

Moskwa w bieli i czerni – trzy filmowe portrety miasta

Miasto w filmie *noir* czy w filmach science fiction^[1] to zmetaforyzowana przestrzeń, której przypisane zostają sensory naddane. W dokumentalnych symfoniach miejskich portretowane miejsce staje się pretekstem do stworzenia pewnej syntezy, wizji miasta akcentującej „autorski sposób doświadczania wielkomiejskiego życia”^[2]. W komediach romantycznych miasta takie jak Paryż czy Wenecja stanowią istotne tło opowiadanych historii, współbudują emocjonalną aurę historii o wielkiej i zdarzającej się tylko raz w życiu miłości. Miejscem filmowej akcji często stają się metropolie, takie jak Nowy Jork, Londyn, Paryż, Rzym czy Warszawa, nierzadko na ekranie wprowadzane do kilku stereotypowych, łatwo rozpoznawalnych elementów (Empire State Building, Big Ben, wieża Eiffla, Plac Hiszpański czy Pałac Kultury i Nauki). Jednym z popularnych filmowych miast jest również stolica Rosji.

W kinematografii radzieckiej i rosyjskiej nie brak filmów, których akcja rozgrywa się właśnie w Moskwie, jako przykłady wymienić można: *Lecą żurawie* Michaiła Kałatazowa (1957), *Mam dwadzieścia lat* Marlena Chucyjewa (1964), *Poproszę książkę zażaleń* Eldara Riazanowa (1964), *Dworzec białoruski* Andrieja Smirnowa (1970), *Moskwa nie wierzy łzom* Władimira Mienszowa (1980), *Taxi blues* Pawła Łungina (1989), *Moskwa* Aleksandra Zeldowicza (1999), *Słowo jak głaz* Aleksieja Mizgirowa (2007) czy też *Rusałkę* Anny Mielikian (2007). Nowelowy film *Moskwo, Kocham Cię* (2010) to osiemnaście etiud stanowiących swojego rodzaju hołd złożony temu miastu.

Niewątpliwie jeden z najbardziej zapadających w pamięć filmowych portretów rosyjskiej stolicy stworzył w epoce odwilży Georgij Danielija. Jego zrealizowany w roku 1963 obraz *Chodząc po Moskwie* ukazuje dzień z życia czworga młodych bohaterów – trojga mieszkańców Moskwy i przyjeźdnego. Perypetie Koli (Nikita Michalkow), Saszy (Jewgienij Stieblow), Alony (Galina Polskich) oraz Wołodii (Aleksiej Łoktiew) stają się pretekstem do piętzenia zabawnych i wzruszających sytuacji, a przede wszystkim do tego, by pokazać stolicę i życie jej mieszkańców.

Wołodja Jermakow – młody chłopak z syberyjskiego Kaczym-ska – przejazdem odwiedza Moskwę, w której spędza jeden dzień.

[1] Zob. Z. Konopacki-Maciuk, *Wizje miasta w filmie science fiction*, „Architektura. Czasopismo techniczne” 2012, nr 1, s. 414–425.

[2] M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2000, s. 184.

W wagonie metra poznaje swojego rówieśnika Kolę – robotnika pracującego przy budowie metra, który wraca do domu z nocnej zmiany. Mieszkający w Moskwie chłopak wskazuje przyjezdnemu drogę, razem szukają też właścicielki psa, który ugryzł Wołodę w parku. Kola zaprasza nowego znajomego do swego domu, gdzie zjawia się jego przyjaciel Sasza Szatałow, który otrzymał właśnie powołanie do wojska. Kola i Sasza udają się do wojskomu, aby załatwić odroczenie, ponieważ Sasza planuje wziąć ślub ze swoją narzeczoną Swietlaną. W domu handlowym GUM bohaterowie spotykają Wołodę. Odkładają poszukiwania ślubnego garnituru i razem odwiedzają sklep z płytami, gdzie pracuje śliczna ekspedientka Alona, którą zapraszają na ślub. Jermakow, początkujący pisarz, razem z Kolą odwiedza znanego pisarza Woroncowa, w jego mieszkaniu dochodzi do *qui pro quo* – przemądrzały mężczyzna udzielający młodym literatom pisarskich porad okazuje się nie słynnym Woroncowem, lecz kimś, kto froteruje u niego podłogi. Wieczorem Kola i Wołodia idą po Alonę do Parku Kultury, w którym odbywa się koncert. Młodzi bohaterowie sprawdzają na jednym z przechodniów działanie hipnozy, biorą udział w pogoni za złodziejem, trafiają na komisariat, a w końcu docierają na wesele. Nowożeńcy Sasza i Swieta zdążyli się już pokłócić, więc Kola podejmuje próbę pogodzenia ich. W końcu Kola idzie do pracy na nocną zmianę, w metrze spotyka Alonę, która odprowadza wyjeżdżającego z Moskwy Wołodę...

Akcja filmu rozpoczyna się wczesnym rankiem (chłopak z Syberii przybywa na moskiewskie lotnisko Wnukowo, robotnicy budujący metro kończą właśnie nocną zmianę, ludzie spieszą się do pracy), a kończy późnym wieczorem (zapada zmierzch, ciemność rozprasza ją światła przejeżdżających samochodów, zapalanych ulicznych latarni, ktoś wodą z węża myje słynne moskiewskie pomniki, kobiety sprzątają metro, do domów wracają metrem ostatni pasażerowie). Film *Chodząc po Moskwie* próbuje oddać rytm miasta – od wczesnego rana do wieczora, o upływie czasu raz po raz przypominają kremlowskie kuranty. Moskwa odgrywa w obrazie Gieorgija Danieliji szczególną rolę. Jest nie tylko miejscem akcji, jednym z elementów konstrukcyjnych spajających luźną, fragmentaryczną strukturę filmu, ale także jednym z bohaterów. Film otwierają panoramy z lotu ptaka ukazujące nabrzeża Katelniczewskie i Smoleńskie, rzekę Moskwę, mosty na rzece, kwartały domów, ulice. W kolejnych ujęciach kąt widzenia kamery zmienia się. Z wysokości ludzkich oczu obserwujemy samochody, trolejbusy, tłumy przechodniów, Plac Czerwony – jeszcze otwarty dla ruchu, stąd widok jadących samochodów na tle Soboru Wasyla Błogosławionego. Następnie widzimy buty przechodniów, którzy szybkim krokiem przemierzają chodniki. Kolejne ujęcia przedstawiają tłumy moskwan spieszących się do pracy, z porannymi gazetami w rękach, wsiadających do wagonów metra.

Miasto w filmie *Chodząc po Moskwie* filmowane jest przez Wadima Jusowa (znanego jako operator filmów Andrieja Tarkowskiego

Mały marzyciel, *Dziecko wojny*, *Andriej Rublow* i *Solaris*, a także *Oni walczyli za rodzinę* Siergieja Bondarczuka). W pamięć zapadają przede wszystkim nastrojowe ujęcia z lotu ptaka, wykonane przez ażurową balustradę mostu (oglądamy rzekę Moskwę i osadę wioślarską na tle połyskujących w słońcu fal), czy widok nocnej Moskwy (światła samochodów i ulicznych latarni, neony).

Ludmiła Sysojewa w recenzji filmu napisała:

Kamera Wadima Jusowa szybuje i szczerze zachwyca się miastem i jego mieszkańcami. Operator kreuje stolicę, realną i bajkową, widzianą oczyma zakochanego w niej artysty. Ulice i place, podwórza i parki są rozpoznawalne, ale jednocześnie – upoetyzowane i tym piękniejsze. Romanetyczne miasto, miasto dla wszystkich[3].

Rosyjska stolica w filmie Gieorgija Danieliji pokazywana jest poprzez rozpoznawalne elementy miejskiego pejzażu, charakterystyczne miejsca, zabytki, pomniki, takie jak: park Czistyje Prudy, Plac Czerwony, Sobór Wasyla Błogosławionego i Baszta Spasskaja, GUM (Gosudarstwiennyj Uniwersalnyj Magazin), rzeka Moskwa, mosty, nabrzeża, pomniki Aleksandra Puszkina, Władimira Majakowskiego i Nikołaja Gogola, główny park w centrum stolicy – Centralny Park Kultury i Odpoczynku im. Gorkiego, stołeczne metro...

Moskwa Danieliji to także miasto turystyczne, miasto jak z pocztówki – w filmowych kadrach pojawia się to, co stanowi atrakcję turystyczną stolicy, jej dumę. Nieprzypadkowo w filmie zobaczyć można sceny ukazujące ludzi, którzy przyjechali zwiedzać Moskwę. W jednej z nich japoński turysta próbuje dotrzeć z nieznanym języka angielskiego taksówkarzem do Galerii Trietiańskiej. Kola, nie zważając na to, że również nie zna angielskiego, podejmuje się roli tłumacza. Z niezachwianą pewnością oświadcza zdenerwowanemu kierowcy, że pasażer właśnie powiedział, że „jest zachwycony naszą piękną stolicą”. Na Placu Czerwonym Kola przygląda się grupie turystów zwiedzających Moskwę i parodiuje ich przewodnika, który opowiada właśnie o Soborze Pokrowskim. Chłopak odwraca uwagę słuchaczy, kierując ją na dom towarowy: „Popatrzcie na lewo. GUM – Gosudarstwiennyj Uniwersalnyj Magazin – jaskrawy przykład pretensjonalnej pseudorosyjskiej architektury końca XIX wieku”.

Film *Chodząc po Moskwie* trafnie określany był jako „muzyczno-obrazowa suita o Moskwie i moskwianach”[4], „film «miejski»”[5], „wiosenna miejska bajka”[6] czy też „pieśń młodości”[7]. Ekranowa stolica to przede wszystkim miasto widziane oczyma młodych boha-

[3] L. Sysojewa, *Ja szagaju po Moskwie – piesnia junosti* [online], <<http://www.nashfilm.ru/sovietkino/1230.html>> [dostęp: 20 czerwca 2013].

[4] L. Zakrzewska, *Ja szagaju po Moskwie* [online], <<http://www.russkoekino.ru/books/ruskino/ruskino-0063.shtml>> [dostęp: 20 czerwca 2013].

[5] J. Wojnicka, *Dzieci XX Zjazdu. Film w kulturze sowieckiej lat 1956–1968*, Universitas, Kraków 2012, s. 418.

[6] L. Sysojewa, op. cit.

[7] Ibidem.

terów – pełnych energii, radości, optymizmu. Właśnie dlatego Moskwa to miasto, w którym każdemu może przydarzyć się mnóstwo zabawnych i wzruszających sytuacji, miasto, w którym w ciągu jednego dnia łatwo zaprzyjaźnić się z kimś, zakochać.

Chodząc po Moskwie Gieorgija Danieliji określić można mianem filmu atmosfery, z ekranu emanują bowiem radość, optymizm, pogodny nastrój. W dużej mierze związane jest to ze sposobem kreowania pierwszoplanowych postaci. Czworo głównych bohaterów to sympatyczni młodzi ludzie, beztroscy, spontaniczni, pełni entuzjazmu, młodzieńczej energii. Grany przez osiemnastoletniego Nikitę Michałkowa nieustannie uśmiechnięty Kola jest otwarty, zadziorny, uroczo bezczelny – porozmawia, pożartuje, poradzi, pomoże... Także uchwycone przez kamerę sytuacje, miniscenki z udziałem postaci epizodycznych, współtworzą pogodny nastrój filmu: młoda kobieta na lotnisku, czekając na przyłot męża, nuci i tańczy, spacerująca w deszczu dziewczyna nie ucieka przed letnią ulewą, ale upaja się urokiem chwili, szykowna dama w parku wymachuje parasolką i wystukuje nią rytm na ażurowej balustradzie mostu...

Z filmem Danieliji nieodłącznie związana jest piosenka, w której zawiera się atmosfera tego obrazu, młodzieńczy entuzjazm i optymizm, a także miłość do Moskwy. W finałowej scenie Kola żegna się z Aloną i opuszczającym stolicę Wołodią. Wjeżdżając ruchomymi schodami, chłopak wesoło śpiewa piosenkę *A ja idu, szagaju po Moskwie*:

Bywajet wsio na swiecie choroszo	Bywa tak, że na świecie jest dobrze
W cziom dielo – srazu nie pojmosz	O co chodzi – nie zrozumiesz od razu
A prosto letnij dožd' proszoł	A to po prostu letni deszcz spadł
Normal'nyj letnij dožd'	Zwyczajny letni deszcz
Mielkniot w tołpie znakomoje lico	Mignie w tłumie znajoma twarz
Wiesiołyje głaza	Wesołe oczy
A w nich bieżył Sadowoje kołco	A w nich wiruje Sadowy Pierścień
A w nich blestit Sadowoje kołco	A w nich błyszczy Sadowy Pierścień
I letniaja groza	I letnia burza
A ja idu, szagaju po Moskwie	A ja idę, maszeruję po Moskwie
No ja projti jeszczio smogu	Lecz mogę jeszcze przejść
Soljonyj Tichij okiean i tundru i tajgu	Słony Ocean Spokojny i tundrę, i tajgę
Nad łodkoj bielyj parus raspuszczu	Na łódce biały żagiel rozwinę
Poka nie znaju s kiem	Jeszcze nie wiem z kim
No jesli ja po domu zagruszczu	Lecz jeśli zatęsknię za domem
Pod sniegom ja fiałku otyszczu	Pod śniegiem fiołki odnajdę
I wspomnju o Moskwie	I przypomnę sobie o Moskwie

Utwór ten stanowi muzyczny leitmotyw, powracający w licznych scenach w bardzo różnych aranżacjach. Filmowa piosenka, do której muzykę skomponował Andriej Pietrow, a słowa napisał scenarzysta Giennadij Szpalikow, w Związku Radzieckim zyskała ogromną popularność. Ludwika Zakrzewska nazwała ją „moskiewskim

«hymnem» [8], a Ludmiła Sysojewa – „emblematem filmu i hymnem młodzieży lat 60.” [9]

„Letni deszcz”, „letnia burza”, o której śpiewa Kola, pojawia się w filmie w jednej z wcześniejszych scen, chyba najbardziej lirycznej: w strugach ulewnego deszczu tanecznym krokiem idzie boso przemoknięta dziewczyna ubrana w krótką sukienkę, w rękach trzyma swoje buty. Kolejne ujęcie ukazuje w zbliżeniu kobiece nogi i bosc stopy, w pewnym momencie obok nich ukazuje się w kadrze koło roweru. W następnym ujęciu widzimy głowę dziewczyny, za którą pojawia się parasol i fragment sylwetki jadącego na rowerze chłopca. Rowerzysta zatacza koła wokół idącej dziewczyny, starając się osłonić ją parasolem przed deszczem.

Od tego obrazu właściwie narodził się pomysł filmu. Georgij Danielija wspominał, jak usłyszał od Giennadija Szpalikowa: „Wymyśliłem genialny scenariusz. Wyobraź sobie: letni deszcz, idzie po wodzie dziewczyna boso, a obok jedzie chłopiec na rowerze i trzyma nad nią parasol”. Reżyserowi szkic bardzo się spodobał, dlatego też zapytał o to, co będzie dalej. „Dalszego ciągu jeszcze nie wymyśliłem” – z rozbrajającą szczerością wyznał Szpalikow [10].

Film *Chodząc po Moskwie* opatrzony został podtytułem „liryczna komedia”. Anegdota głosi, że urzędnicy w Goskinie po obejrzeniu go wyrazili wątpliwości dotyczące określenia „komedia”, ponieważ nie wywoływał gromkiego śmiechu. Twórcy filmu wyjaśnili, że to „liryczna komedia”, wtedy polecono im, aby określenie umieszczone zostało w napisach. Tak pojawiła się nazwa, która z czasem zaczęła funkcjonować jako określenie pewnego wzorca, jako nazwa gatunkowa. Model filmu Danieliji okazał się bowiem niezwykle popularny, jego znakiem rozpoznawczym stał się specyficzny humor, wzbudzający nie tyle śmiech, ile ciepły uśmiech [11].

W latach 60. obraz *Chodząc po Moskwie* został bardzo dobrze przyjęty przez widzów i recenzentów. Znaleźli się jednak i tacy, którzy zarzucali reżyserowi „lakierownictwo”, upiększanie rzeczywistości, wytykano mu też, że wtórował władzy [12], sam film krytykowano za nadmierną, przesadną „promienność”, ucieczkę od realiów bytu, „prawdy życia” [13]. Recenzentka filmu Ludwika Zakrzewska dowodziła, że ambicją twórców nie było wierne odwzorowywanie rzeczywistości, ale stworzenie „idealnego obrazu świata, ucieleśnionego marzenia o przyszłości, tych, którzy polegli na wojnie na polach klęski”. Zakrzewska zwracała również uwagę na fakt, że w momencie swego powstawania, a więc w roku 1964, kiedy chruszczowowska odwilż już się kończyła, film Danieliji pozostawał „swojego rodzaju artystycznym zaklinalniem” [14]. Iluzoryczny obraz szczęścia można było ocalić już tylko na filmowym ekranie.

[8] L. Zakrzewska, op. cit.

[9] L. Sysojewa, op. cit.

[10] L. Zakrzewska, op. cit.

[11] L. Sysojewa, op. cit.

[12] Ibidem.

[13] L. Zakrzewska, op. cit.

[14] Ibidem.

Obraz słonecznej, urokliwej i wesołej Moskwy, jaki wylania się z filmu Gieorgija Danieliji, może wydawać się naiwną „wiosenną miejską bajką”, jeśli zestawić go z obrazami Moskwy w filmach zrealizowanych już po upadku ZSRR.

Moskwa jako miejsce akcji pojawia się również w debiutanckim filmie Pawła Łungina *Taxi blues*, w którym główne role zagraли Piotr Mamonow (saksofonista Liosza Sieliwierstow)^[15] – lider znanej grupy muzycznej Zwuki Mu i Piotr Zajczenko (taksówkarz Iwan Szłykow). Muzyk Liosza, wracając z nocnej popijawy, nie płaci wynajętemu taksówkarzowi za kurs. Ten odnajduje go i zmusza do odpracowania długu. Między bohaterami nawiązuje się specyficzna relacja łącząca w sobie nienawiść i fascynację.

Aleksander Ledóchowski stwierdził, że *Taxi blues* to „historia Moskwy widzianej w nocy” albo osobliwy, oparty na przyjaźni-nienawiści, związek pary bohaterów: saksofonisty i taksówkarza^[16], „w którym jest coś z pana i sługi, ofiary i prześladowcy; także dwóch kumpli i kombinatorów; i także dwóch życiowych hazardzistów”^[17].

Zachodni krytycy filmowi pisali, że film Pawła Łungina „zbliżył Moskwę do Nowego Jorku”, w niektórych recenzjach *Taxi blues* zestawiany był z *Taksówkarzem* Martina Scorsese. Ledóchowski, zastanawiając się, czy obraz Łungina „to coś *à la* sowiecki *Taksówkarz*”, pisał:

I tak, i nie. Tak, bo w *Taxi blues* jest coś powierzchownie amerykańskiego, owo „city by night”, owa „street story”, wreszcie dwuznaczny i złożony związek tych dwóch typów. Zapewne, opakowanie jest amerykańskie. Albo inaczej – *Taxi blues* powstał w strefie grawitacji kina amerykańskiego. Z innego punktu widzenia film bardziej oddala Moskwę od Nowego Jorku, niż przybliża. Jeśli odłoży się na bok pomysły formalne, zawsząd wychodzi radziecka rzeczywistość dostrzegalna w każdym szczególe. W technice jazdy, w nocnym wyglądzie ulicy i w witrynach sklepowych, we wnętrzach mieszkań, a najbardziej w twarzach ludzi i w ich zachowaniu – komunistyczna i postkomunistyczna równocześnie. Komunistyczna ze swojej organizacji, postkomunistyczna ze swojej alienacji, bowiem te dzieci Lenina i Breżniewa są już żywołem pośrednim: już nie społeczeństwem upolitycznionym, jeszcze nie społeczeństwem wolnym. Wbrew sensacyjnej strukturze filmu i jego amerykańskiemu blichtrowi jest to głęboka i wnikliwa sonda psychologiczna i społeczna. [...]

[15] Piotr Mamonow wystąpi później jeszcze w dwóch filmach Pawła Łungina: w *Wyspie* (2006) jako ojciec Anatolij i *Carze* (2009) jako Iwan Groźny.

[16] Rosyjski krytyk filmowy Andriej Płachow pisał o bohaterach filmu *Taxi blues*: „Taksówkarz Szłykow jest ucieleśnieniem owej ponurej i tępej agresywności, z którą można się spotkać w Moskwie wszędzie wśród tak zwanych «prostych ludzi». Pijany jazzman Losza, ze swej strony, jest typem bardzo charakterystycznym dla moskiewskiej inteligencji, pogrążonej w cynizmie i obojętności wobec wszystkiego. Z tą samą nieuchronnością styka bohaterów ze sobą życie, co i dra-

maturgia filmu. Niezależnie od tego, że jest coś ludzkiego, co ich do siebie przyciąga, w końcu okaże się, że łatwiej im będzie zabić jeden drugiego, niż zrozumieć się nawzajem. Cały konflikt rozgrywa się na tle realiów moskiewskiego życia codziennego, przenikniętego atmosferą agresji, antysemityzmu i tęsknoty za innym, bardziej szczęśliwym światem cywilizacji zachodniej”. A. Płachow, „Czarnucha” i czarna otchłań, przeł. J.G., „Kino” 1990, nr 10, s. 35–36.

[17] A. Ledóchowski, *Łatwiej zabić niż zrozumieć. Taxi blues*, „Film” 1990, nr 36, s. 19.

Paweł Łungin [...] całym swoim filmem zaprzeczył, że świat jest zdeterminowany i bizantyjsko-sowiecki. Jest jaki jest, bez Wodza, ale i bez cerkwi. Dynamiczny, ruchliwy i zmienny. Zdeprawowany przeszłością. Bez spreycyzowanej przyszłości. Moskwa w punkcie zwrotnym, choć bez aluzji politycznych[18].

W udzielanych wywiadach Paweł Łungin zwracał uwagę na fakt, że po upadku komunizmu pozostał komunizm tkwiący w każdym obywatelu i że tacy ludzie są bohaterami jego filmu. Wolność paradoksalnie odczuwana jest jako brzemię, wolność staje się równoznaczna z niepewnością, brakiem bezpieczeństwa, lękiem, pociąga za sobą zburzenie dawnych zasad. Filmowa Moskwa odzwierciedla taki stan ducha społeczeństwa, to – jak mówi sam reżyser – „miasto przed narodzinami, to powrót do stanu dzikości”[19]. Wódka staje się w takiej rzeczywistości „punktem oparcia, wręcz cokołem całego naszego świata”, jest tym, „co nam zostaje, kiedy już wszystkiego nas pozbawiono” – mówi Łungin[20].

W filmie Pawła Łungina w scenach ukazujących nocną jazdę taksówką w kadrze zobaczyć można jeden ze słynnych moskiewskich wysokościorców czy Sobór Wasyla Błogosławionego. W innej ze scen Szłykow na Arbacie – wśród ulicznych artystów, tancerzy, muzyków – odnajduje grającego na gitarze Loszę. Nie zmienia to jednak faktu, że Moskwa w *Taxi blues* to miasto brzydkie i odpychające, miasto zmęczonych, zniszczonych ludzi bez perspektyw, miasto prostytutek i alkoholików, pokątnych interesów, obskurnych komunałek takich jak ta, w której żyje Szłykow. W jego pokoju-graciarni obok opon samochodowych i zdezelowanego motocykla stoją kartony, sprzęt do ćwiczeń, suszy się pranie. Marzenia o innym, lepszym życiu wyrażają naklejone na oknie plakaty z pięknymi kobietami i szybkimi samochodami. W zniszczonej, brudnej łazience nietrzeźwy Losza, leżąc w wannie, pije wodę kolońską.

Taxi blues Łungina wpisuje się w powstały w okresie pieriestrojki nurt „czarnuchy”, będącej reakcją na wymuszane przez cenzurę zafałszowywanie rzeczywistości w kinie radzieckim. „Czarnucha”, poszukując prawdy o rosyjskiej rzeczywistości, epatowała jej zbrutalizowaną wizją, bez jakichkolwiek eufemizmów ukazywała jej negatywne aspekty – przestępczość, prostytutkę, narkomanię, alkoholizm, seksualne dewiacje, przemoc[21].

Niezwykle sugestywny obraz rosyjskiej stolicy pojawił się również w filmie *Moskwa* (1999), którego współscenarzystą jest pisarz Władimir Sorokin, a drugim scenarzystą i reżyserem Aleksandr Zeldowicz. Film otwiera panorama z lotu ptaka, ukazująca ogromne

[18] Ibidem.

[19] *Ostatnia czerwona taksówka. Wywiad z Pawłem Łunginem*, „Kino” 1991, nr 2, s. 45.

[20] Ibidem.

[21] Rosyjski krytyk filmowy Rostisław Jurieniew pisał o filmie Łungina: „Sceny głupiego rozwydrzenia,

ponurego i bezmiernego opijania się wódką, wściekłych mordobić i bydlęcych stosunków płciowych pokazane są w filmie dokładnie, pomysłowo i z niezaprzeczalnym mistrzostwem filmowym”. Cyt. za: J. Płazewski, *Archaiczne straszaki Rostisława Jurieniewa*, „Kino” 1991, nr 1, s. 26.

zalesione tereny i zagubione wśród nich niewielkie pola uprawne. Z offu słyszymy rozmowę mężczyzny i kobiety na temat życia norek – europejskich i amerykańskich. W kolejnych ujęciach obserwujemy gospodarskie zabudowania, wysoki kąt widzenia kamery zmienia się, w kadrze pojawia się najpierw niewielka figurka przedstawiająca norkę, a później rzędy klatek z tymi zwierzętami, znajdujące się na hodowlanej fermie. Ujęcie norek w klatce przechodzi w ujęcie porożkowanych zwierzęcych skórek, a potem w ujęcie drogich futer, w które ubrane są dwie siedzące w nocnym klubie kobiety. Dobiegający spoza kadru dialog traktujący o życiu zwierząt okaże się w finale filmu gorzko-ironicznym komentarzem dotyczącym świata ludzi.

Opowieść Zeldowicza i Sorokina rozpisana zostaje w filmie na sześcioro bohaterów: są nimi: Majk (Aleksandr Bałujew) – miłośnik baletu, „nowy ruski” prowadzący podejrzane interesy; pracujący dla niego Lew (Stanisław Pawłow), udający ortodoksyjnego Żyda Lewę, by łatwiej przemycać przez granicę brudne pieniądze; prowadząca nocny klub podstarzała, niestroniąca od alkoholu Irina (Natalia Koliakanowa); jej przyjaciel z lat młodości Mark (Wiktor Gwozdickij), „rosyjski Niemiec” pracujący jako psychiatra; dwie córki Iriny: cyniczna Masza (Ingeborga Dapkunajte), naręczona Majka, która nawiązuje romans z Lewą, i jej młodsza neurotyczna siostra Olga, uważana przez wszystkich za wariatkę (Tatiana Drubicz).

Miasto w filmie Zeldowicza i Sorokina narzuca bohaterom określone role, zmusza do zakładania masek, wymusza nieautentyczność zachowań. Jak pisze Borys Sokołow:

Moskwa zniekształca nie tylko przestrzeń Niziny Wschodnioeuropejskiej, ale i zachowanie bohaterów. Świat tutaj przebudowuje się według zasad postmodernizmu. Normą staje się życie według antyprzykazań: zabij, ukradnij, sprzedaj. [...]

Moskwa to i cel i środek osiągnięcia sukcesu. Moskwa to pustka, z której jednak bohaterowie czerpią wszystko – pieniądze, miłość, sławę. [...]

Sorokińska Moskwa to miasto martwe. Wszyscy bohaterowie filmu mogą o sobie powiedzieć: „Jestem martwym człowiekiem. Mnie wszędzie jednakowo źle i jednakowo dobrze” [22].

Metaforycznego sensu nabiera scena, w której Masza i Lewa uprawiają seks przez mapę Europy, a dokładniej przez wyciętą w niej dziurę, która znajduje się w miejscu Moskwy. W innej ze scen Lewa zabiera Olgę na wycieczkę, żeby pokazać jej miasto. Bohaterowie oglądają stolicę z pokładu statku płynącego rzeką Moskwą. Nieobecna duchem Olga obojętnie przysłuchuje się słowom Lewy, który z takim samym brakiem zainteresowania wskazuje jej kolejne obiekty turystyczne: „A to hotel Rossija – największy hotel w Europie. A to hotel Kempinowski. A to Kreml – tam mieszka prezydent. A to sobór Chrystusa Zbawiciela – tu ludzie będą się modlić do Boga. A to fabryka słodczy Czer-

[22] B. Sokołow, *Żrat*, „Moskwu” Zeldowicza i Sorokina, [online], <<http://www.srkn.ru/criticism/sokolov1.shtml>> [dostęp: 20 czerwca 2013].

wony Październik – tu robią czekoladę. A to Galeria Trietiakowska – tu wiszą obrazy”... Zwiedzanie Moskwy kończy nocny widok na mury Kremla i kremlowskie baszty oraz oglądanie metra, w którym Lewa zmusza Olgę do stosunku seksualnego.

Zara Abdullajewa, pisząc o Moskwie w filmie Zeldowicza i Sorokina, zauważa, że miejsce to przestało być jakimkolwiek punktem orientacyjnym, „wyrodziło się w wyobcowany na mapie geograficzny punkt, serię widokówek dla obcokrajowców i wewnętrznych emigrantów”[23].

Moskwa jest w tym filmie zadziwiająco wyludniona, nie ma w sobie nic z tętniącej życiem stolicy. To widmowe, sztuczne i puste miasto, w którym ból istnienia gęszy się za pomocą alkoholu i seksu. Filmowy obraz miasta staje się dla twórców pretekstem do ukazania, jak określił to Władimir Sorokin, „nowego postsowieckiego stylu życia”[24].

Miasto spełnionych marzeń, romantycznej miłości, gnijący Trzeci Rzym, miasto-moloch, miasto, które „nie wierzy łzom”... „Promienista” Moskwa z czasów odwilży, Moskwa w poetyce „czarnuchy” z przełomu lat 80. i 90., postmodernistyczna Moskwa lat 90., będąca ucieleśnieniem postsowieckiej rzeczywistości... Filmy *Chodząc po Moskwie*, *Taxi blues* i *Moskwa* pokazują, że nie ma jednej Moskwy. Obraz miasta może stać się odbiciem nadziei, a jeszcze częściej lęków i niepokojów współczesności. Filmowa Moskwa, stworzona przez Gieorgija Danieliję, Pawła Łungina i Aleksandra Zeldowicza, przywodzi na myśl funkcjonujące w fizyce pojęcie paralaksy, czyli „efekt niezgodności różnych obrazów tego samego obiektu obserwowanych z różnych kierunków”. „Różne kierunki” wyznaczające, determinujące różne reżyserskie spojrzenia, wynikają z odmiennej perspektywy, z której twórcy spoglądają nie tylko na samo miasto, ale także na własną współczesność.

[23] Z. Abdullajewa, *Moskwa – „Moskwa”*, „Iskusstwo kino” 2000, nr 11 [online], <<http://www.kinoart.ru/archive/2000/11/n11-article9>> [dostęp: 20 czerwca 2013].

[24] M. Lipowieckij, „*Moskwa*” – „*Kultura Dwa*”: *opyt parallel'nogo cztienija*, „Iskusstwo kino” 1998, nr 2 [online], <<http://kinoart.ru/archive/1998/02/n2-article16>> [dostęp: 20 czerwca 2013].