

Научная статья / Research article
УДК/UDC 791.43.04
DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-68-76

Виолетта Дмитриевна Эвальё
Violetta Dmitrievna Evallyo

кандидат культурологии,
PhD in Culture Studies,

старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания,
Senior Researcher, State Institute for Art Studies,
старший преподаватель, Российский государственный гуманитарный университет
Senior Lecturer, Russian State University for the Humanities
amaris_evallyo@mail.ru

ГОРОД-ПРИЗРАК В ПОЗДНЕСОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ GHOST CITY IN LATE SOVIET CINEMA

В позднесоветские годы рождалось ощущение распада многих прежних творческих установок и традиций, разрушения или отмирания этических и эстетических ценностей советского времени, что воспринималось как распад самой художественности в ее содержательных и формальных аспектах. Размытие границ между реальностями и отсутствие стабильных временных «якорей» характеризуют ауру киноткани. Концепция «Город-призрак» разработана на материале позднесоветских фильмов «Город Зеро», «Посетитель музея» и «Дни затмения». Отрывочные состояния, спутанность сознания и утрата ощущения прочной тверди под ногами, прочной системы ценностей и духовных ориентиров наблюдаются и у героев фильмов. Происходит метание между вымышленной героями реальностью и реальной обыденностью. Образ «призрачного» города характеризуется, в первую очередь, абстрактностью его географических координат и нарративной моделью улья, который все глубже и глубже впитывает в себя приехавшего чужака.

Ключевые слова: город, город-призрак, позднесоветский кинематограф, Шахназаров, Лопушанский, Сокуров, эстетика кино, «Город Зеро», «Посетитель музея», «Дни затмения»

Для цитирования: Эвальё В.Д. Город-призрак в позднесоветском кинематографе // Артикульт. 2023. №1(49). С. 68-76. DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-68-76

In the Late Soviet years, there was a feeling of the collapse of many former creative attitudes and traditions, the destruction or withering away of the ethical and aesthetic values of the Soviet era, which was perceived as the collapse of artistry itself in its substantive and formal aspects. The blurring of the boundaries between realities and the absence of stable temporary “anchors” characterize the aura of film substance. The concept of “Ghost City” was developed on the material of the Late Soviet films “City Zero”, “The Museum Visitor” and “Days of Eclipse”. Fragmentary states, confusion of consciousness and the loss of a sense of a solid firmament under their feet, a solid system of values and spiritual guidelines are also observed in the heroes of the films. There is a throwing between the fictional heroes of reality and real everyday life. The image of the “ghostly” city is characterized, first of all, by the abstractness of its geographical coordinates and the narrative model of the hive, which absorbs the arriving stranger deeper and deeper into itself.

Keywords: city, ghost city, Late Soviet cinema, Shakhnazarov, Lopushansky, Sokurov, cinema aesthetics, “City Zero”, “The Museum Visitor”, “Days of Eclipse”

For citation: Evallyo V.D. “Ghost City in Late Soviet Cinema.” *Articult.* 2023, no. 1(49), pp. 68-76. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2023-1-68-76

Введение

В позднесоветские годы рождалось ощущение кризиса многих прежних творческих установок и традиций, разрушения или отмирания этических и эстетических ценностей советского времени, что воспринималось как распад самой художественности в ее содержательных и формальных аспектах. Отрывочные состояния, «спутанность сознания» и утрата ощущения надежной тверди под ногами, прочной системы ценностей и духовных ориентиров наблюдаются и у героев фильмов. Происходит метание между ирреальными пространствами и обыденностью. Размытие границ между реальностями и отсутствие стабильных временных «якорей» характеризуют ауру фильмов.

В статье рассматривается образ города-призрака в позднесоветском кинематографе. Определение «город-призрак» можно интерпретировать с нескольких позиций. С одной стороны, это покинутое людьми некогда обжитое пространство, с разлагающейся или уже «мертвой» материей и архитектурой, с другой – «двуликий», лишь кажущийся нормальным или заброшенный,

пустынный, но словно населенный в других измерениях. В ряде случаев образ «призрачного» города может характеризоваться и абстрактностью его географических координат, и нарративной моделью улья, всасывающего в себя чужака, и иметь некую оборотную – потустороннюю – реальность, и целый спектр иных (временами – метафизических) пространств.

В данной статье мы обращаемся к обозначенным выше типам городских пространств на примере ряда фильмов позднесоветского периода: «Город Зеро» (К. Шахназаров, 1988), «Дни затмения» (А. Сокуров, 1988), «Посетитель музея» (К. Лопушанский, 1989) с целью выявить эстетические доминанты образа города как отражения структур человеческого бытия в эпоху глобальных социокультурных сдвигов. Если в 20-е – 30-е годы активно развивающегося кинематографа акценты ставились на принципиально новых и гуманистических городских пространствах, а кинематографисты были «призваны запечатлеть все прогрессивное» [Виноградов, 2013, с. 109], то в анализируемых в статье фильмах акцент сделан на атмосфере упадка и разрушения, своего рода мумификации и музеефикации советского мифа и его аспектов. В контексте обозначенных тенденций представляется не принципиальным конкретизировать географические координаты пространств, в которых оказываются герои. Значение имеет подчеркнутая изначальная неписанность чужака в пространственно-временной универсум города. На это указывает и В.В. Виноградов, анализируя киноэстетику «Дней затмения»: «Все, кто родился не здесь, не в этих раскаленных туркменских песках, находясь в этом чужом для них пространстве, лишаются главного – цели своего существования» [Виноградов, 2018, с. 90]. Пройдя трансформации перерождения, персонаж Виктора Михайловна («Посетитель музея») вливается в пространство, врач Дмитрий Малянов («Дни затмения») – допускается до принятия грядущей участи вместе со старожилками, и только инженеру Варакину (Леонид Филатов, «Город Зеро»), казалось бы, удается избежать инициации.

Авторы большого исследования «Города мира – мир города» [Города мира, 2009] отмечают общий «нерв» городской культуры, характерный для разных эпох, географических координат и этнических традиций. Так, В.В. Ванслов, прослеживая сложные переливы художественных отражений философско-мировоззренческих и урбанистических тенденций столетий, выявляет трансформации восприятия и репрезентации городов, отражающие драматические исторические события и усложнение художественной жизни [Ванслов, 2009, с. 174]. К.Э. Разлогов, опираясь на признанные шедевры кинематографа, замечает, что «главным источником всяческих искушений и запретов оказывается многополюсная городская среда и противоречия урбанизации» [Разлогов, 2009, с. 91]. Репрезентация городской среды, не регламентированная цензурой в перестроечный период, все чаще воссоздает образы уже не столь противоречивого, но в целом враждебного и/или закрытого пространства, как своего рода реабилитации художественных настроений начала XX века, о которых пишет Т.И. Володина, констатируя разрыв традиционных связей человека со средой обитания и привычных форм «взаимодействия пространств внутри и вне жилища: бесчисленные окна и двери утрачивают старые и обретают новые функции и смыслы. Ворота в этом городе никого не защищают, арки не спасают: роль их теперь декоративна. Человек – лишь песчинка в обезличенной городской толпе» [Володина, 2017, с. 326]. В исследуемых фильмах герой одинок, не вписывается в социум, но вот-вот будет поглощен собственно пространственной средой и вплавлен в нее подобно музейному экспонату.

В контексте ракурса данной статьи представляется значимым вывод В. Подороги о важности гео-философского аспекта пространственного мышления художников, обращающихся в своих работах к теме города: «Философское произведение обладает индивидуальным пространством смысла, и в нем тот скользит от одного предела выражения к другому, не покидая границ скольжения» [Подорога, 2013, с. 24]. Художественная интерпретация образа города К. Лопушанским, К. Шахназаровым и А. Сокуровым во многом строится на их философско-эстетическом осмыслении социокультурного разлома в стране. Так, М. Ямпольский подчеркивает, что фильм А. Сокурова «Дни затмения» «строится на взаимном проникновении герметических,

замкнутых по отношению друг к другу универсумов. Мир русской культуры <...> загадочно соприкасается с Востоком» [Ямпольский, 2004, с. 340]. Тем самым, в зазоре между пространственными эстетическими доминантами «Дней затмения», музеефицированных городов в двух других фильмах, на наш взгляд, обнаруживается призрачность городских универсумов.

Ключевым критерием, по которому можно характеризовать город и его пространства как призрачные, является концепт «невитальности» – ощущений отсутствия движения жизни на фоне зримых процессов умирания материи. М.В. Дuceв определяет «невитальность» «как омертвление <...>, вымывание, потеря субъекта и, как следствие, выключенность из последующей истории» [Дuceв, 2022, с. 74]. В рассматриваемый нами период кинематограф стремился осмыслить в контексте разрушения советской системы и будущее человека и городов, все больше убеждаясь в апокалиптических перспективах. Многим киноведам и критикам казалось, что начинается и упадок искусства кино, своего рода болезнь кричащей бесформенности, разбалансированности кадра, засилья брутальных тем; в моду входило слово «патология». И. Шилова полагает, что «испытание свободой для искусства оказалось даже жестче, нежели ограничение диктатом. <...> искусство оказалось изгнанным из тяжкого, но, как теперь выясняется, плодотворного заточения и в новых обстоятельствах потеряло иммунитет, подверглось тем же болезням, что и сама действительность» [Шилова, 1995, с. 83].

Погрузившись в художественное переосмысление постсоветского пространства, кинематограф эстетизировал упадок, деструкцию, разложение, извращения, страдания и смерть. Но также кино с повышенным вниманием стало относиться к эстетическим переживаниям своих персонажей, их взаимоотношениям с категориями прекрасного, виртуозного. Эти тенденции характеризовались В.И. Михалковичем как «негативное отношение к реальности, ставшей только что достоянием истории и актуально переживаемой. Она осознается как кошмар, поскольку преисполнена нравственной грязи, привержена ложным ценностям и обездушевлена» [Михалкович, 1990].

Начали остро ощущаться разрушение целостности советского мифа, а вместе с ним и иллюзии идеологического рая. Д.М. Замятин подмечает, что «суть надлома империи <...> состоит в осознании как коллективном, групповом, так и индивидуальном, ее пространственной ограниченности, а следовательно, и ее идеологической и эсхатологической ущербности. <...> Сакральная целостность империи расплывается, ее пространство оказывается как бы распоротым; из этой распоротой пространственной “подушки” высыпаются бесчисленные “пустые” места, своего рода метагеографический “пух”» [Замятин, 2013, с. 544-545]. В пространстве постсоветского кинематографа ощутимы и нотки постмодернизма с его иронией и тенденцией к деконструкции и цитации, и отголоски авторского кино второй половины XX века, и обыгрывание культурных реалий советской официальной культуры. Один из лейтмотивов перестроечных фильмов – усиление визуальной выразительности отображаемого мира, находящегося в стадии распада, разложения, увядания. Кинокамера с особым энтузиазмом фиксирует картины разрухи: рассыпающиеся здания, зияющие пустыми глазницами окон, вещи сломанные и нефункциональные, сваленные в кучи на улицах, на полках, рваные и грязные. Все это словно хроника тотального упадка не только самой повседневности, но и советского мифа. Части жизненной мозаики выглядят неким постапокалиптическим пространством, словно и не всегда имеющим реальные географические координаты.

Город и его изнанка

...Пасмурно. На платформе стоит поезд дальнего следования. В туманное пространство выходит, поживаясь, всего один пассажир с небольшим портфелем в руке. Словно спеша покинуть неприветливый полустанок, поезд тут же отбывает вдаль. Так довольно поэтично, но все же буднично с точки зрения жизнеподобия начинается фильм «Город Зеро» Карена Шахназарова.

Заминкой на проходной завода, к руководству которого приехал московский инженер Алексей Варакин (Леонид Филатов), равно как и целью его визита для согласования технических нюансов,

все жизнеподобное и обыденное заканчивается. Обратим внимание на кадры проходной: с внешней стороны Варакин подходит к невысокому зданию, внутрикадровое пространство выглядит лаконичным, в кадре заметны лишь довольно крупные объекты. Когда инженер проходит на территорию завода, камера задерживается, словно провожает героя в безвозвратное путешествие в Зазеркалье, пространство которого уже не столь аскетично: в проеме видна чрезвычайная теснота, загруженность, переполненность строениями, вещами, даже люди сгруппированы словно для совместного фото.

Герой все глубже и глубже оказывается затянутым в абсурдную реальность, из приезжего чужака становится чуть ли не ключевой фигурой социального устройства безымянного города. Важно, что абсурдистская изнанка как таковая не затрагивает внешнюю, материальную среду урбанистического пейзажа: здания кажутся монументальными в своей реалистичности. Необычные, нелогичные ситуации разворачиваются в закрытых пространствах, будь то ресторан, краеведческий музей или клуб любителей рок-н-ролла, словно существует некая черта, отделяющая тонкую фантазмагорическую реальность от обыденной городской среды.

Городские пространства, четкость прямых линий фасадов словно призваны сдерживать и гармонизировать иррациональность мышления, бытия своих жителей. Варакин кажется чужеродным этой реальности, что ярко проявляется не только в его эмоциональной отрешенности от происходящего, но и в сцене безуспешной попытки покинуть город с пустой железнодорожной станции, освещенной довольно зловещим сизым закатом. К.Л. Горячок, анализируя «Город Зеро», подчеркивает, что «прошлое предстает здесь по своей природе абсурдным и бессмысленным – все перемешено и ничему нельзя доверять. Оказавшись отрезанным от него, Варакин ощущает глубокое одиночество и беспомощность. Впоследствии он забывает собственного отца, а его личность стирается в потоке фальши, лжи и подмены понятий» [Горячок, 2022, с. 412]. Примечательно, что подмеченные исследователем тенденции характерны не только для фильма Карена Шахназарова, но и для «Посетителя музея», о котором мы поговорим ниже.

Изотерическая (обратная) сторона города, вероятнее всего, связана с природой, которая словно захватывает ментальную власть над жителями. Никакой безмятежности течения жизни в нем нет, и «бал у Сатаны», начавшись в клубе любителей рок-н-ролла, перетекает в языческий ритуал своеобразного жертвоприношения у столетнего дуба в густом таинственном лесу. Вот только зритель не узнает, смог ли агнец избежать заклания, забравшись в лодку и отчалив прочь навстречу рассвету.

Город-коллаж

«Город Зеро» заканчивается отплытием героя прочь от города-призрака, а для «туриста» (Виктор Михайлов) в фильме К. Лопушанского «**Посетитель музея**» точкой невозврата к прежнему бытию становится прибытие на причал. Камера не торопится, не стесняется долгой тени моста, под которым проплывает баркас, фиксирует черные силуэты прибрежных технических конструкций, стоящих составов, скрежет металлических деталей; монтажные ритмы соразмерны покачиваниям судна. Киноматерия кажется вязкой, тягучей, подобно бьющимся волнам, из серо-коричневого становящихся красными и собирающих дорожку отраженных фонарей в водоворот. На баркасе сидит человек, он напряженно вглядывается в воду и вдруг испуганно оглядывается: «Кто здесь?!». Этот резкий драматургический всплеск заставляет киноматерию насторожиться, а пейзаж размывается, угадываясь лишь замершими точками фонарей, которые монтажным переходом трансформируются в белые точки мусора на земле, сплошь усеянной отходами.

Каждый отрезок пути героя к его предназначению кинокамера не торопит, незримо следует рядом, фиксируя шаги, взгляды людей, скатывающиеся отходы с захлавленных склонов, заменивших и труднопроходимые, и пологие горы. Кажется, мусорная пустыня бесконечна, но появляется первое здание: кирпичное, обветшалое, со следами гари от открытого огня вокруг окон-глазниц. Именно в этом сумрачном убежище мы узнаем, что герой – турист, надеющийся посетить Музей и холм около него, куда попасть можно только в дни отлива в библейский срок

7 дней. Н.А. Хренов замечает: «Ту сакральную гору, что влечет героя, еще нужно отыскать, рискуя жизнью, а гора из мусора уже существует. Грандиозная мусорная гора, появившись в первых кадрах фильма, никуда уже не исчезает. Она будет пластическим лейтмотивом этого сюжета и символическим выражением “заката” цивилизации как одной из тем постмодернизма. Вот этот самый мусор тоже ведь воспринимается символом смерти, образ которой стал часто посещать фантазию режиссеров в позднесоветский период» [Хренов, 2022, с. 30].

К слову, все окружающее пространство небольшого прибрежного городка (горы мусора, атмосферу упадка и разложения, но застывшего во времени) можно интерпретировать как призрачную. Казалось бы, обыденное течение жизни по-своему налажено, однако в нем нет искры жизни и смысла, нет цели. Но в этом замкнутом туристе теплится идея, вибрации которой приносят смуту в город-призрак. Ему словно вторит беспокойное и величественное море и волны, разбивающиеся о скалы. С балкона арендованной комнаты оно кажется близким, способным в любой момент окатить кинокамеру соляными брызгами и расступиться, открывая путь к таинственному Музею как легендарному граду Китежу.

Город кажется вымершим, редкие жители жмутся к стенам зданий, словно в их твердости надеются убедиться и в своей реальности. Смысловые регистры – разложение скрывающейся в своих домах-укреплениях интеллигенции, по-детски наивная и искренняя духовность «дебилов» (так в фильме называют деградировавших людей) – плавные, ритмы заторможены, словно скованы начавшимся трупным окаменением системы, в прошлом налаженной жизни. Стоит отметить, что в существующих условиях хрупкий баланс между псевдо-аполлоническим и псевдо-дионисийским в городе-призраке все же существует. Отсидживающаяся в своих крепостях элита со снисходительным терпением (и иронией) относится к «первобытной» религиозности низшего класса. Однако этот хрупкий мир начинает разрушаться волнениями, вызванными приездом туриста. Пропась, разделяющая их, стала еще глубже из-за попыток уговорить героя идти и не идти к намеченной цели. Эти действия, нашептывания словно символизируют собой искушения и сомнения Христа в Гефсиманском саду.

Представляется важным систематизировать пространства, являющиеся ключевыми в этом фильме-притче. На первом уровне – сама разрушенная городская среда, простирающаяся мусорной пустыней на необозримые дали. Город-«коллаж» содержит в себе и подпространства: катакомбы «дебилов» и укрепленные дома элиты. На более тонком, незримом уровне находится священный Музей. К слову, существует еще внешний Город, вероятно, изживший последствия экологической катастрофы, из которого время от времени прибывают любопытствующие туристы... Эта пространственная геометрия во многом созвучна с фильмом «Дни затмения» А. Сокурова, о котором мы говорим ниже.

Одно из центральных положений в «Посетителе музея» занимает концепт стены – то непреодолимой (в экстатических припадках героя), то проницаемой сквозь осыпавшиеся конструкции. Примечательно, что внешние стены зданий этого города-призрака будут казаться гладкими и массивными, когда толпы «дебилов» пронесут по улицам обездвиженного туриста.

...Воды расступились, обнажив дно и человеческие кости подобно остову автобуса на берегу, словно здесь время неопределенно и застыло, но умиранию подвержена любая материя. Турист движется дальше, на время остановившись в разрушенном Ковчеге, на котором уже никому не спастись. Упрямо продолжая путь, он взбирается на Холм, находит город-музей. Он ослепляет белизной своих стен и костей, обжигает песчаной бурей и горячим воздухом, кажется неподвижным, словно сошедшим с полотен Верещагина. Но и этот город – лишь призрак.

Метафизическое путешествие туриста трансформировало его в «дебила», пребывающего в бесконечном религиозном экстазе. Шатаясь, он удаляется от отеля прочь – в мусорные дали. Лишь далеко на горизонте он стал частью пейзажа, линией горизонта, а преодолев ее, растворился в небе словно призрак.

И некогда новенький чемодан с аккуратно сложенными вещами туриста стал очередным артефактом (равно как и чемодан инженера Варакина в «Городе Зеро»). Всего один забытый чемодан, символизирующий сиротство, скитальчество, отсутствие дома в конкретных географических координатах, пополнил коллекцию лишенных будущего вещей. Парадоксальным образом в фильме музеем оказывается не скрытый град и холм, а прибрежный город-призрак, существующий на границе между обыденным и ирреальным. Он буквально завален мертвыми вещами, призраками идей, становясь своего рода хранилищем, музеем уничтоженной цивилизации.

Мертвый город

В «**Днях затмения**» А. Сокуров мастерски совместил различные кинематографические доминанты, ловко манипулируя эстетиками документальной и художественной, что не столько создает эффект жизнеподобия, сколько воздействует на узнавание мотивов драматургического поворота в жизни страны, волной прокатившегося до самых отдаленных уголков. Д. Попов, обращая внимание на вольную интерпретацию А. Сокуровым повести братьев Стругацких «За миллиард лет до конца света», замечает, что режиссер вычленил из нее основные идеи: конца света, Давления и выбора, порожденного этим Давлением. Исследователь подчеркивает, что «...весь колорит фильма резко сдвинут к архаической мифологии. Перенеся действие в Среднюю Азию, Сокуров помещает его в почти библейские пейзажи... <...> Ощущение надвигающейся катастрофы, предчувствие глобальных катаклизмов, перед которыми меркнет и картина затмения, и вид раскачиваемой землетрясением лампочки, пронизывают материю фильма. Не может быть и речи о миллиарде лет – угроза конца решительно приближена из гипотетического завтра к легко узнаваемому сегодня» [Попов, 1989, с. 77]. Эсхатологическое настроение фильма трактует как предощущение слома империи и Д.М. Замятин: «пространство и место осмысляются и воображаются на метагеографическом уровне. Немаловажно также, что именно пространственные / географические образы “Дней затмения” четко фиксируют, наиболее ярко выражают имперский надлом СССР, метафизическую и метагеографическую бессмысленность его дальнейшего существования» [Замятин, 2013, с. 545]. Н.А. Хренов также подчеркивает, что в фильме А. Сокуров делает акцент на «последствиях идеологических экспериментов, которые эта древняя земля кочевников, эти связанные со скудным пейзажем и равнодушные горы отторгают. Происходящее в фильме воспроизводит финальный этап идеологического рая, который по радио по-прежнему призывают совершенствовать. Это атмосфера распадающейся общности людей, которая формировалась большевиками на протяжении десятилетий» [Хренов, 2008, с. 385].

Камера, подобно вертовскому Киноглазу, то подхватывается порывами ветра, то застывает, изнывая от жары. Начиная свой полет словно птица над красной, выжженной «марсианской» поверхностью, камера ускоряется, но уже не парит, а пикирует вниз, совершая жесткую посадку на пыльную твердь, становясь «соразмерной» опустошенным и практически неподвижным людям. Камера внимательно «вглядывается» в лица и скользит по невысоким постройкам, лишенным то крыши, то окон, пытаясь уловить здесь дуновение жизни, подглядывая из-за угла, дрожа от волнения. Движения камеры дискретны, обрывочны, Киноглаз спешит «догнать» проходящую женщину, а резким отъездом – успеть сделать ее частью мизансцены, включить в выжженный зноем пейзаж.

Переключения между «документальным» и «художественным» регистрами происходит регулярно: киноматерия вновь и вновь пытается вернуться к сюжетной интерпретации надвигающейся катастрофы, к людям, будто смирившимся и покорившимся неизбежному, и охватить взглядом пейзаж. Город, его плотная застройка кажутся зажатыми, втиснутыми в плато горных массивов, но разрушенное здание на первом плане не говорит о гармоничном сосуществовании человека и суровой природы, а уже о свершившемся апокалипсисе. Тем самым хронотоп фильма словно распадается на несколько составляющих: собственно художественная история доживания в преддверии конца света; «документальная» хроника – как отпечаток на

пленке лиц, что были стерты из жизни, и «будущее» – город-призрак, населенный призраками, не осознавшими своей гибели.

Медитативную сонливость, визуальную заторможенность камеры словно распарывает настойчивый звон телефона. Звонок переключается, переговаривается со стуком печатной машинки, и камера, любопытствуя, переключается на сверх крупные планы, исследуя клавиши, калькулятор, бумаги, пытается сфокусироваться на страницах открытой книги. Наполненность пространства вещами, символизирующими рациональное познание мира и попытку его упорядочивания, создает ощущение пребывания в своего рода музее, рожденного на месте одномоментной гибели цивилизации, атрибуты которой кажутся вплавленными в киноматерию. Временами сам город кажется безлюдным, пустынным – макетом истории, заключенной в выставочной среде. Иногда и камера словно врастает в перенасыщенный предметно-материальный мир, становясь застывшим предметом, способным только смотреть, не интерпретируя увиденное, что наиболее ярко заметно в сцене выноса тела Андрея Павловича Снегового.

Но жизнь еще теплится, ритуалы осуществляются. Камера фиксирует музыкальный фестиваль, выхватывает крупным планом лица членов комиссии. Т. Егорова замечает, что «дисгармония в сочетании прошлого и настоящего, образов древнего Востока и современного Запада особенно отчетливо проявляется в сцене конкурса исполнителей на народных инструментах... <...> У стены на корточках сидят люди, а над их головами красуются выведенные черной краской слова: rock, break, disco. Культура, которую эти слова собой олицетворяют, резким диссонансом вторгается <...>, вызывая острое чувство ирреальности, фантастичности происходящего, при том, что находящиеся в кадре люди явно воспринимают окружающую среду, как нечто привычное, нормальное» [Егорова, 1989, с. 82].

В заключительной сцене происходит постепенное схождение хронологий: «выжившие» покидают на Ковчеге-баркасе погибающую землю, герой провожает их долгим взглядом с постамента подобно античному Колоссу Родосскому, еще не разрушенному землетрясением. Финальный кадр замыкает время и пространство в свершившемся: гористый пейзаж дышит вечностью, а на месте, где в начале фильма умещался городок, – пустое плато и сухая трава. Город-призрак растворился словно мираж.

Заключение

Кинематограф эпохи перестройки стремился интерпретировать состояние общества, настроения и тревоги. Важной категорией режиссерских находок становятся ощущения жизни в нескольких реальностях, склонность к мистификации при отношении к ней как обыденности. Эсхатологические настроения умирания материи, образа жизни, невозможность спасения, абсурдизация еще действующих систем – становятся привычным фоном.

В образах метафизически призрачных городов кинематограф материализует, визуализирует процессы умирания огромной системы. Города-призраки в интерпретации разными режиссерами имеют общую концепцию: они становятся своего рода свидетелями и одновременно – экспозиционным пространством некогда мощной Идеи. Вещи, здания, люди могут быть «отреставрированы», проинтерпретированы и с нежностью определены на места согласно «кураторской» концепции («Город Зеро»), могут содержаться в упадке как сохраненная аутентичная среда («Посетитель музея») или оказаться похороненными под лавой времени подобно Помпеям («Дни затмения»).

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Город Зеро (1988, реж. К. Шахназаров, СССР), игр.
2. Дни затмения (1988, реж. А. Сокуров, СССР), игр.
3. Посетитель музея (1989, реж. К. Лопушанский, СССР/Швейцария, ФРГ), игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ванслов В.В. Многоликость образа города в искусстве // Города мира – мир города. Коллективная монография. – Москва: НИИ РАХ: Северный паломник, 2009. – С. 174-177.
2. Виноградов В.В. Москва – старое и новое // Города в кино: сборник статей. – Москва: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013. – С. 108-129.
3. Виноградов В.В. «В прохладном сумраке позднего времени»: комментарии к фильмам А. Сокурова. – Москва: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2018.
4. Володина Т.И. Город Серебряного века. Пространство города в русском изобразительном искусстве и литературе Серебряного века. – Москва: РИП-Холдинг, 2017.
5. Города мира – мир города. Коллективная монография / А.В. Рувимович [и др.]; редкол.: В.П. Толстой – гл. ред. [и др.]; Российская акад. художеств, НИИ теории и истории изобразительных искусств. – Москва: НИИ РАХ: Северный паломник, 2009.
6. Горячок К.Л. «Сумасшедшие и смешные»: абсурд в позднесоветском кино // Смена вех: отечественное кино середины 1980-х – 1990-х / Отв. ред. Е.В. Сальникова; сост. Д.А. Журкова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвальд. – Москва: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2022. – С. 405-426.
7. Дуцев М.В. Витальность архитектурной среды современного города // Витальность искусства. Современные проявления. Аналитика / Отв. ред. О.А. Кривцун. – Москва; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2022. – С. 58-80.
8. Егорова Т. Эффект дисгармонии // Искусство кино. 1989. № 5. – С. 82-84.
9. Замятин Д.М. Надлом империи как метагеографический феномен. Место и гений в фильме Александра Сокурова «Дни затмения» // От искусства оттепели к искусству периода распада империи / Отв. ред. Н.А. Хренов. – Москва: Государственный институт искусствознания; «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013. – С. 542-556.
10. Михалкович В.И. Сумбур вместо кино [Электронный ресурс] // «Советский экран». 1990. № 6. URL: <http://www.screenwriter.ru/cinema/17/print/> (дата обращения 04.09.2021).
11. Подорога В. Метафизика ландшафта. Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX–XX веков. – Москва: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013.
12. Попов Д. Космический ракурс // Искусство кино. 1989. № 5. – С. 75-81.
13. Разголов К.Э. Образ города в киноискусстве. Между «Метрополисом» и «Матрицей» // Города мира – мир города. Коллективная монография. – Москва: НИИ РАХ: Северный паломник, 2009. – С. 88-93.
14. Хренов Н.А. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов. – Москва: Прогресс-Традиция, 2008.
15. Хренов Н.А. Позднесоветский кинематограф: становление образа-времени как признака трансформирующейся поэтики // Смена вех: отечественное кино середины 1980-х – 1990-х / Отв. ред. Е.В. Сальникова; сост. Д.А. Журкова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвальд. – Москва: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2022. – С. 11-48.
16. Шилова И. Действительность и художественное сознание // Российское кино: парадоксы обновления. К 100-летию мирового кино. – Москва: Материк, 1995. – С. 78-89.
17. Ямпольский М. Язык – тело – случай: кинематограф и поиски смысла. – Москва: Новое литературное обозрение, 2004.

REFERENCES

1. Ducev M. "Vital'nost' arhitekturnoj sredy sovremennogo goroda" [Vitality of the architectural environment of the modern city]. *Vital'nost' iskusstva. Sovremennye proyavleniya. Analitika* [Vitality of art. Modern manifestations. Analytics], Moscow, Saint-Peterburg, 2022, pp. 58-80. (in Russ.)
2. Egorova T. "Effekt disgarmonii" [The effect of disharmony]. *Iskusstvo kino*, 1989, no. 5, pp. 82-84. (in Russ.)
3. *Goroda mira – mir goroda. Kollektivnaya monografiya* [Cities of the world – the world of the city. Collective monograph], Moscow, NNI RAH, Severnyj palomnik, 2009. (in Russ.)
4. Goryachok K. "Sumasshedshie i smeshnye": absurd v pozdnesovetskom kino ["Crazy and funny": absurdity in late Soviet cinema]. *Smena vekh: otechestvennoe kino serediny 1980-h – 1990-h* [Change of Milestones. Russian Cinema, the Middle of 1980s – 1990s]. Moscow, Kanon+ Reabilitatia, 2022, pp. 405-426. (in Russ.)
5. Hrenov N.A. *Obrazy "Velikogo razryva"*. *Kino v kontekste smeny kul'turnyh ciklov* [Images of the "Great Rupture". Cinema in the context of changing cultural cycles]. Moscow, Progress-Tradicija, 2008. (in Russ.)
6. Hrenov N.A. "Pozdnesovetskij kinematograf: stanovlenie obraza-vremeni kak priznaka transformiruyushchejsya poetiki" [Late Soviet cinema: the formation of the image-time as a sign of transforming poetics]. *Smena vekh: otechestvennoe kino serediny 1980-h – 1990-h* [Change of Milestones. Russian Cinema, the Middle of 1980s – 1990s]. Moscow, Kanon+ Reabilitatia, 2022, pp. 11-48. (in Russ.)
7. Mihalkovich V.I. "Sumbur vmesto kino" [Muddle instead of cinema]. *Sovetskij ekran*, 1990, no. 6. URL: <http://www.screenwriter.ru/cinema/17/print/> (accesssed 04.09.2021). (in Russ.)
8. Podoroga V. *Metafizika landshafta. Kommunikativnye strategii v filosofskoj kul'ture XIX–XX vekov* [Metaphysics of the landscape. Communicative strategies in the philosophical culture of the XIX–XX centuries]. Moscow, «Kanon+» ROOI «Reabilitaciya», 2013. (in Russ.)
9. Popov D. "Kosmicheskij rakurs" [Cosmic perspective]. *Iskusstvo kino*, 1989, no. 5, pp. 75–81. (in Russ.)
10. Razgolov K.E. "Obraz goroda v kinoisusstve. Mezhdru "Metropolisom" i "Matricej"" [The image of the city in cinema. Between "Metropolis" and "The Matrix"]. *Goroda mira – mir goroda. Kollektivnaya monografiya* [Cities of the world – the world of the city. Collective monograph]. Moscow, NNI RAH: Severnyj palomnik, 2009, pp. 88-93. (in Russ.)

11. Shilova I. "Dejstvitel'nost' i hudozhestvennoe soznanie" [Reality and artistic consciousness]. *Rossijskoe kino: paradoksy obnovleniya. K 100-letiyu mirovogo kino* [Russian cinema: paradoxes of renewal. To the 100th anniversary of world cinema]. Moscow, Materik, 1995, pp. 78-89. (in Russ.)
12. Vanslov V. "Mnogolikost' obraza goroda v iskusstve" [The diversity of the image of the city in art]. *Goroda mira – mir goroda. Kollektivnaya monografiya* [Cities of the world – the world of the city. Collective monograph]. Moscow, NNIRAH, Severnyj palomnik, 2009, pp. 174-177. (in Russ.)
13. Vinogradov V.V. "Moskva – staroe i novoe" [Moscow – old and new]. *Goroda v kino: sbornik statej* [Cities in the cinema: a collection of articles]. Moscow, "Kanon+" ROOI "Reabilitaciya", 2013, pp 108–129. (in Russ.)
14. Vinogradov V.V. "V prohladnom sumrake pozdnego vremeni": kommentarii k fil'mam A. Sokurova ["In the cool twilight of late time": comments on the films of A. Sokurov]. Moscow, "Kanon+" ROOI "Reabilitaciya", 2018. (in Russ.)
15. Volodina T. *Gorod Serebryanogo veka. Prostranstvo goroda v russkom izobrazitel'nom iskusstve i literature Serebryanogo veka* [City of the Silver Age. The space of the city in Russian fine arts and literature of the Silver Age]. Moscow, RIP-Holding, 2017. (in Russ.)
16. Yampol'skij M. Yazyk – telo – sluchaj: kinematograf i poiski smysla [Language – body – case: cinema and the search for meaning]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2004. (in Russ.)
17. Zamyatin D.M. "Nadlom imperii kak metageograficheskiy fenomen. Mesto i genij v fil'me Aleksandra Sokurova "Dni zatmeniya"" [Breakdown of the empire as a metageographical phenomenon. Place and genius in Alexander Sokurov's film "Days of Eclipse"]. *Ot iskusstva ottepeli k iskusstvu perioda raspada imperii* [From the art of the thaw to the art of the period of the collapse of the empire]. Moscow, Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniya, "Kanon+" ROOI "Reabilitaciya", 2013, pp. 542-556. (in Russ.)