остального городского пространства.

Взаимосвязь «верха» и «низа» и их взаимозаменяемость, отмечаемая М. М. Бахтиным, является одним из ключевых механизмов карнавальной культуры. Бахтин описывает ландшафт гротескного реализма как ландшафт подъемов и спусков, выпуклостей и провалов<sup>1</sup>. Географически Петербург лишен подобных доминант<sup>2</sup>. Природные холмы здесь заменены крышами домов, шпилями крепостей и церквей и серым петербургским небом, нависшим над ними. Возможно, именно поэтому крыши приобретают такое огромное значение во многих фильмах. Для героев выход на крышу оказывается подчас единственной возможностью вырваться за пределы городского пространства и остаться в одиночестве. Такой эска-

<sup>1</sup> См.: «...художественная логика гротескного образа игнорирует замкнутую, ровную и глухую плоскость (поверхность) тела и фиксирует его выпуклости — отростки, почки — и отверстия, то есть только то, что выводит за пределы тела, и то, что вводит в г л у б и н ы тела (впрочем, эта гротескная логика распространяется и на образы природы и образы вещей, где также фиксируются глубины (дыры) и выпуклости. — М. Б.). Горы и бездны — вот рельеф гротескного тела, или, говоря на архитектурном языке, — башни подземелья» (Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. С. 352).

<sup>2</sup> В. Н. Топоров пишет об открытом городском пространстве следующее: «Говоря о высоком коэффициенте “открытости” Петербурга, нужно помнить не только о горизонтальной плоскости, в которой обычно “работает” взгляд (прямо перед собой), но и о вертикали, которая открывает взгляду еще одно открытое пространство — н е б е с н о е . Его роль, как и роль небесной линии, значительно важнее для петербуржцев или приезжающего в Петербург, чем для москвича, реже обращающего внимание на небо, меньше замечающего его, в частности, из-за большей закрытости и “приземленности” московского пространства. В Петербурге в “панорамных” позициях (например, на Неве) небо огромно, а обычно невысокие дома на набережных кажутся по контрасту еще ниже, как бы выступающими как обрамление огромной небесной открытости» (Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 352).

пистский мотив крыш встречается во многих фильмах изучаемого периода.

В «Новой Шахерезаде», например, художники буквально сбегают от героини фильма, которая пытается втереться в их круг. Они попросту выходят на крышу через окно студии и удаляются от нее, нелепо подпрыгивая и совершая странные пируэты, что делает их похожими на ангелов или каких-то неземных существ. В конце фильма, где мы наблюдаем перерождение героини, крыши возникают как его символ и как символ обретенной ею духовной гармонии.

В «Окне в Париж» и «Духовом дне» крыши оказываются местом возможного фантастического перехода в иное пространство. С них герои фильмов действительно сбегают из Петербурга, переносясь прямиком в Париж. В «Никотине»<sup>1</sup> герой и вовсе перемещается в какое-то непонятное измерение. Убегая от преследующих его гангстеров, он спрыгивает с крыши дома на небольшую пристройку и наблюдает происходящую на земле сцену, совершенно невозможную для Петербурга. Типичный петербургский двор оккупирует типичным для него образом типичный отряд фашистов (на мотоциклах, с автоматами, выволакивая жителей на улицу, давая пулеметные очереди, громя все вокруг). Все это напоминает сцену оккупации какой-нибудь украинской деревни. В отличие от похожих транспортиаций в «Окне в Париж» и «Духовом дне» здесь герой оказывается в не менее опасном и враждебном месте, чем сам город, и предпочитает вернуться обратно<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Реж. Евгений Иванов, 1992.

<sup>2</sup> В выделенных примерах мы можем наблюдать одну очень важную особенность Петербургского текста. По мнению Топорова, схожие эпитеты и мотивы в описаниях Петербурга разными авторами, практически граничащие с плагиатом, являются подтверждением существования единого Петербургского текста русской литературы. «...Автор или вообще не задумывается, “совпадает” ли он с кем-нибудь еще в своем описании Петербурга, или же вполне сознательно пользуется языком описания, уже сложившимся

В «Лестнице» крыша дома оказывается для героя единственно возможным выходом из него. В этом, также фантастическом, фильме герой становится пленником пространства дома и может покинуть его только через крышу. Здесь мы напрямую подходим к одному интересному мотиву, связанному с мотивом крыши. Это мотив самоубийства. Наиболее понятный выход, побег, который крыша может предложить герою, — это, собственно, прыжок с нее, т. е. смерть. Таким образом, наличие крыши в фильмах может восприниматься как символ смерти и возможного впоследствии воскрешения, перерождения. Являясь идеальным местом для самоубийства, крыша — это еще и самое близкое в городском пространстве место к небу (или раю), как физически, так и метафизически. Обе эти коннотации мотива крыши предлагают гонимому герою загробную жизнь как замену нынешней. Явно этот мотив прослеживается в финальной сцене фильма «Любовь, предчувствие печали», где герой падает с карниза дома, и далее мы видим его вознесение.

В «Духовом дне» прыжок Христофорова с крыши можно рассматривать как одно из нескольких совершаемых им в фильме самоубийств.

В «Брате» есть другой пример мотива крыш. Когда Данила, главный герой фильма, случайно сталкивается со своим кумиром Вячеславом Бутусовым, действие разворачивается

---

в Петербургском тексте, целыми блоками его, не считая это плагиатом, но всего лишь использованием элементов парадигмы неких общих мест, клише, штампов, формул, которые не могут быть заподозрены в акте плагиатирования» (Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 261). Н. П. Анциферов в свою очередь объяснял это тем, что душа города говорит через произведения разных авторов, и поэтому они используют одни и те же образы и эпитеты. Этому феномену можно дать название псевдоплагиата. Наличие сцены побега от преследователей в другое измерение с пространства крыши в «Никотине» и «Духовом дне», фильмах, созданных практически в одно время, представляет собой яркий пример псевдоплагиата в фильмах Петербургского текста.

в маленькой квартирке под самой крышей. Уют, миролюбие, благостность этого места разительно отличаются от только что покинутого Данилой мира. В сочетании с присутствием в этой сцене людей, которые для Данилы являются практически небожителями, создается иллюзия некоего Олимпа или рая, куда герой случайно попадает на несколько минут, чтобы потом вернуться вновь в ад своего города.

В «Лохе — победителе воды»<sup>1</sup> главный герой Гореликов, взобравшись на крышу, также получает краткое отдохновение от своих планов мщения. Он лезет туда, чтобы следить за передвижением бандитов по городу. Это неуместное и смешотворное в ином контексте действие придает ему в псевдомифологическом контексте фильма сходство с супергероем или вездесущим божеством, могущим с помощью бинокля отследить перемещения бандитов по всему городу. Но в этом занятии его отвлекают две полуобнаженные девушки, забравшиеся на крышу, чтобы позагорать. Эта деталь делает крыши и в этом фильме местом более спокойным, населенным райскими гуриями и изолированным от остального, опасного и агрессивного, городского пространства.

В «Городе»<sup>2</sup> небо над Петербургом упоминается в стихах как способ вырваться из города:

*Лиловое небо над городом Петроградом.  
Выдался немилосердно холодный вечер.  
Ограды и вздрагивающая грусть парадных,  
Водой канала раздробленные свечи.  
Уйти из города. Навсегда наскучил  
Домами, делами, присутственными местами,  
А в сердце — бездна и как хлеб насущный  
Бездонное небо над зданиями и поездами.*

<sup>1</sup> Реж. Аркадий Тигай, 1990.

<sup>2</sup> Реж Александр Бурцев, 1990.

Из приведенных примеров видно, что крыши и небо над ними становятся для некоторых героев единственным выходом или хотя бы временным укрытием от остального города. Иногда такой побег осуществляется ценой жизни.

Второй упомянутый выше топографический выход из города — это море. Петербург — крупный морской порт, расположенный на берегу Финского залива, но в фильмах близость моря оказывается практически незаметна<sup>1</sup>. В приведенном материале обнаруживается лишь три примера присутствия моря, но во всех случаях отправление к морю является явной попыткой героев сбежать.

В «Любви, предвестии печали» морское побережье становится местом тайных встреч двух любовников. Только там они могут быть вместе, ни от кого не таясь. В отличие от беззаботного времяпрепровождения на побережье, где Филипп, кроме всего прочего, рисует портрет Анны, в городе любовники, даже оставаясь наедине, находятся в постоянном напряжении под угрозой быть застигнутыми супругами. В городе их отделяют друг от друга страхи и проблемы, которые у каждого из них свои. В эпизоде свидания в машине это показано графически в виде отражения двора-колодца на лобовом стекле. Оно выглядит как пропасть, разделяющая любовников.

В фильме «Тело будет предано земле. А старший мичман будет петь» море возникает в наркотических галлюцинациях главного героя. Он плывет по нему в маленькой лодке. Эти эпизоды нарисованы Ириной Евтеевой в особой технике, со-

---

<sup>1</sup> В этой связи можно вспомнить Мاسяню из м/ф Олега Куваева. В серии «Депресняк» она восклицает: «Море! У нас же есть настоящее море!», что иллюстрирует очень характерное для жителя города отношение к морю, как к чему-то редко вспоминаемому, несмотря на его близость. Тем не менее именно прогулка к морю избавляет Мاسяню от депрессии, вызванной серым и мрачным городом.





Рис. 1

вмещающей анимацию с кинокадрами, и создают ослепительный контраст по сравнению с темными ночными улицами и клубами, которые заполняют все остальное пространство фильма.

Эпизодически море возникает в качестве эскапистского мотива и в фильме «Лестница», в эпизоде игры Пирошникова с Алиным сыном Сережей и в изображениях корабля, указывающих на крышу как единственный возможный выход из заколдованного дома.

Разумеется, мотив моря как побега из города не нов для петербургского текста. Море в петербургском мифе приравнивается к прочему природному хаосу, который противостоит и угрожает городскому космосу и в космогоническом, и в эсхатологическом ключе<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Евгений Иванов в письме Блоку 25 июня 1905 г.: «...опять страшная злоба на Петербург закипает во мне, ибо я знаю, что это поганое гнилое ядро, где наша удаль мается и чахнет, окружено такими безднами, такими бездонными

Стоит также отметить, что в одном фильме может совмещаться сразу несколько различных эскапистских мотивов. Как правило, в конце фильма герой окончательно сбегает из города, используя один из предложенных путей, и зачастую такой побег приравнивается если не фактически, то метафорически к смерти героя.

---

топиями, которых око человечье не видело, ухо — не слышало... живем ежедневно — в ужасе, смраде и отчаянье, в фабричном дыму, в румянце блудных улыбок, в треске отвратительных автомобилей, вопящих на Зарю, смеющих догадываться о Заре! Петербург — гигантский публичный дом, я чувствую. В нем не отдохнуть, не узнать всего, отдых краток там только, где мачты скрипят, барки покачиваются на окраине, на островах, совсем у ног залива, в сумерки». Цит. по: *Волков С. М.* История культуры Санкт-Петербурга с основания до наших дней. М.: Эксмо, 2005. С. 260.