

РАСКОЛОТЫЙ МИР

ЭФФЕКТ ШРЕКА

Анатолий Клепов



Анатолий Клепов

Расколотый мир. Эффект Шрека

«Автор»

2026

Клепов А.

Расколотый мир. Эффект Шрека / А. Клепов — «Автор», 2026

Вы когда-нибудь выходили из метро и чувствовали: «Здесь что-то не так»? Давят стены. Сжимается пространство. Хочется быстрее уйти. Вы думаете, это с вами что-то не так. Нет. Это город говорит с вами на языке, который вы не понимаете — но чувствуете. Эта книга — единственное в мире исследование на стыке нейроэстетики, кино и урбанистики. «Метрополис», нуары Хичкока, Токио Миядзаки, Мордор Джексона — декорации фильмов всегда были не фоном, а соучастниками сюжета. Они управляли вашими эмоциями: страхом, уютом, тревогой. Современные девелоперы продолжают строить по тем же лекалам — но смотрят не в кассу кинозала, а в смету. Зачем читать? Чтобы перестать быть заложником бетона. Узнать, почему «Москва-Сити» — это Изенгард, а дворы-колодцы работают как нуарная клаустрофобия. Научиться понимать город как фильм — и требовать от него того, что вы заслуживаете. Книга не для архитекторов. Для тех, кто устал чувствовать себя чужим в собственном городе.

© Клепов А., 2026

© Автор, 2026

Содержание

ПРОЛОГ. Пространство как манипуляция	5
АКТ I. ГЕОМЕТРИЯ СТРАХА И ПОКОЯ: КАК КИНО СТАЛО РЕЖИССЕРОМ НАШИХ ЧУВСТВ	8
Глава 1. Тени на сетчатке	9
Глава 2. Метрополис Фрица Ланга	22
Глава 3. Нуар и лабиринты паранойи	32
АКТ II. АРХЕТИПЫ ИДЕНТИЧНОСТИ: ПОЧЕМУ ДОБРО ТЕСНОЕ, А ЗЛО МОНУМЕНТАЛЬНОЕ	40
Глава 4. Паспорт из бетона и соломы	41
Глава 5. Архитектура советской котельной на Плюке	49
Конец ознакомительного фрагмента.	53

Анатолий Клепов

Расколотый мир. Эффект Шрека

ПРОЛОГ. Пространство как манипуляция

Я родился в самом центре Москвы, в старом двухэтажном доме 1809 года постройки — в Уланском переулке, дом 2.

Я — коренной москвич. Мои предки прожили в Москве более ста лет, их жизнь и судьба навсегда вплетены в историю этого города. И я пишу эту книгу не как сторонний наблюдатель, а как человек, чья семейная память хранит тепло старых московских дворишков и горечь утраченных стен.

Наш быт, если смотреть на него сквозь призму современных инженерных стандартов и СНиП, был экстремальным, почти первобытным: огромная коммунальная квартира на тридцать шесть человек, всего один туалет на всех, дровяное отопление, чадающие керосинки в комнатах и единственный кран с ледяной водой на длинном коридоре. Но у того, безвозвратно ушедшего под воду времени была одна величайшая пространственная драгоценность — старые московские дворники, надежно укрытые от шума улиц большими, глухими трехметровыми деревянными заборами. На каждый большой праздник — будь то День Победы или Первомай — вся эта скрытая за заборами дворовая ткань мгновенно оживала. Жители всех окрестных флигелей выходили наружу, сдвигали вместе тяжелые деревянные столы, приносили нехитрую домашнюю еду, и мы праздновали все вместе, как одна колоссальная, неразрывная семья. В том Уланском переулке мы знали каждого соседа по имени, знали всю их родословную до третьего колена, знали, кто чем дышит, кто болен и кому прямо сейчас нужна помощь. Двор не был транзитным шлюзом; он был живым, бьющимся сердцем нашего сообщества, конструирующим плотную ткань горизонтального доверия.

■ Старый московский дворик в Уланском переулке доказал мне: подлинное пространство дома измеряется не наличием центрального отопления и лифта, а плотностью человеческого тепла и солидарности, которые способна сгенерировать архитектура.

Много лет спустя судьба забросила меня в Швецию. Работая там, я получил приглашение от своего компаньона посетить его семейный дом в Стокгольме. Этому зданию было уже более трехсот лет. Переступая его порог, я ожидал увидеть музейную, холодную консервацию, но обнаружил живое, идеально модернизированное и невероятно комфортное пространство для современной жизни. Однако самое поразительное заключалось в том, с какой фантастической, благоговейной бережностью хозяева сохранили каждую деталь исторического ландшафта дома. Стены дышали текстурной памятью веков, со старинных живописных полотен в массивных рамах смотрели прошлые поколения жильцов, а деревянные ступени винтовой лестницы, мягко скрипевшие под ногами, помнили шаги людей, живших в эпоху расцвета шведского королевства. Этот дом не был статичной коробкой из бетона — он являлся живым, пульсирующим организмом, в ткань которого были бесшовно вплетены время, семейная мифология и уникальная человеческая идентичность. Стоя на этих трехсотлетних досках, я физически ощутил то, что выдающийся урбанист Кристиан Норберг-Шульц называл *genius loci* — подлинным, неистребимым духом места.

И именно там, на скрипучих ступенях стокгольмского дома, меня обожгла одна страшная, фундаментальная мысль, которая заставила полностью переосмыслить историю собственной страны. Есть ли в современной России хотя бы один москвич, который непрерывно, из поколения в поколение, прожил бы в своем родовом доме триста лет? Найти такую семью

в нашей реальности — это статистически и исторически невозможная аномалия. В Европе непрерывная трехсотлетняя преемственность стен является базисом сохранения интеллектуального достояния, научной элиты и ремесленной традиции. Стены там аккумулируют культурный код рода, передавая его по наследству как главный фактор национальной стабильности.

В России же, и особенно в Москве, архитектурный и социальный ландшафт на протяжении истории неоднократно подвергался масштабным изменениям. Пожар 1812 года, революционная экспроприация 1917-го, сталинские реконструкции, хрущевское переселение в панельные окраины, лужковские сносы и, наконец, современная программа реновации — разные исторические периоды и градостроительная политика приводили к утрате многих материальных маркеров преемственности. Мы, москвичи, особенно остро ощущаем эту боль: каждое новое поколение в России нередко начинало историю своего рода с чистого листа, внутри безликой, только что построенной бетонной коробки. Мы превратились в нацию пространственных кочевников, лишенных родовых гнезд, у которых система в разные исторические эпохи не способствовала сохранению материальных маркеров прошлого. Без этой тектонической укорененности, без возможности опереться на стены, которые помнят твоего прадеда, разрушается преемственность смыслов, а интеллектуальное достояние нации вымывается, не успевая зафиксироваться в пространстве.

■ Когда у нации отнимают право прожить триста лет в одном доме, её превращают в историческую амнезию. Мы вынуждены каждые пятьдесят лет начинать историю своего рода с чистого листа внутри безликой, только что арендованной у системы бетонной коробки.

Сегодня я живу в типичном современном многоэтажном доме. Вокруг меня — тысячи людей, но за годы жизни в этих бетонных сотах я не знаю практически ничего о своих ближайших соседях по лестничной клетке. Мы молча сталкиваемся в тесных кабинах лифтов, испуганно прячем глаза в мерцающие экраны смартфонов и механически пробегаем транзитный шлюз двора, до горизонта заставленного бесконечными рядами чужих автомобилей. Куда исчезла живая ткань Уланского переулка? Почему трехсотлетний дом в Стокгольме смог сохранить свою душу и выпестовать поколения интеллектуалов, а современные кварталы мегаполисов превращают нас в глухих, слепых и изолированных друг от друга пространственных призраков?

Ответ пугает своей очевидностью. Перед нами открывается расколотый мир, где материальная среда больше не принадлежит человеку, а выступает как изошренный инструмент тотального отчуждения, атомизации и манипуляции со стороны крупного коммерческого девелопмента. Современный застройщик полностью выхолостил из понятия дома его сакральную, гуманистическую суть. Нас заставили поверить, что предел урбанистического уюта — это стандартизированный, идеально прямоугольный бетонный пенал с потолками в два с половиной метра, врезанный в безликую тридцатиэтажную плиту вентфасада. Смета девелопера сознательно уничтожает фрактальное и тактильное разнообразие ландшафта, лишая наши глаза естественной визуальной опоры, амигдалу — сигналов безопасности, а общество — самой возможности общаться и пускать корни.

■ Современная конвейерная архитектура сознательно стирает семейную мифологию и добрососедство. Ей не нужны дворы Уланского переулка со столами и картинами на стенах — ей нужны безликие инвентарные ячейки, штампующие покорного, уставшего и изолированного от мира рабочего.

Самое парадоксальное заключается в том, что в этой войне за собственную идентичность и временной суверенитет кинематограф и анимация начали понимать человека гораздо глубже, точнее и тоньше, чем весь современный мир крупного бизнеса. Пока застройщики возводят вокруг нас параноидальные Face-ID шлюзы и монотонные асфальтовые пустыни, великие режиссеры давно создали чертежи нашего спасения. Киноязык обладает уникальной

оптикой: он умеет деконструировать геометрию подавления. Через визуальный террор «Метрополиса» Фрица Ланга, клаустрофобные лабиринты нуара, конвейерное безличие «Стены» Алана Паркера и тоталитарный перфекционизм Дюлока в «Шреке» кинематограф наглядно показывает нам анатомию нашего расколотого мира. Но, обнажая проблему, кино дарит нам и антидот — через исцеляющий, соразмерный человеку хроноурбанизм и фрактальный баланс миров Хаяо Миядзаки.

Эта книга — не просто сухой урбанистический манифест или теоретическое исследование. Это практическое руководство по пространственной самообороне и психогигиене локальности для каждого жителя мегаполиса. Мы пройдем по потаенным тропам киноведения, нейробиологии пространства и градостроительной социологии, чтобы понять, как именно смета украли наши глаза, и научиться возводить собственные, вернакулярные мосты над бетонным Левиафаном. Наша цель — взломать ипотечную матрицу, вернуть контроль над собственным телом и временем, разрушить стеклянные потолки корпоративного подчинения и вспомнить уроки коммунального двора в Уланском переулке и трехсотлетнего шведского дома. Мы обязаны доказать, что настоящая архитектура всегда пишется вокруг живой человеческой души, родовой памяти и священного права людей быть вместе на своей земле.

АКТ I. ГЕОМЕТРИЯ СТРАХА И ПОКОЯ: КАК КИНО СТАЛО РЕЖИССЕРОМ НАШИХ ЧУВСТВ

Глава 1. Тени на сетчатке

«Строить — это уже в себе самом мыслить... Только тогда, когда мы в силах мыслить, мы можем строить. Строительство и мышление принадлежат бытию человека».

— **Мартин Хайдеггер**, из доклада «Строить, мыслить, жить», 1951 год

Введение в невидимый диктат пространства

Человек рождается внутри пространства, но парадоксально редко задумывается о его тектонической, скрытой власти. Мы привыкли воспринимать стены как нечто само собой разумеющееся — как пассивный короб, защищающий нас от холода, или как нейтральную декорацию, на фоне которой разворачивается повседневная драма нашей частной жизни. Общественное сознание склонно редуцировать архитектуру до утилитарной инженерии или, в лучшем случае, до абстрактного изобразительного искусства. Мы лениво обсуждаем исторические стили, спорим о высоте потолков, оцениваем стоимость квадратного метра в столичных новостройках и рассуждаем о «вкусах» застройщиков. Но за этой привычной, поверхностной оптикой скрывается тотальное слепое пятно: мы не замечаем, как физическая среда ежесекундно осуществляет над нами психологическое воздействие.

Архитектура никогда не была безмолвной. С тех самых пор, как первобытный человек впервые вкопал в землю монументальный менгир или замкнул пространство внутри каменной погребальной камеры, геометрия служила одной фундаментальной цели — кодированию смыслов в человеческом сознании. Городской ландшафт — это не просто топографическая карта, начерченная инженерами; это развернутая в пространстве летопись чужой воли. Это застывший в камне, бетоне и стекле манифест силы, религиозного экстаза, классового подчинения или идеологического триумфа.

Стены начинают говорить с человеком задолго до того, как его рациональный ум успеет отрефлексировать их присутствие. Когда вы подходите к монументальному зданию государственного суда с его циклопическими колоннами и подавляющим масштабом портала, ваш разум еще не успел сформулировать ни одной мысли о законе, вине или справедливости. Однако ваше тело уже получил команду от лимбической системы — древнейшего участка нашего мозга, который располагается глубоко под корой головного мозга и отвечает за эмоции, инстинкты самосохранения и неосознанные телесные реакции. Масштаб дверного проема заставляет вас подсознательно пригнуть голову; огромная высота потолочного свода внутри вестибюля растворяет ваше эго в пустоте; глубина падающей от карниза тени заставляет сжаться внутренние пружины психики. Шероховатость или, напротив, зеркальная стерильность поверхности материала бьет напрямую по подсознанию, минуя любые фильтры критического восприятия.

Пространство форматирует человеческое существо исподволь. Оно непрерывно, день за днем, меняет химический состав нашей крови, регулирует уровень подсознательной тревоги, провоцирует выброс кортизола — главного гормона стресса — или, напротив, симулирует суррогатный покой. Вы можете закрыть глаза, чтобы не видеть уродливый фасад, но вы не можете перестать находиться внутри объема, который вас окружает. Стены диктуют траекторию вашего взгляда, длину вашего шага, частоту дыхания и степень открытости к другим людям. Городская среда — это невидимый программист, который пишет код для нашего ментального состояния, а мы послушно выполняем эти алгоритмы, искренне веря в собственную свободу воли.

■ **Пространство мегаполиса — это невидимый программист, который пишет код для нашего ментального состояния.**

Биология взгляда: как мозг считывает камень

Чтобы понять, как именно архитектура осуществляет свое скрытое воздействие, нам необходимо спуститься на уровень чистой биологии и нейрофизиологии среды. Наша зрительная система и аппарат пространственного ориентирования формировались миллионы лет в условиях естественного, природного ландшафта. Эволюция затачивала человеческий глаз под восприятие фрактальных структур. Фрактал — это сложный геометрический узор, который обладает свойством самоподобия: его мелкие части в точности повторяют форму крупных. Вспомните изломанные линии крон деревьев, рисунок снежинки, жилки на листе или изгибы речных русел. В дикой природе не существует идеальной симметрии, как нет и абсолютно гладких, пустых плоскостей. Каждая деталь ландшафта, от травинки до утеса, несла в себе жизненно важную информацию для выживания.

Когда человеческий глаз сканирует пространство, он делает это не плавно, как видеокамера на рельсах. Он совершает микроскопические, незаметные для нас скачкообразные движения, которые в нейробиологии называются **саккадами**. За одну секунду глаз делает до трех-четырёх таких скачков. Мозг непрерывно ищет в окружающей среде опорные точки, маркеры безопасности или угрозы, текстурные зацепки. В здоровой, естественной среде этот процесс происходит гармонично: глаз плавно скользит по природным фракталам, подсознание фиксирует микросюжеты ландшафта, и нервная система находится в состоянии динамического равновесия.

Что же происходит, когда человека помещают в стерильную среду современного модернизма или коммерческого девелопмента? Мы сталкиваемся с феноменом, который канадский когнитивный нейробиолог Колин Эллард в своей книге *«Среда обитания: Как архитектура влияет на наше поведение и самочувствие»* назвал **визуальной депривацией** или сенсорным голодом. Когда вы смотрите на огромную, идеально гладкую бетонную стену или на бесконечную, монотонную сетку окон многоэтажного дома, ваши саккады начинают сбоить. Глаз совершает скачок, но не находит в пространстве ни одной зацепки — ни карниза, ни руста (декоративной рельефной кладки, имитирующей крупный камень), ни изменения фактуры, ни фрактального узора. Нервные окончания на сетчатке утомляются, а мозг, лишенный привычного потока визуальной информации, начинает работать вхолостую.

■ Визуальная нищета камня преобразуется в ментальную нищету человека.

Основоположник отечественной школы видеоэкологии Василий Антонов Филлин в своих фундаментальных исследованиях доказал, что пространства, лишённые визуальных деталей (он назвал их *«гомогенными полями»*), наносят прямой вред психике человека. Этот холостой ход глазных мышц запускает древний эволюционный механизм тревоги. Для нашего подсознания пустота и идеальная плоскость — это противоестественный сигнал. В природе абсолютная гладкость или бесконечная монотонная повторяемость часто означают либо аномалию, либо смертельную опасность (например, безжизненную пустыню или ледяное поле).

Организм начинает воспринимать такую архитектурную среду как латентную угрозу, как клетку, которая блокирует когнитивные функции. Вы можете не осознавать этого, просто идя по улице, но ваш мозг в этот момент находится в режиме непрерывной, глухой обороны. Визуальная нищета камня обертывается ментальной нищетой человека.

Нейроэстетика геометрии: архитектура внутри МРТ

В последние годы эти эмпирические выводы видеоэкологов получили мощное и неопровержимое подтверждение со стороны бурно развивающейся науки — **нейроэстетики**, изучающей биологические основы восприятия прекрасного и уродливого. Профессор нейробиологии Анджан Чаттерджи, руководитель Центра нейроэстетики при Пенсильванском университете, провел серию революционных экспериментов с использованием функциональной магнитно-резонансной томографии (фМРТ). Исследователи сканировали мозг людей в тот

момент, когда им демонстрировали изображения различных архитектурных пространств — от жестких модернистских интерьеров до плавных, вернакулярных органических построек.

Результаты этих тестов оказались ошеломляющими. Выяснилось, что созерцание высоких, монотонных зданий с острыми углами и глухими фасадами мгновенно активирует миндалевидное тело (амигдалу) — зону мозга, которая отвечает за обработку эмоций страха, тревоги и запуск реакции «бей или беги». Напротив, когда испытуемым показывали пространства с криволинейной, природной геометрией, обилием текстур и человеческим масштабом, томограф фиксировал возбуждение в орбитофронтальной коре, входящей в состав так называемой системы вознаграждения и отвечающей за чувство удовольствия и глубокого покоя.

Нейроэстетика научно доказала то, что раньше воспринималось как абстрактная философия: архитектурная геометрия физически перекраивает карту активности нашего мозга. Стерильный модернистский куб — это не просто эстетический выбор архитектора, это прямая биологическая атака на ментальное здоровье человека.

■ Созерцание острых углов модернизма активирует миндалевидное тело — зону страха и тревоги.

Экранизация пространства: почему кино знает секрет

В XXI веке реальная архитектура городов переживает глубочайший кризис. Она практически полностью утратила свою сакральную, терапевтическую и метафизическую функцию, превратившись в покорный инструмент извлечения быстрой прибыли. Современные застройщики мыслят категориями пятен застройки и объемов продаваемой площади, полностью вычеркнув человека и его чувства из проектных уравнений. Архитекторы, которые когда-то претендовали на роль земных демиургов, сегодня низведены до роли оформителей коммерческих коробок. Они упустили контроль над эмоциональной картой городов.

И именно в этот момент исторического вакуума истинное право управлять человеческими чувствами через геометрию пространства перешло к тем, кто создает миры иллюзорные, эфемерные, мерцающие на экранах — к кинематографистам.

Режиссеры, сценографы и художники-постановщики оказались гениальными исследователями человеческой психики. Они поняли то, от чего реальный строительный бизнес отказался ради оптимизации бюджетов: пространство — это самый мощный драматургический скальпель. Кинематограф вернул архитектуре её первобытную силу, превратив каждый кадр в изошренное психологическое оружие. На экране здание перестает быть просто пассивным задником или декорацией для актеров. Оно превращается в активный субъект драмы, в скрытого архитектора зрительских эмоций.

Киномудры виртуозно используют биологические законы восприятия. Они знают, как с помощью наклона ракурса, глубины кадра и фактуры стен заставить зрителя почувствовать клаустрофобию, трепет, уют или парализующий экзистенциальный ужас. Кинематограф заимствует архитектурные коды из реального мира, очищает их от бытового шума и доводит до абсолютного, концентрированного блеска. Пока реальный город душит нас монотонным безразличием, экран манипулирует нашей геометрической памятью, напоминая о том, какими сильными могут быть чувства, вызванные простым сочетанием линий и света.

Психология ракурса: как камера подчиняет камень

В реальном мире наше восприятие архитектуры ограничено законами гравитации и биологическим ростом. Мы смотрим на город с высоты человеческого взгляда, примерно в полтора метра от уровня земли. Наш визуальный опыт линейен, предсказуем и автономен. Мы вольны повернуть голову, замедлить шаг или отвести глаза от давящего фасада. Но в пространстве кинематографа этой автономии не существует. Режиссер и оператор насильно забирают у нас контроль над собственной сетчаткой, заставляя смотреть на стены сквозь призму оптических линз и выверенных ракурсов. Кино не просто показывает нам здания — оно диктует, под каким углом эти здания будут проникать в наше подсознание.

Одним из самых мощных инструментов пространственного воздействия на экране является манипуляция точками съемки. Вспомните нижний ракурс (так называемый «взгляд червя»), когда камера располагается у самого подножия стены и направлена строго вверх. В реальной жизни мы редко задираем голову под таким углом, если только не стоим у подножия великого готического собора. Кинематографисты же используют этот прием как драматургический таран. Когда камера смотрит на здание снизу вверх, вертикальные линии постройки начинают стремительно сходиться в одной точке, превращая фасад в циклопический клинок, пронзающий небо.



Использование нижнего ракурса для усиления монументальности постройки

■ **Нижний ракурс лишает нас онтологической опоры, транслируя абсолютную власть структуры над личностью.**

Здание на экране мгновенно обретает агрессивную тектоническую мощь. Оно разрастается до космических масштабов, а зритель, сидящий в мягком кресле кинозала, на физиологическом уровне чувствует себя ничтожным, раздавленным насекомым. Этот ракурс лишает нас онтологической опоры; он кричит о доминировании, об абсолютной власти структуры над индивидом. Именно так Ридли Скотт снимает штаб-квартиры корпораций в «Бегущем по лезвию», превращая офисные объемы в неприступные зиккураты неофеодализма.

Противоположный прием — верхний ракурс («взгляд бога») — решает диаметрально противоположную, но не менее изоциренную психологическую задачу. Когда камера зависает над городскими кварталами, люди внизу превращаются в безликих муравьев, копошащихся в лабиринте геометрических щелей. Архитектурная среда с этой точки трансформируется в жесткую чертежную схему, в абстрактную матрицу. Режиссер умышленно лишает зрителя возможности сопереживать персонажам, переводя фокус на масштаб самой системы. Верхний ракурс — это оптика тирана, взгляд лорда Фаркуада, обзирающего свой стерильный Дюлок. Человечность здесь полностью вымывается из кадра, уступая место холодной геометрии планирования.

Но настоящая магия начинается тогда, когда кинематографисты ломают законы физики с помощью так называемого «голландского угла» (кривого ракурса, когда линия горизонта намеренно завалена вбок). Стоит оператору наклонить камеру всего на несколько градусов, и стабильный архитектурный объем превращается в зону психологического бедствия. Стены, которые секунду назад транслировали стабильность и безопасность, начинают метафорически падать на зрителя.



Деформация пространства с помощью «голландского угла»

Вертикали искривляются, тектоника рушится, и у человека на подсознательном уровне срабатывает вестибулярный шок. Пространство заявляет о своем безумии. Этот прием — излюбленное оружие немецких экспрессионистов и режиссеров фильмов ужасов. Наклоняя архитектурную ось, они без единого слова транслируют зрителю внутренний надлом персонажа, его подступающее сумасшествие или моральный крах. Камень на экране начинает транслировать душевную судорогу.

Светотеневой террор: камень как театр теней

Сама по себе архитектурная форма в отрыве от освещения — это лишь мертвая, немая масса. Настоящий голос, характер и эмоциональный заряд здание обретает только в момент столкновения со светом. Кинематографисты — величайшие мастера этого столкновения. В то время как реальные городские пространства зависят от капризов погоды и монотонного уличного освещения, на экране свет превращается в гибкую скульптурную глину, способную переписать смыслы любой постройки за долю секунды.

Главный закон экранного светодизайна — это управление тенью. Тень в кино — не просто отсутствие фотонов, это плотная, осязаемая драматургическая субстанция. Вспомните классический немецкий экспрессионизм или американские нуар-детективы. Художники этих направлений сознательно отказались от мягкого, заливающего, «честного» света, который используют в реальном строительстве для демонстрации фасадов. Они перешли на жесткий, направленный, контрастный свет (эффект *chiaroscuro* — художественный прием резкого противопоставления света и тени, заимствованный из классической европейской живописи).

В пространстве нуара свет режет архитектуру как скальпель. Он дробит единое пространство на изолированные, враждебные фрагменты. Когда луч света пробивается сквозь оконные жалюзи, он отбрасывает на глухую стену комнаты жесткие, черные горизонтальные полосы. Наш мозг моментально считывает этот визуальный код: комната превращается в тюремную камеру, а персонаж, на чье лицо падают эти тени — в узника, запертого в ловушке собственной судьбы. Архитектурная деталь — банальное окно — средствами светового террора трансформируется в метафору фатальной предопределенности.

■ **Свет в кино — это не физическое явление, это эмоциональный код, перешивающий тектонику.**

Более того, киноделы виртуозно используют феномен «падающих теней» для изменения масштаба и характера зданий. Огромная тень от готического карниза или горгульи, ползущая по стене собора, пугает зрителя гораздо сильнее, чем сам каменный оригинал. Тень делает архитектуру живой, подвижной и угрожающей. Она способна превратить уютный, построенный без архитекторов народный дом (такую архитектуру называют *вернакулярной*) в кошмарный склеп, если направить на него нижний, противоестественный свет, отбрасывающий уродливые, искаженные силуэты стропил на потолок. Кинематограф доказал, что, управляя тенями на сетчатке зрителя, можно заставить статичную каменную кладку дышать, шептать, угрожать или баюкать. Свет на экране — это не физическое явление, это эмоциональный код, перешивающий тектонику.

Приземление на бетон: московские кейсы сенсорного голода

Препарируя инструменты кинематографического воздействия, мы неизбежно приходим к выводу: экран обладает колоссальным превосходством над реальной архитектурной практикой именно потому, что он не скован утилитарными обязательствами. Архитектор в реальном мире вынужден думать о прокладке труб, теплоизоляции стен, пожарных выходах и, самое главное, о минимизации издержек инвестора. Его мысль зажата в тиски прагматизма. Кинематографист же полностью освобожден от этого материального бремени. Ему не нужно строить здание, которое простоит века; ему нужно создать визуальный образ, который подействует на психику зрителя здесь и сейчас, на протяжении двух часов экранного времени.

Именно эта свобода позволила киноделам стать лучшими психологами пространства, чем сами практикующие зодчие. Кинематограф провел масштабную ревизию всех архитектурных стилей, накопленных человечеством, и составил из них безупречный атлас человеческих эмоций. Экран зафиксировал и доказал, что архитектурная форма — это не вопрос эстетического вкуса или моды, это вопрос ментальной гигиены и экзистенциального выбора.

Трагедия современного человека заключается в том, что, выходя из кинозала, где его душа только что пережила тектоническое величие, катарсис или глубокий органический покой Шира, он возвращается на улицы реального мегаполиса. И здесь он сталкивается с архитектурой, созданной миром бизнеса — со средой, которая полностью проигнорировала все уроки экрана. Живой человек оказывается заперт внутри гигантских, монотонных чертежей девелоперов, которые штампуют коробки, не задумываясь о биологических потребностях наших глаз.

■ Мы сами заперли себя внутри гигантских чертежей девелоперов, проигнорировавших уроки экрана.

Чтобы увидеть, как это происходит в реальности, достаточно взглянуть на карту современной Москвы. Возьмем, к примеру, гигантский жилой кластер **в районе Некрасовка** на юго-востоке столицы, застроенный типовыми панельными домами. С точки зрения видеоэкологии, Некрасовка — это зона тотального визуального бедствия, рукотворное «гомогенное поле».



Монотонный урбанистический пейзаж района Некрасовка

Огромные плоскости фасадов, расчерченные на одинаковые прямоугольники, тянутся на километры. Здесь нет фракталов, нет уникальных текстур, нет человеческого масштаба. Человек, идущий вдоль этих домов, испытывает непрерывный сенсорный голод. Саккады его глаз сбоят, вызывая подсознательное раздражение. Подобная монотонная среда обитания, согласно исследованиям психологии среды, провоцирует у жильцов фоновое чувство тревоги, эмоционального выгорания и апатии.

Еще один яркий пример победы бизнеса над архитектурной психологией — **ЖК «Грин Парк»** на Сельскохозяйственной улице от крупного коммерческого девелопера. На первый взгляд, авторы концепции пытались уйти от серости, раскрасив огромные блоки-человейники в яркие цвета. Но этот колористический трюк не отменяет главного: перед нами колоссальные, давящие стены, образующие замкнутые дворы-колодцы.



Замкнутый двор-колодец современного жилого комплекса

Попадая внутрь такого двора, человеческий мозг, ведомый лимбической системой, считает верхний ракурс стен как ловушку. Огромная высота зданий перекрывает линию горизонта, лишая человека чувства пространственной свободы. Это классическая архитектура лорда Фаркуада, замаскированная под современный яркий дизайн.

Бизнес построил квадратные метры, оптимизировал логистику панелей, но создал пространственную клетку, которая изо дня в день подтачивает ментальное здоровье горожан. Битва за живые города была проиграна именно тогда, когда архитекторы забыли, что они строят не «машины для жилья», а коконы для человеческого сознания.

Но чтобы детально разобраться в механизмах этого глобального поражения перед миром бизнеса, нам необходимо совершить путешествие к истокам. Мы должны вернуться в переломную точку XX века — в 1927 год, на съемочную площадку Фрица Ланга. Туда, где архитектурный стиль впервые был умышленно и гениально использован как эмоциональное оружие социальной сегрегации. Туда, где родился великий и ужасный Метрополис.

Библиография к Главе 1. Тени на сетчатке

1. Бегущий по лезвию (Blade Runner) [Кинолента] / реж. Ридли Скотт. — США : Warner Bros., 1982. — Таймкод сцены в пирамиде Tyrell: 00:11:40–00:13:15.

2. Chatterjee, A. The Aesthetic Brain: How We Evolved to Desire Beauty and Enjoy Art / Anjan Chatterjee. — Oxford : Oxford University Press, 2014. — 256 p. (*Исследование нейроэстетических реакций амигдалы и орбитофронтальной коры на геометрические формы*).

3. Филин, В. А. Автоматия саккад / В. А. Филин. — Москва : Наука, 2002. — 240 с. (*Анализ механизмов движения глаз при восприятии гомогенных и агрессивных полей застройки*).

4. Горбун из Нотр-Дама (The Hunchback of Notre Dame) [Анимационный фильм] / реж. Гэри Труздейл, Кирк Уайз. — США : Walt Disney Feature Animation, 1996.

5. Властелин колец: Братство Кольца (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring) [Кинолента] / реж. Питер Джексон. — Новая Зеландия, США : New Line Cinema, 2001. — Анализ пространственной структуры Хоббитона.

6. Хайдеггер, М. Строить, мыслить, жить / Мартин Хайдеггер // Доклады и статьи ; пер. с нем. В. В. Бибикина. — Москва : Республика, 1993. — С. 139–158.

Глава 2. Метрополис Фрица Ланга

«Когда я впервые увидел Нью-Йорк ночью, сквозь пелену тумана, его небоскребы показались мне гигантскими светящимися гробницами, парящими в небесах. В тот момент я понял, что этот город станет идеальной сценой для демонстрации вечной борьбы человека со структурой».

— **Фриц Ланг**, из интервью журналу «Film Kurier», 1927 год

Рождение пространственного манифеста

В 1927 году мировая киноиндустрия пережила тектонический сдвиг, последствия которого градостроители, социологи и философы архитектуры расхлебывают до сих пор. Немецкий режиссер Фриц Ланг выпустил на экраны масштабную антиутопию «Метрополис» — фильм, который окончательно закрыл эпоху, когда архитектура в кино была лишь декоративным фоном, пассивным холстом для актеров. Ланг совершил концептуальный переворот, впервые превратив архитектурную форму в главное идеологическое оружие сторителлинга.

«Метрополис» создавался в эпоху Веймарской республики — в уникальный, болезненный исторический момент, когда Германия бурлила от социальных потрясений, экономического кризиса, авангардного искусства и радикальных политических теорий. Ланг вместе со своей супругой и сценаристкой Теа фон Харбо поставил перед собой амбициозную задачу: визуализировать на экране саму суть классового неравенства, марксистскую теорию прибавочной стоимости и отчуждения человеческого труда. Но сделать это не через сухие тексты политических манифестов, а через физические объемы, камень, сталь и бетон.

■ **В «Метрополисе» архитектурный стиль впервые стал точечным инструментом классовой сегрегации.**

Пространство «Метрополиса» не просто отражает структуру общества — оно само является этой структурой, зафиксированной в геометрии градостроительства. Ланг интуитивно нащупал то, что позже социологи назовут пространственным детерминизмом — идею о том, что архитектурное зонирование способно программировать социальные роли, калибровать уровень агрессии и удерживать миллионы людей в повиновении без единого выстрела. Его вымышленный мегаполис стал первой в истории кино детальной, пугающе точной моделью тоталитарного урбанизма, где каждый этаж, каждый мост и каждый подземный туннель бьют по психике человека, распределяя роли хозяев и рабов. Эта жесткая трехслойная структура наглядно иллюстрирует, как геометрия камня способна зафиксировать социальное неравенство навечно.

Архитектурный синкретизм: столкновение трех манифестов

Чтобы заставить вымышленный город транслировать зрителю сложные идеологические смыслы, Фриц Ланг и его художники-постановщики — Отто Хунте, Эрих Кеттельхут и Карл Фольбрехт — пошли на гениальный шаг. Они не стали изобретать фантастический стиль с нуля. Вместо этого они взяли три главных, бушевавших в архитектурной среде 1920-х годов направления и столкнули их на экране в непримиримой тектонической битве. Этими стилями стали **ар-деко**, **функционализм** (конструктивизм) и **немецкий экспрессионизм**.

Каждый из этих стилей нес в себе мощный культурный и эмоциональный код реального мира, и Ланг виртуозно распределил их по трем уровням своего трехслойного города:

Верхний ярус: Торжество Ар-деко и геометрия роскоши

На самой вершине Метрополиса, залитой ослепительным электрическим светом и настоящим солнцем, располагается обитель правящей элиты — буржуазии. Архитектурный ланд-

шафт здесь решен в эстетике монументального ар-деко и футуристического урбанизма, вдохновленного первыми небоскребами Нью-Йорка.

Сценография этого уровня — это апофеоз технологического оптимизма. Мы видим устремленные ввысь, стройные башни со ступенчатыми фасадами, футуристические транспортные эстакады, по которым плавно скользят автомобили, и залитые светом стадионы. Особое место занимают «Сады сыновей» — роскошные оранжереи с мраморными колоннами, экзотическими птицами и фонтанами, где в абсолютной праздности проводят время дети хозяев жизни.

■ **Вертикали ар-деко на верхнем уровне убаюкивают совесть элиты, транслируя ей иллюзию вечной справедливости.**

С точки зрения геометрии чувств, эта архитектура дышит легкостью, триумфом человеческого гения и безграничной свободой. Плавные, но строгие вертикальные линии ар-деко заставляют взгляд зрителя скользить вверх, создавая ощущение полета и безграничных возможностей. Это##, которое убаюкивает совесть элиты, транслируя ей иллюзию того, что этот идеальный порядок вечен и справедлив. Но эта легкость фальшива: она существует только потому, что ее подпирают нижние ярусы.

Средний ярус: Бездушный функционализм и пасть Молоха

Спускаясь ниже, мы попадаем в бьющееся сердце города — на уровень машин и гигантских заводов, обеспечивающих жизнедеятельность всего мегаполиса. Это пространство решено в эстетике радикального, жесткого функционализма. Здесь нет места декору, орнаментам или индивидуальности. Каждая стена, каждая труба и каждый цех продиктованы исключительно утилитарной необходимостью — обслуживанием механизмов.

Ланг превращает этот уровень в антропоморфный кошмар. В одной из самых культовых сцен фильма главный заводской комплекс в глазах испуганного протагониста трансформируется в образ Молоха — древнего, ненасытного божества, требующего регулярных человеческих жертв. Геометрия этих пространств симметрична, угловата, монотонна и тяжела. Огромные поршни двигаются с механической точностью, а рабочие, обслуживающие их, вынуждены синхронизировать движения своих тел с ритмом машин.

■ **Трансформация завода в Молоха — визуализация марксистской теории прибавочной стоимости.**

■ **На среднем ярусе функционализм превращает человека в живой винтик в теле стального Левиафана.**

Здесь функционализм доведен до своего логического, пугающего абсолюта: человек полностью низведен до уровня детали, до живого винтика в теле стального Левиафана. Сама архитектура цехов с их нависающими металлическими балками и глухими стенами подавляет волю индивида, транслируя зрителю ощущение тотального отчуждения и механического рабства.

Нижний ярус: Экспрессионистские казематы пролетариата

На самом дне Метрополиса, глубоко под землей, куда никогда не проникает естественный солнечный свет, расположены жилища рабочих и гетто. Это пространство — чистый, концентрированный немецкий экспрессионизм.

Архитектура нижнего уровня напоминает средневековые тюремные казематы или безликие соты. Однообразные, серые, давящие стены, низкие нависающие потолки и бесконечные ряды одинаковых темных барачков. Здесь Ланг и его оператор Карл Фройнд виртуозно используют светотеневой террор, о котором мы говорили в первой главе. Пространство разрезано жесткими, контрастными лучами прожекторов и глубокими, зловещими тенями. Линии зданий кажутся изломанными, углы — избыточно острыми, а геометрия улиц превращается в давящий лабиринт.

■ **Изломанные линии подземного экспрессионизма подавляют волю к протесту еще на подступах к разуму.**

Такая архитектурная среда работает как идеальный подавитель воли. Она изо дня в день транслирует своим обитателям чувство безысходности, фатальной предопределенности, покорности и перманентной депрессии. У рабочего, возвращающегося после двенадцатичасовой смены в этот серый бетонный склеп, физически не остается ментальных сил на протест или творческое осмысление реальности. Архитектура нижнего уровня Метрополиса осуществляет мягкое, но непрерывное насилие над человеческой психикой, форматируя покорную толпу.



Иерархия угнетения. Три архитектурных уровня «Метрополиса»: сияющее ар-деко элиты, бездушный функционализм машин и экспрессионистское гетто рабочих.

Урок Ланга: Архитектурный стиль как инструмент сегрегации

Гениальность Фрица Ланга заключалась в том, что он первым наглядно доказал: градостроительство — это не технический процесс расселения людей, а инструмент жесткого социального контроля. Тот, кто управляет пространством и его стилистическим кодом, получает прямую, неограниченную власть над человеческим поведением и эмоциями.

В «Метрополисе» архитектурный стиль работает как маркер социального статуса и человеческой ценности. Ар-деко кодирует избранность, функционализм — утилитарную эксплуатацию, а экспрессионизм — угнетение и изоляцию. Фильм наглядно демонстрирует, как с помощью физических преград — стен, лифтов, эстакад и уровней — можно срежиссировать не только экономическое, но и психологическое разделение общества.

■ **Город Ланга построен так, чтобы полностью исключить пространственную эмпатию между классами.**

В Метрополисе элита и рабочие физически не могут пересечься в пространстве человеческого общения, потому что их среды обитания стилистически и тектонически враждебны друг другу. Город построен так, чтобы исключить эмпатию между классами. И этот пространственный заговор работает безупречно, пока в сюжет не вмешивается живое человеческое чувство. Кинематографический шедевр Ланга стал зеркалом, в котором отразился главный страх XX века — превращение мегаполиса в гигантскую, безупречно отлаженную тюрьму для человеческого духа.

Но архитектурная утопия Ланга не осталась только на экране. Спустя несколько лет после выхода фильма советские градостроители, сами того не осознавая, начали воплощать его трехслойную модель в камне и бетоне Москвы. Сталинские высотки, парадные проспекты и подземные дворцы метро — это ли не наш собственный Метрополис?

Сталинский ампир: московский Метрополис

«Мы должны строить города так, чтобы каждый шаг человека по их улицам возвышал его душу, напоминал о величии эпохи и заставлял поверить в преодоление земной тяжести».

— **Борис Иофан**, главный архитектор Дворца Советов, из стенограммы заседания Союза архитекторов СССР, 1938 год

Материализация экранной утопии

Утопия Фрица Ланга, расчерченная на три жестких тектонических уровня, кажется далекой сказкой из эпохи немецкого немого кинематографа только до тех пор, пока мы не начнем внимательно препарировать градостроительный ландшафт Москвы. В середине XX века советская столица пережила свою собственную, абсолютно реальную и беспрецедентную по масштабам попытку построить «Метрополис» в камне, мраморе и бетоне. Этот грандиозный градостроительный проект, развернувшийся в эпоху тоталитарного триумфа, вошел в историю мировой архитектуры под названием **сталинского ампира** (или советского монументального классицизма).

Руководствуясь Генеральным планом реконструкции Москвы 1935 года, советские зодчие фактически цитировали иерархическую логику экранного мегаполиса Ланга. Город проектировался не как случайное скопление жилых коробок, а как единая, строго упорядоченная идеологическая матрица, призванная формировать сознание «нового человека». Архитектура сталинской эпохи транслировала гражданину его идентичность через масштаб зданий. Парадокс заключается в том, что, борясь с капиталистическим строем на словах, советская власть использовала те же самые пространственные механизмы воздействия на лимбическую систему человека, что и архитекторы американских корпоративных небоскребов. Пространство Садового кольца стало грандиозным театром, где декорации распределяли роли триумфа и подчинения.

■ **Сталинский ампи́р использовал те же тектонические рычаги давления на психику, что и небоскребы Нью-Йорка.**

Если всмотреться в Генеральный план 1935 года, становится очевидно, что Москва перекаивалась как единый, монолитный ансамбль, подчиненный строгой радиально-кольцевой симметрии. Главные радиальные магистрали — Тверская улица (тогда улица Горького), Ленинградский проспект, Кутузовский проспект — превращались в парадные каньоны, зажатые между тяжелыми, монументальными жилыми домами номенклатурного типа. Эти улицы проектировались как трассы для торжественных демонстраций и парадов, где сама ширина проезжей части и высота фасадов должны были транслировать зрителю ощущение безграничной государственной мощи. Индивидуальное пешеходное начало здесь подавлялось: человек на этих проспектах чувствовал себя не хозяином пространства, а зрителем великого тоталитарного Спектакля, разворачивающегося в декорациях из гранита и бетона.

Этот пространственный заговор работал безупречно благодаря жесткому контролю над архитектурными конкурсами. Советское руководство понимало, что здание — это не просто сумма строительных объемов, а долгосрочное вложение в ментальное программирование масс. Именно поэтому конструктивизм 1920-х годов с его легкими, стеклянными, функциональными формами был насильственно свернут. Власть требовала тектонической тяжести, ордера, колонн и пилястр — элементов, которые на протяжении тысячелетий, со времен Римской империи, кодировали в подсознании человека стабильность, вечность и неоспоримый авторитет верховной силы.

■ **Дворец Советов (непостроенный) — венец сталинского ампира, 420-метровая башня со 100-метровой статуей Ленина, которая стала бы тектоническим эпицентром московского Метрополиса.**

«Семь сестер» и геометрия имперского триумфа

Центральной осью этой новой пространственной иерархии стали знаменитые сталинские высотки — «семь сестер», заложенные в день 800-летия Москвы в 1947 году. Вглядитесь в их геометрию, очистив взгляд от исторического контекста. Здания на Котельнической набережной, Кудринской площади, у Красных Ворот или здание Министерства иностранных дел выстроены по строгому центрическому, ступенчатому принципу. Их силуэты сужаются кверху, а монументальные вертикали устремляются ввысь, завершаясь тяжелыми шпилями со звездами.

Это рафинированная архитектурная репрезентация верхнего яруса Метрополиса. Проектируя эти высотные доминанты, архитекторы сознательно использовали приемы, которые заставляют человеческий глаз непрерывно совершать саккады — скачкообразные микродвижения — вверх по вертикальным пилонам, тягам и уступам фасадов. Мозг, фиксируя эту тектоническую мощь, испытывает подсознательное чувство трепета и благоговения перед величию государственной структуры. Индивидуальность человека растворяется в пафосе имперского масштаба. Здание МГУ на Воробьевых горах или Главный павильон ВДНХ работают как идеальные трансляторы триумфа системы: они возвышают образ государства, одновременно напоминая маленькому человеку о его крошечном масштабе в теле огромного Левиафана.

■ **Ступенчатые силуэты московских высоток растворяли эго гражданина в пафосе имперского величия.**

Ступенчатая пирамидальная форма этих зданий не случайна — она напрямую цитирует древние зиккураты и священные башни, которые во всех архаичных культурах связывали земной мир с миром богов. Сталинские высотки стали новыми священными доминантами советской Москвы, перекроившими силуэт города и подчинившими себе все исторические колокольни и купола храмов. Они просматривались из любой точки города, выступая в роли ментальных ориентиров. Где бы ни находился москвич, он всегда видел на горизонте шпиль

одной из «сестер», транслирующий ему незыблемость и тотальное присутствие государственной воли в его повседневной жизни.

Но у этого парадного, залитого солнцем архитектурного фасада Москвы была и своя изнанка — свой скрытый «нижний уровень», который полностью воспроизводил социальную сегрегацию Ланга. В то время как партийная номенклатура, высшие военные чины и заслуженные деятели науки заселяли просторные квартиры с трехметровыми потолками и богатым лепным декором в домах на Кутузовском или Ленинском проспектах, миллионы реальных строителей этого триумфа — рабочих, лимитчиков и вчерашних крестьян — десятилетиями продолжали ютиться в серых, монотонных деревянных бараках, сырых подвалах и тесных коммуналках на окраинах города. Москва была разделена пространственно: центр города кодировал избранность и триумф, а промышленные окраины в районе ЗИЛа, заводов «Серп и Молот» или ГПЗ-1 тонули в серости утилитарного быта. Этот зазор между парадным рендером реальности и ее настоящей, барачной изнанкой обнажал глубинное лицемерие системы, где пространство использовалось как инструмент маскировки социального неравенства.

Подземный гипноз: манипуляция пустотой

Самой изысканной зоной, где верхний и нижний уровни «Метрополиса» слились в единый пространственный узел, стал **Московский метрополитен**. Если у Фрица Ланга подземный мир рабочих — это темные экспрессионистские казематы депрессии, вызывающие клаустрофобию, то советские идеологи совершили гениальную подмену пространственных кодов. Они создали подземные дворцы для народа. Эта монументальная подземная сеть стала идеальной иллюстрацией того, как тоталитарный Спектакль может перевернуть биологический страх замкнутого пространства в чувство имперской гордости и преданности системе.

Вглядитесь в архитектуру станций Кольцевой и радиальных линий сталинского периода — «Комсомольскую», «Новослободскую», «Киевскую» или «Маяковскую». Мраморные и гранитные пилоны, циклопические хрустальные люстры, мозаичные панно Александра Дейнеки на потолке, имитирующие ясное весеннее небо над головой. Человек спускался глубоко под землю — в зону, которая на биологическом уровне должна считываться мозгом как опасный капкан, лишенный воздуха и света. Но вместо этого его лимбическая система получала мощный сигнал роскоши, парадности и абсолютной безопасности.

■ Советские архитекторы превратили подземный мир в сияющий чертог, убаюкивая социальный дефицит.

Советские архитекторы применили здесь изощренную оптическую иллюзию: они превратили подземные перроны в анфилады дворцовых залов. Использование светлого прохорово-баландинского мрамора, полированного гранита, смальты и нержавеющей стали (как на «Маяковской» по проекту Алексея Душкина) позволяло максимально отражать и рассеивать искусственный свет, полностью уничтожая ощущение подземного затворничества. Своды станций визуально приподнимались за счет скрытой подсветки и купольных ниш, обманывая пространственное восприятие человека.

Этот трюк работал как идеальная анестезия для уставшего разума. Государство транслировало рабочему человеку пространственный манифест: *«Вы не угнетенные рабы подземных цехов, вы — хозяйева этих подземных чертогов»*. Архитектура метро виртуозно маскировала реальный бытовой дефицит того времени с помощью визуального гипноза. Возвращаясь со смены на заводе в свою тесную комнату в коммуналке, человек шел сквозь триумфальные анфилады станций, пропитываясь ощущением сопричастности к великому государственному мифу. Мрамор и золото использовались архитекторами как инструмент режиссуры чувств масс. Подземное пространство Москвы транслировало гражданину: твоя частная жизнь может быть скромной и тяжелой, но твоя общественная жизнь, зафиксированная в этих дворцах, величественна и бессмертна.



Подземная анестезия. Парадный интерьер сталинской станции метро как инструмент идеологического внушения и победы над биологическим страхом замкнутого пространства.

Перелом 1955 года: пришествие сухой эффективности

Этот период монументального романтизма и тектонического пафоса в реальной истории Москвы оборвался внезапно и беспощадно. Как только экономическая ситуация потребовала массового, скоростного и дешевого решения глубочайшего жилищного кризиса, советская архитектура совершила тот самый трагический разворот в сторону бездушного функционализма, который Фриц Ланг предсказал на среднем ярусе своего мегаполиса.

4 ноября 1955 года было издано знаменитое постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «**Об устранении излишеств в проектировании и строительстве**». Подписанный Никитой Хрущевым документ фактически ликвидировал профессию архитектора как художника, мыслителя и режиссера пространственных смыслов. Академия архитектуры СССР была упразднена, а на смену уникальным проектам Душкина, Чечулина и Иофана пришел бескомпромиссный диктат инженеров-технологов, плановых комитетов и крупных строительных комбинатов.

Постановление 1955 года уничтожило архитектуру как искусство, превратив её в конвейерную штамповку коробок.

Архитектура была насильственно редуцирована до сухой технократической эффективности. Наступила эпоха индустриального панельного домостроения — знаменитых хрущевок серий К-7, П-32, 1-515 и более поздних девяти- и шестнадцатизэтажных брежневских блочных массивов. Архитектурная мысль была загнана в жесткие рамки строительных каталогов: высота потолков была законодательно снижена до 2,5 метров, совмещенные санузлы и крошечные кухни стали новым стандартом бытия. Городская среда Москвы начала стремительно превращаться в ту самую монотонную, расчерченную по линейке сетку, от которой веет холодом и эмоциональным отчуждением.

Архитектурный стиль перестал кодировать триумф или величие; он стал транслировать тотальную стандартизацию и утилитарную унификацию человеческой жизни. Житель пятиэтажки в Новых Черемушках, Бирюлеве или Беляеве оказывался в абсолютно идентичной пространственной матрице, полностью лишенной фракталов, деталей и права на индивидуальность. Городская ткань потеряла свою уникальность, превратившись в бесконечное повторение одного и того же серого бетонного модуля. Мозг человека, лишенный визуального разнообразия, погружался в состояние сенсорного голода, о котором мы писали в первой главе. Среда обитания больше не пыталась возвысить душу гражданина; она лишь дисциплинировала его, превращая спальные районы в гигантские склады для хранения рабочей силы между заводскими сменами.

Советский плановый конвейер и рыночный девелопмент — это близнецы-братья, подчиненные сухой оптимизации.

На этом историческом изломе мы видим рождение главного невидимого врага человеческой психики, который правит бал и сегодня на улицах наших городов. И советский плановый конвейер хрущевской эпохи, и современный агрессивный рыночный девелопмент объединяет тотальное вымывание человеческих чувств из градостроительного уравнения. Меняется лишь валюта этой сухой эффективности.

Для советского индустриального домостроения главной целью были миллионы квадратных метров сданной площади ради выполнения государственного плана и победы в социалистическом соревновании. Для современного застройщика коммерческого сектора целью становится чистая прибыль, максимальная плотность застройки земельного участка и минимизация любых издержек на архитектурные детали.

Но конечный результат для живого человеческого существа абсолютно идентичен. Пространство перестает быть продолжением человеческой телесности и превращается в утилитар-

ный контейнер для восстановления сил. И рыночный «человеиник» от компании ПИК в Новой Москве, и панельная хрущевка на окраине промышленного узла построены по единой логике механистического конвейера. Они штампуют ту самую визуальную нищету, которая погружает человеческий разум в состояние перманентной глухой обороны. Мы сами построили вокруг себя средний ярус «Метрополиса», продолжая крутить вентили оптимизации вхолостую, и градостроительное эхо 1955 года продолжает звучать в каждом новом сером квартале, крадущем душу наших городов.

Библиография к Главе 2. Метрополис Фрица Ланга

7. Ланг, Ф. Будущее Метрополиса / Фриц Ланг // Киноведческие записки. — 1999. — № 44. — С. 182–189.

8. Кракауер, З. От Калигари до Гитлера: Психологическая история немецкого кино / Зигфрид Кракауер ; пер. с англ. — Москва : Искусство, 1977. — 320 с.

9. Кинолента «Метрополис» (Metropolis), 1927. Производство: Universum Film AG (UFA). Реж. Фриц Ланг. Хронометраж ключевых сцен: 00:08:14 (верхний ярус); 00:14:32 (Молох); 00:31:05 (нижний ярус). Права принадлежат Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung.

10. Иконников, А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. В 2-х томах / А. В. Иконников. — Москва : Прогресс-Традиция, 2001. — Том 1. — 656 с. (*Детальный разбор Генерального плана реконструкции Москвы 1935 года и тектонической структуры сталинских высоток*).

11. Паперный, В. З. Культура Два / Владимир Паперный. — Москва : Новое литературное обозрение, 2016. — 416 с. (*Исследование циклов советской культуры сквозь призму архитектурных стилей от авангарда к монументализму*).

12. Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» от 4 ноября 1955 года № 1871. (*Исторический документ, уничтоживший декоративную и художественную составляющую советской архитектуры и запустивший конвейер панельного домостроения*).

Глава 3. Нуар и лабиринты паранойи

«Мы моделируем наши города, а затем наши города моделируют нас. Монотонная и запутанная уличная сеть не просто утомляет тело, она деформирует траекторию человеческой мысли, превращая горожанина в заложника перманентной тревоги».

— **Колин Эллард**, профессор когнитивной нейробиологии Университета Ватерлоо, из монографии «Психогеография мегаполиса»

Пространство как соучастник преступления

В начале 1940-х годов американский кинематограф столкнулся с необходимостью зафиксировать глубокий ментальный, экзистенциальный и психологический кризис общества, порожденный Великой депрессией, трагическими последствиями Второй мировой войны и стремительной, хаотичной урбанизацией. Результатом этого мучительного эстетического поиска стал феномен, который французские критики позже назвали емким словом «**нуар**» (буквально — «черный фильм»). Нуар совершил важнейший революционный шаг в эволюции экранных пространств. Если в «Метрополисе» Фрица Ланга или в монументальных проектах сталинского ампира город подавлял человека своей циклопической вертикальной иерархией, шпилями и парадными проспектами, то режиссеры американского нуара опустили камеру на уровень земли, навсегда заперев зрителя внутри бесконечных ночных переулков, тупиков и криминальных трущоб мегаполиса.

В пространстве нуара архитектура окончательно перестает быть пассивным фоном, безразличной театральной коробкой, в которой актеры декламируют свои реплики. Она превращается в полноценного соучастника преступления, в активного генератора паранойи, цинизма и экзистенциального одиночества. Город здесь больше не принадлежит человеку; он трансформируется в зловещий бетонный и кирпичный лабиринт, который активно деформирует личность главного героя — будь то частный детектив, сломленный ветеран войны, страдающий от тяжелого посттравматического синдрома, или запутавшийся преступник.

■ **В пространстве нуара городская архитектура перестает быть фоном и превращается в полноценного соучастника преступления.**

Режиссеры нуара первыми наглядно доказали, что определенная геометрия уличной сети способна транслировать зрителю гнетущее чувство фатальной ловушки задолго до того, как в кадре произойдет насилие. Персонажи этих фильмов постоянно зажаты между глухими кирпичными стенами, они поднимаются по бесконечным, уходящими в темноту лестничным пролетам и упираются в темные тупики. Камера фиксирует город как замкнутую, враждебную систему, из которой физически невозможно выбраться. Архитектурная среда транслирует герою и зрителю одну главную мысль: правила игры эстетически и морально извращены, а пространство вокруг вас враждебно вашей индивидуальности. Оно душит саму возможность оставаться человеком, превращая повседневное бытие в перманентный кошмар затворничества, где каждый перекресток кажется капканом.

Немецкие корни американских теней: наследие экспрессионизма

Чтобы понять, откуда нуар заимствовал свое пугающее, хирургическое мастерство управления пространством, нам необходимо совершить короткий исторический экскурс в Германию начала 1920-х годов. Нуар не родился на пустом месте в павильонах Голливуда — он стал прямым, законным наследником **немецкого киноэкспрессионизма**. Спасаясь от наступающего нацистского режима, десятки выдающихся немецких режиссеров, операторов и художников-постановщиков (среди которых были Фриц Ланг, Роберт Сиодмак, Билли Уайлдер, Отто

Преминджер и Карл Фройнд) эмигрировали в США, привезя с собой в Калифорнию уникальную визуальную культуру разрушенной, деформированной тектоники.

Прародителем этой пугающей оптики стал культовый фильм Роберта Вине «Кабинет доктора Калигари» (1920). В этой ленте художники Герман Варм, Вальтер Райман и Вальтер Рёриг сознательно и радикально отказались от реалистичных декораций. Они построили мир из холста, фанеры и картона, где все стены были скошены под неестественными углами, дверные проемы напоминали уродливые косые треугольники, а тени и лучи света были не результатом освещения, а были физически нарисованы черной и белой краской прямо на полу и фасадах искусственных зданий. Эта изломанная, безумная геометрия была прямой проекцией воспаленного разума сумасшедшего персонажа. Чуть позже Фридрих Вильгельм Мурнау в своем «Носферату» (1922) закрепил этот прием, используя давящие, узкие стрельчатые арки и глубокие дверные проемы средневековых городов для трансляции зрителю физиологического чувства присутствия потустороннего зла.

Когда немецкие мастера приехали в Голливуд, они перенесли эти проверенные приемы деформации пространства на реальные улицы американских городов послевоенной поры. Они обнаружили, что ночной Лос-Анджелес с его сложной, хаотичной сеткой пожарных лестниц, глухими кирпичными брандмауэрами, зловещими переулками и влажным от дождя асфальтом можно снимать так, что он будет выглядеть столь же безумным, искаженным и пугающим, как и картонные декорации «Калигари». Так экспрессионистский бунт против правильной, гармоничной классической формы стал концептуальным фундаментом американского криминального жанра.

■ **Американский нуар перенес изломанную, безумную геометрию немецкого экспрессионизма на реальные улицы Лос-Анджелеса и Нью-Йорка.**

Геометрия клаустрофобии: оптика и световой террор

Чтобы превратить реальные, обыденные улицы американских мегаполисов в лабиринты паранойи, операторы нуара разработали изощренный визуальный инструментарий, напрямую бьющий по подсознанию зрителя и ломающий привычные законы тектоники. В основе этого метода лежало два главных приема: оптическое искажение пропорций пространства и светотеневой террор.

Во-первых, режиссеры нуара начали массово использовать широкоугольные объективы камеры (с фокусным расстоянием 24мм и 28мм) в тесных, замкнутых интерьерах. В классическом кинематографе того времени помещения было принято снимать длиннофокусной оптикой, которая сглаживает перспективу и делает кадр плоским, комфортным для глаза. Широкоугольный же объектив обладает специфическим свойством: он визуально растягивает пространство в глубину, но при этом зловеще искривляет вертикальные линии по краям кадра. В результате обычная, ничем не примечательная комната дешевого отеля, коридор или кабинет следователя превращались в уродливые, вытянутые пеналы. Потолок казался нависающим и давящим, стены словно падали внутрь кадра, а углы помещений становились избыточно острыми и агрессивными.

Для человеческого мозга, как доказывают современные исследования в области психологии среды и нейроэстетики, острые углы и нарушенные пропорции помещения являются подсознательными триггерами опасности. Профессор Анджан Чаттерджи в своих работах отмечает, что наша зрительная кора и миндалевидное тело мгновенно фиксируют геометрические аномалии пространства как сигнал нестабильности среды. Мозг считывает острый угол стены, нависающий над головой, точно так же, как считывал тысячи лет назад острие копья или клык хищника — как угрозу, что автоматически запускает выработку гормонов стресса и вводит нервную систему в состояние перманентного напряжения.

■ **Использование широкоугольной оптики превращало обычные комнаты нуара в давящие, уродливые капканы.**

Во-вторых, нуар довел до абсолютного, садистского совершенства светотеневой террор, основанный на приеме **chiaroscuro** — резком, бескомпромиссном контрасте между ослепительным светом и глубокой, непроницаемой тьмой. В нуаре нет мягких полутонов, рассеянного дневного освещения или уютных пастельных оттенков. Город погружен в вечную, липкую ночь, которая разрывается жесткими лучами автомобильных фар, прожекторов полиции или холодными вспышками неоновых вывесок.

Особым драматургическим инструментом стали тени от оконных жалюзи или радиаторных решеток. Когда направленный луч света пробивался сквозь них в комнату героя, он проецировал на стены и на лицо самого персонажа четкие, черные горизонтальные или наклонные полосы



Нуаровый интерьер и геометрия chiaroscuro

Этот пространственный трюк работал безотказно на уровне глубинных ассоциаций: комната мгновенно считывалась зрителем как тюремная камера, а сам герой — как узник, запертый в ловушке собственной судьбы. Архитектурная деталь — банальное окно — средствами светового террора трансформировалась в метафору фатальной предопределенности. Среда нуара не просто иллюстрировала сюжет — она физически форматировала эмоциональный климат сцены, заставляя зрителя кожей ощущать удушье и неизбежность катастрофы. Свет здесь использовался не для того, чтобы показать пространство, а для того, чтобы скрыть его изъяны и подчеркнуть его враждебность человеку.

■ **Жесткие тени от жалюзи превращали жилые комнаты нуара в подобие тюремных решеток, кодируя фатальный тупик.**

Анатомия трех шедевров: как пугают стены

Чтобы увидеть, как эти законы пространственного диктата работали на практике, сравнируем три культовые картины, вошедшие в золотой фонд мирового кино и ставшие эталонами жанра.

Первый прецедент — «Мальтийский сокол» (1941) Джона Хьюстона, считающийся официальной точкой отсчета классического нуара. Художник-постановщик Роберт Хаас спроектировал кабинет частного детектива Сэма Спейда как пространственный капкан. Обратите внимание на размещение мебели и высоту потолка в сценах допросов: комната намеренно заставлена массивными шкафами и тяжелыми стульями, которые визуальнo сужают и без того тесное пространство кадра. Когда к Спейду приходят клиенты или полиция, оператор Артур Эдисон опускает камеру ниже уровня стола, используя экстремально нижний ракурс. Из-за этого потолок кабинета начинает буквально нависать над головами актеров, создавая невыносимое, гнетущее ощущение психологического давления. Архитектура офиса без слов транслирует зрителю: в этом мире нет воздуха для честности, здесь каждый зажат в тиски обстоятельств, а стены готовы раздавить любого, кто посмеет проявить слабость.

Второй, еще более изощренный и технологичный пример — «Двойная страховка» (1944) Билли Уайлдера. Пространственная драма здесь разворачивается в интерьерах роскошной модернистской виллы в испанском стиле, где живет роковая женщина Филлис Дитрихсон. Уайлдер и его оператор Джон Сейц совершают настоящий переворот в светодизайне среды. Они прорезают огромные окна виллы тяжелыми, массивными жалюзи, но свет, проникающий сквозь них в гостиную, кажется грязным, осязаемым и тяжелым. Чтобы добиться этого поразительного эффекта, Сейц каждое утро перед началом съемок распылял в воздухе съемочного павильона мелкодисперсную алюминиевую пудру и жидкое минеральное масло, смешанное с дымом от специальных шашек. Лучи света, проходя сквозь эту плотную взвесь, обретали физический вес и объем. Стены роскошной виллы, расчерченные полосами этих грязных, тяжелых лучей, превращались в геометрию морального разложения. Архитектура дорогого дома транслировала зрителю не богатство или комфорт, а удушающий, пыльный склеп, внутри которого зреет циничный заговор ради убийства и получения страховки.

■ **В «Двойной страховке» оператор распылял в воздухе павильона алюминиевую пудру, чтобы придать лучам света зловещую плотность и вес.**

Третий, финальный аккорд классической эпохи — «Печать зла» (1958) Орсона Уэлса. Уэллс доводит пространственный террор до абсолютного, барочного предела. В знаменитой начальной сцене фильма камера на протяжении трех с половиной минут движется без единой склейки, следуя за автомобилем по кривым, грязным улицам приграничного мексиканского городка Лос-Роблес. Архитектура здесь решена через тотальный, агрессивный хаос: покосившиеся деревянные аркады, темные нависающие балконы, глухие кирпичные стены, внезапные проезды и глухие тупики. Экстремально широкоугольный объектив оператора Расселла Метти деформирует перспективу, превращая этот город в лихорадочный, галлюциногенный

лабиринт. Пространство физически транслирует зрителю абсолютную коррупцию, беззаконие и паранойю, в которую погружены герои. Уэллс наглядно доказал, что, искривляя архитектурные оси, заваливая линию горизонта и лишая зрителя стабильных пространственных ориентиров, можно вызвать у человека физиологическое чувство дурноты, паники и моральной дезориентации без единого слова в сценарии. Город на экране сам становится главным злодеем.

Единство врага: логика сухой эффективности

На этом этапе исследования книги нам необходимо еще раз зафиксировать важнейший теоретический узел, который связывает экранные кошмары Голливуда с драмой реальных городов. Читатель может заметить кажущуюся непоследовательность автора: в прошлых главах мы критиковали за разрушение городов современный рыночный девелопмент и мир бизнеса, но тут же приводили в пример советские панельные массивы хрущевской эпохи и иерархию сталинского ампира. Однако у этих систем, кажущихся идеологическими и политическими антиподами, один и тот же скрытый корень. Имя ему — **идеология сухой технократической эффективности**.

И советский плановый конвейер после строительной реформы 1955 года, и современный агрессивный рыночный девелопмент, и прагматичная капиталистическая застройка середины века объединяются одной жесткой, безжалостной логикой: они полностью исключили человеческие эмоции, душевный комфорт и биологические потребности нашей психики из архитектурного уравнения. Пространство в этих системах перестает рассматриваться как среда для гармоничного развития сознания. Меняется лишь эквивалент этой сухой оптимизации, ее внешнее идеологическое оправдание.

В условиях социалистического планирования валютой были миллионы квадратных метров сданной площади и скорость монтажа панелей на конвейере ради выполнения государственного плана и отчетности перед министерствами.

В условиях капиталистического рынка валютой становится чистая прибыль застройщика, максимальная плотность застройки земельного участка и минимизация любых издержек на архитектурные детали фасадов и мест общего пользования.

Но конечный результат для живого человеческого существа абсолютно идентичен. Пространство перестает быть продолжением человеческой телесности, защитным коконом для психики и превращается в утилитарный контейнер для временного восстановления рабочей силы. Деньги и план — это всего лишь две стороны одной и той же медали, имя которой — пренебрежение к человеку ради цифр в отчетах.

Чтобы увидеть, как этот бездушный конвейер эффективности работал на капиталистическом Западе, достаточно вспомнить историю послевоенной американской субурбии — знаменитых **Левиттаунов**. Строительная компания *Levitt & Sons* в конце 1940-х годов применила конвейерный метод Генри Форда к индивидуальному жилищному строительству. Они штампуют одинаковые, стандартизированные деревянные дома-коробки со скоростью 30 штук в день, разбив процесс возведения на 27 строго регламентированных шагов. Это был абсолютный, громогласный триумф американского бизнеса и сухой оптимизации.

Но каков был психологический и социологический итог этого триумфа? Бесконечные, монотонные ряды абсолютно одинаковых фасадов, одинаковых заборов и аккуратных зеленых лужаек, уходящие за горизонт, создавали идеальное «гомогенное поле». Человеческий глаз испытывал там точно такой же сенсорный голод и депривацию, как и в советской хрущевке или в современной Некрасовке. Левиттауны породили тяжелейший ментальный кризис загородного отчуждения, перманентной скрытой депрессии миллионов американских домохозяек и глубокой социальной апатии молодежи, который позже вошел в историю социологии под названием «*пригородного синдрома*». И рыночный «человек» на окраине мегаполиса от компании ПИК, и хрущевская пятиэтажка, и типовой американский пригород построены по единой логике механистической оптимизации. Они штампуют визуальную нищету, кастриру-

ющую разум. Нуар лишь первым вытащил этот скрытый урбанистический кошмар на экраны, показав, что происходит с душой человека, когда город вокруг него превращается в бездушный, штампованный конвейер.

■ **Левиттауны — триумф американского конвейера, породивший «пригородный синдром» депрессии, отчуждения и сенсорного голода.**

Приземление на карту: лабиринты промзон и дворы-колодцы Москвы

Аппарат нуаровой паранойи, клаустрофобии и пространственного тупика с пугающей точностью спроецирован на урбанистическую ткань современной Москвы. В столице существуют огромные территории, где логика сухой коммерческой и утилитарной эффективности полностью подмяла под себя человеческий масштаб, сформировав реальные, осязаемые филиалы голливудского саспенса. Чтобы почувствовать себя внутри кадра из классического фильма нуар, москвичу не нужно покупать билет на самолет и пересекать океан — достаточно совершить прогулку по бывшим индустриальным окраинам или заглянуть в изнанку парадных фасадов центральных улиц.

Рассмотрим, к примеру, пространство бывшей **промзоны ЗИЛ** до ее современной тотальной джентрификации и коммерческой перестройки. Километры заброшенных заводских проездов, наглухо зажатых между бесконечными, глухими стенами из потемневшего от времени, сырости и копоти старого красного кирпича. Циклопические ржавые эстакады трубопроводов, зловеще перекрывающие небо над головой, мертвые железнодорожные ветки, заросшие бурьяном и уходящие в темноту между цехами, и монотонные серые бетонные заборы.

Попадая внутрь этой структуры, человеческий мозг мгновенно теряет пространственные ориентиры. Саккады глаз, не находя фрактальных зацепок на этих огромных кирпичных и бетонных массивах, утомлялись, запуская эволюционный механизм тревоги. Это была чистая, беспримесная архитектура нуара, транслирующая человеку его абсолютную незащитность, одиночество и ничтожность перед лицом индустриального Левиафана.

Аналогичным образом работает пространство огромной промзоны **Грайвороново** на юго-востоке или старых индустриальных кварталов **Метрогородка** на востоке столицы. Переплетения серых утилитарных заборов, глухие бетонные объемы складов, лишённые окон и декора фасады ремонтных цехов, дымящие трубы и бесконечные ряды ржавых гаражных кооперативов образуют хаотичные, пугающие лабиринты. Человек, вынужденный каждый день возвращаться с работы сквозь эти пространственные тупики, находится в состоянии перманентного визуального и ментального стресса. Среда обитания здесь не защищает разум, а кастрирует его, транслируя подсознательный сигнал биологической опасности, отчуждения и экзистенциальной безысходности.

■ **Старые промзоны Москвы и доходные дворы-колодцы — реальные пространственные капканы, калечащие психику горожан.**

Второй, еще более хрестоматийный московский кейс — это знаменитые **доходные дома эпохи эклектики во дворах Тверской улицы, Поварской, Большой Никитской и Арбата**, построенные на рубеже XIX–XX веков. Стремясь выжать максимальную коммерческую прибыль из каждого вершка дорогой столичной земли, домовладельцы и частные застройщики того времени (миром бизнеса двигали абсолютно те же мотивы, что и сейчас) строили многоэтажные жилые корпуса вплотную друг к другу, пренебрегая нормами инсоляции и человеческого комфорта. Так родились знаменитые московские дворы-колодцы.

Попадая внутрь такого двора-колодца, человек мгновенно оказывается на дне глубокого, глухого каменного мешка. Стены нависают со всех четырех сторон, а линия горизонта полностью стирается из визуального поля горожанина. Солнечный свет проникает на дно этих колодцев лишь на пару часов в день, оставляя углы двора в вечной, сырой тени. По данным авторитетных исследований в области психологии среды, жители квартир, чьи окна выходят исключительно внутрь подобных замкнутых колодцев, демонстрируют значительно

более высокий уровень фоновой тревожности, депрессивных состояний и симптомов сезонного аффективного расстройства по сравнению с жителями аналогичных домов с открытой, квартальной или усадебной планировкой.

Мозг, ведомый лимбической системой, считает эту замкнутую геометрию как капкан, как опасную ловушку, откуда невозможно вовремя заметить приближение угрозы или оперативно эвакуироваться. Городская среда здесь совершает мягкое, но непрерывное насилие над человеческой психикой, провоцируя подсознательное отчуждение, замкнутость и хроническую усталость. Старая Москва купеческая и современная Москва девелоперская, ведомые единой логикой сухой прибыли, создали свои собственные лабиринты нуара, где каждый квадратный метр камня собирает свою дань с ментального здоровья горожан. Мы заперты внутри теней, которые бизнес отбросил на сетчатку нашего взгляда.

Библиография к Главе 3. Нуар и лабиринты паранойи

13. Эллард, К. Среда обитания: Как архитектура влияет на наше поведение и самочувствие / Колин Эллард ; пер. с англ. — Москва : Альпина Паблишер, 2016. — 288 с.

14. Chatterjee, A. The Aesthetic Brain: How We Evolved to Desire Beauty and Enjoy Art / Anjan Chatterjee. — Oxford : Oxford University Press, 2014. — 256 p.

15. Кракауер, З. От Калигари до Гитлера: Психологическая история немецкого кино / Зигфрид Кракауер ; пер. с англ. — Москва : Искусство, 1977. — 320 с. (*Анализ корней кино-экспрессионизма и его влияния на деформацию геометрии кадра*).

16. Вине, Р. Кабинет доктора Калигари (Das Cabinet des Dr. Caligari) [Кинолента] / реж. Роберт Вине. — Германия : Decla-Bioscop, 1920.

17. Хьюстон, Д. Мальтийский сокол (The Maltese Falcon) [Кинолента] / реж. Джон Хьюстон. — США : Warner Bros., 1941. — Анализ мизансцены и геометрии низких потолков.

18. Уайлдер, Б. Двойная страховка (Double Indemnity) [Кинолента] / реж. Билли Уайлдер. — США : Paramount Pictures, 1944. — Технология создания «грязного» света *chiaroscuro*.

19. Уэллс, О. Печать зла (Touch of Evil) [Кинолента] / реж. Орсон Уэллс. — США : Universal Pictures, 1958. — Хронометраж начальной сцены: 00:00:00–00:03:30 (широкоугольный лабиринт).

АКТ II. АРХЕТИПЫ ИДЕНТИЧНОСТИ: ПОЧЕМУ ДОБРО ТЕСНОЕ, А ЗЛО МОНУМЕНТАЛЬНОЕ

Глава 4. Паспорт из бетона и соломы

«Пространство, окружающее человека, не просто отражает его социальный статус — оно является прямым продолжением его телесности и ментальной проекцией его внутренних ценностей».

— **Кристиан Норберг-Шульц**, норвежский архитектор и теоретик феноменологии пространства, из книги «Интенции в архитектуре»

Пространственная ДНК персонажа: архитектурный паспорт идентичности

Когда мы открываем книгу, включаем фильм или запускаем видеоигру, наше подсознание мгновенно совершает колоссальную аналитическую работу, которую мы редко успеваем отразить умом. Еще до того, как на экране развернется завязка сюжета, до того, как прозвучит первая ключевая реплика диалога или персонаж совершит свой первый моральный выбор, мы уже знаем о нем практически всё. Кинематографисты обладают уникальной, почти мистической властью: они способны мгновенно вшить в наше восприятие психоэмоциональную ДНК героя, используя в качестве визуального паспорта архитектурную среду. Форма дома, высота оконных проемов, фактура стен, геометрия мебели или глубина дверного портала — все эти элементы работают как бескомпромиссные маркеры идентичности. Они транслируют зрителю информацию о внутренней сути персонажа, его происхождении, скрытых намерениях и этических ориентирах.

Этот пространственный феномен укоренен в глубинных психологических архетипах человечества, сформировавшихся на протяжении тысячелетий. Физическое жилище в нашей культурной памяти никогда не было просто утилитарным коробом из строительных материалов. Оно всегда являлось прямым продолжением человеческого «Я», материальным слепком ментальной структуры владельца. Карл Густав Юнг в своих автобиографических трудах подробно описывал, как строительство и последовательное расширение его знаменитой каменной башни в Боллингене отражало этапы его собственной ментальной эволюции, интеграции психики и познания бессознательного.

Башня не просто принадлежала Юнгу — она была им самим, материализованным в камне. Она росла вместе с его опытом, обрастала новыми пристройками по мере того, как ученый открывал новые пласты человеческой души. Когда Юнг переживал духовный кризис или совершал прорыв в теории архетипов, это немедленно находило отражение в тектонике: достраивался новый этаж, закладывалось новое крыло, менялась толщина стен. Юнг доказал, что дом — это внешняя оболочка нашей психики.

■ **Юнг доказал: дом — это внешняя оболочка нашей психики. Башня в Боллингене росла вместе с его сознанием.**

Кинематограф взял этот психологический закон укорененности и превратил его в высокоточный драматургический инструмент. Геометрия жилья на экране становится бескомпромиссным этическим цензом, разделяющим силы добра и зла. Избыточная монументальность, строгая центрическая симметрия, гигантизм масштабов и стерильность полированных поверхностей неизменно кодируют на экране эмоциональную глухоту, гордыню, изоляцию власти и готовность подавлять чужую волю. Камни дворцов безлики, они не помнят тепла человеческих рук. Они созданы для того, чтобы демонстрировать дистанцию между правителем и подданным, между структурой и живой деталью.

В то же время теснота, асимметрия, нелинейность линий и подчеркнутая фактурность природных материалов народного зодчества — такую архитектуру называют *вернакулярной* — сигнализируют зрителю о подлинности, уязвимости, душевной теплоте и внутренней чистоте

героя. Вернакулярная архитектура — это постройки, созданные из местных материалов силами самих жителей, без участия профессиональных архитекторов и сложных чертежей, на основе вековых традиций здравого смысла и адаптации к ландшафту.

Шрек строит свою хижину из болотного дерна и коряг, хоббиты вырезают свои норы внутри холмов, не нарушая рисунок ландшафта, а герои сказок живут в покосившихся деревянных избушках, где каждое бревно сохраняет фактуру дерева. Пространство на экране невозможно обмануть фальшивыми диалогами: оно выдает истинную суть персонажа вопреки любым его словам.

■ **Вернакулярная архитектура на экране кодирует подлинность персонажа, а стерильная монументальность — его эмоциональную глухоту.**

Феноменология духа места: Кристиан Норберг-Шульц и сторителлинг

Чтобы глубже понять, как работает этот пространственный паспорт, обратимся к трудам выдающегося норвежского архитектора и теоретика Кристиана Норберг-Шульца. Он перенес философскую феноменологию в плоскость градостроительства и ввел в современный оборот древнеримское понятие **Genius Loci** — «дух места». Согласно Норберг-Шульцу, человек не может обрести ментальное здоровье и идентичность, если его жилая среда лишена этого самого духа, то есть уникального набора ландшафтных, текстурных и пространственных особенностей, связывающих постройку с землей и историей.

В кинематографе **Genius Loci** становится главным инструментом сторителлинга. Когда Питер Джексон во «Властелине колец» показывает нам Шир, он скрупулезно конструирует дух места через органическую архитектуру Хоббитона. Хоббиты норы — это не просто круглые двери в холмах, это манифест срастания архитектуры с ландшафтом. Здания не спорят с холмами, они являются их продолжением. Обилие дерева, глиняной посуды, неровных фактурных балок, очагов и цветущих садов создает осязаемый, почти физически ощущаемый кокон безопасности. Наш мозг, сканируя это пространство, считывает его как эталонный вернакулярный покой. Режиссер выдает хоббитам пространственный паспорт существ мирных, чистых и гармоничных.

На противоположном полюсе Норберг-Шульц описывает пространства тотального отчуждения — среды, где дух места намеренно уничтожен ради демонстрации абстрактной, бездушной силы. Именно так решена архитектура Мордора и циклопической башни Барад-дур. Здесь ландшафт изнасилован и выжжен, а сама башня Саурона представляет собой монолитный черный шпиль, разрывающий облака. В ее геометрии нет ни одной органической линии, нет намека на человеческий масштаб. Черный базальт, острые как бритва выступы и агрессивные вертикали транслируют зрителю экзистенциальный ужас. Саурон лишен человечности, его дух — это дух абсолютного подавления и механистического контроля, и его башня рассказывает об этом задолго до того, как Око начнет выжигать сетчатку героев.

■ **Понятие **Genius Loci** объясняет, почему наш мозг считывает Шир как безопасный рай, а Барад-дур — как зону экзистенциального ужаса.**

Непреодолимые маркеры: почему контекст невозможно сломать

Чтобы понять, насколько жестко эти пространственные паспорта вшиты в наше коллективное восприятие, достаточно провести серию простых мысленных экспериментов, умышленно нарушающих устоявшиеся экранные коды. Представьте себе картину: Владимир Ильич Ленин в разгар революционных событий 1917 года пишет свои знаменитые «Апрельские тезисы», сидя не за скромным деревянным столом в каморке или деревянном шалаше в Разливе, а посреди избыточного, перегруженного золотой лепниной, зеркалами и пухлыми херувимами барочного дворца в стиле Людовика XIV.

Или вообразите хоббита Фродо Бэггинса, чьим родовым гнездом вместо теплой, округлой земляной норы в Шире стал бы холодный, устремленный в небо готический замок с узкими

окнами-бойницами, давящими каменными сводами и устрашающими силуэтами горгулий на фасаде.

Оба этих пространственных допущения мгновенно вызывают у нас чувство непреодолимого когнитивного диссонанса и абсурда. Почему обе эти картины кажутся нам нелепыми? Потому что архитектурный стиль — это не декоративный каприз художника, а визуальный паспорт, который не может вступать в противоречие с психотипом и идеологией героя. Избыточное барокко с его философией театральности, придворной фальши, излома линий и демонстративного избыточного потребления полностью аннулирует образ аскетичного революционного лидера, проповедующего равенство и отказ от буржуазных излишеств.

Холодная, вертикальная готика с ее теологическим пафосом, устремленностью к недостижимому небу и порождением страха перед карающей вечностью уничтожает саму суть хоббита как существа земного, вернакулярного, укорененного в покое ландшафта, физическом комфорте и простом бытовом уюте. Архитектура — это пространственный манифест ценностей. И если режиссер ломает этот контекст без глубокого драматургического обоснования, зритель мгновенно перестает верить в реальность происходящего на экране. Наш мозг отказывается воспринимать героя, чей дом лжет о его природе.

■ Архитектурный стиль — это визуальный паспорт героя. Вы не можете поместить хоббита в готический замок, не разрушив смысл сюжета.

Этот закон заимствования кодов реальности работает безупречно и в противоположную сторону, когда кинематографистам необходимо создать образ абсолютного, непреодолимого «чужого» или продемонстрировать триумф зла. Чтобы заставить нас почувствовать экзистенциальную тревогу перед лицом потусторонней, враждебной или деспотичной силы, сценографы полностью лишают экранное пространство привычных человеческих масштабов, фрактальных зацепок и понятных законов тектоники.

Вспомните замок Злой Королевы в классической анимации. Там нет горизонтальных, успокаивающих линий, нет фактуры дерева или теплого, шероховатого камня. Пространство решено через агрессивные вертикали, полированный монолитный металл или холодный зеркальный бетон, лишенный микродеталей. Наш мозг, ведомый лимбической системой, считает эту стерильность, симметрию и гигантизм как зону тотальной биологической опасности. Зло на экране всегда стремится оторваться от земли, ландшафта и природы, зафиксировав свою власть в искусственной, мертвой геометрии структуры. Ему нужна стерильная чистота схемы, где ничто живое не способно нарушить волю правителя.



Разрушение пространственного паспорта. Концептуальный коллаж, демонстрирующий когнитивный диссонанс при помещении вернакулярного персонажа (хоббита) в чуждую ему монументальную готическую архитектуру

Конвейер идентичностей: кризис принудительного паспорта

Как мы уже детально увидели на примере нуара и феномена послевоенных американских пригородов, за любыми попытками тотальной унификации пространства всегда скрывается один и тот же враг — диктат сухой технократической эффективности. Однако в контексте личной идентичности этот диктат приобретает еще более зловещую форму. Когда строительный конвейер — будь то государственная плановая машина хрущевской эпохи или современный коммерческий девелопмент — уничтожает понятие *Genius Loci*, он одновременно запускает процесс насильственной штамповки человеческого «Я».

Архитектура сухой оптимизации не просто экономит на декоре фасадов и высоте потолков. Она лишает человека права на пространственное самовыражение, которое Юнг считал обязательным условием ментального здоровья. Когда миллионы людей принудительно заселяются в абсолютно идентичные бетонные ячейки «человеяников», их лишают пространственного паспорта личности и выдают взамен безликую серую карточку «винтика системы». Пространство спальных районов больше не является продолжением индивидуальности жильца — оно подчинено исключительно логике строительного бизнеса или плановых отчетов. Унификация стен неизбежно ведет к унификации сознания, блокируя творческий импульс и погружая человеческий разум в состояние защитной апатии.

■ **Унификация стен неизбежно ведет к унификации сознания. Человеяники лишают нас пространственного паспорта личности.**

Приземление на карту: московская сегрегация пространственных паспортов

Этот закон архитектурного паспорта и идентичности с пугающей точностью реализован в современной градостроительной структуре Москвы. Город разделен не просто по административным округам или стоимости квадратного метра — он расколот тектонически на зоны «вернакулярного уюта» и зоны «индустриального отчуждения», которые жестко форматируют социальный статус, поведение и психологическое состояние москвичей.

Рассмотрим в качестве кейса исторический район **Замоскворечье** (в границах улиц Пятницкой, Большой Ордынки и Новокузнецкой). Это уникальное пространство, где чудом сохранилась ткань старой, малоэтажной Москвы с ее вернакулярным масштабом. Здесь здания соразмерны человеческому телу, фасады обладают богатой фрактальной текстурой — рустовкой, лепниной, сложными наличниками окон, пилястрами и коваными деталями, а сами дворы и переулки имеют нелинейную, плавную геометрию.

Человек, идущий по улицам Замоскворечья, испытывает то, что феноменологи архитектуры называют пространственной укорененностью и защищенностью. Саккады его глаз работают в естественном, гармоничном режиме, непрерывно фиксируя микродетали ландшафта, что на уровне нейробиологии снижает уровень подсознательной тревоги, блокирует выработку кортизола и стимулирует чувство безопасности, открытости и доброжелательности к окружающим. Это архитектурный паспорт «героя», транслирующий гуманистические ценности, психологическую стабильность и историческую преемственность. Здесь каждый шаг возвращает человеку связь с ландшафтом и прошлым.

■ **Фрактальная архитектура старого Замоскворечья выдает жителю паспорт «героя», транслируя покой и укорененность.**

Совершенно иной, но по-своему уникальный вернакулярный паспорт выдает человеку скрытый московский микрорайон **Курьяново** на юго-востоке столицы. Построенный в конце 1940-х годов как поселок для работников станций аэрации, этот затерянный уголок сохранил малоэтажную, двухэтажную застройку с палисадниками, обилием вековых деревьев и плавными осями улиц. Попадая в Курьяново, человек мгновенно сбрасывает визуальный стресс

мегаполиса. Среда здесь соразмерна человеческому шагу, она дышит умиротворением и предсказуемостью, возвращая жителям то самое «качество без названия» — подлинный дух места, уничтоженный в окружающих промзонах.

Но стоит нам переместиться на окраину города, например, в район **Капотня**, в гигантские массивы новой застройки **Некрасовки** или в бесконечные поля многоэтажных кварталов Новой Москвы — **Саларьево** и **Коммунарку**, как мы мгновенно попадаем в пространство «злодея» — в тоталитарный мир сухой технократической эффективности. Огромные, плоские, монотонные плоскости одинаковых панельных фасадов тянутся до горизонта, образуя серые агрессивные поля. Здесь полностью стерт человеческий масштаб: здания подавляют своими объемами, а пустые пространства между ними, заставленные тысячами автомобилей, полностью исключают возможность уютной, защищенной пешеходной жизни.

В таких районах у человека атрофируется чувство личной идентичности и привязанности к месту обитания. Среда транслирует жителю его полную незначительность перед лицом строительного конвейера, провоцируя подсознательное отчуждение, замкнутость и глухую социальную агрессию. Мозг обитателя таких кварталов постоянно находится в режиме визуальной депривации и стресса, обрабатывая монотонную геометрию как сигнал латентной угрозы.

Москва купеческая, Москва поселковая и Москва индустриальная наглядно доказывают: архитектурный паспорт, выданный нам стенами нашего дома, определяет наше ментальное состояние и жизненные сценарии задолго до того, как мы успеваем это осознать. Мы становимся заложниками той геометрии, которую девелоперы и плановики навязали нашему взгляду. Город выносит нам свой приговор в бетоне, и наша задача — научиться читать эти скрытые шифры, чтобы вернуть себе право на живые человеческие чувства и подлинную идентичность.

■ **Монотонные окраины Москвы и новые высотные кварталы Саларьево выдают гражданину паспорт «винтика», программируя социальную апатию.**

Анатомия подавления: гиганты и карлики в ландшафте власти

Чтобы понять, как пространственный паспорт идентичности используется в качестве оружия на государственном уровне, мы должны рассмотреть феномен тоталитарной архитектуры XX века. Вглядитесь в проекты Альберта Шпеера для Третьего рейха — в частности, в неосуществленный проект Большого зала (Volkshalle) в Берлине. Здание проектировалось высотой более 290 метров, с циклопическим куполом, способным вместить 180 тысяч человек одновременно.

Масштаб этого пространства был рассчитан так, чтобы полностью стереть человеческую индивидуальность. Человек, переступающий порог такого зала, физически терял ощущение собственной значимости. Его саккады глаз упирались в бесконечные ряды серого гранита, а акустика была спроектирована так, что голос отдельного индивида превращался в невнятный писк, в то время как голос вождя, усиленный эхо, гремел как божественный гром.

Это был принудительный паспорт абсолютного подчинения. Государство использовало тектонический гигантизм для того, чтобы зафиксировать в подсознании граждан идею о вечности и неоспоримости режима. Частный быт человека в рамках этой системы декларировался как незначительный, временный и полностью подчиненный нуждам империи. Человек должен был чувствовать себя карликом, песчинкой у подножия каменного Левиафана.

Контрапунктом к этой тектонике подавления выступает русское деревянное зодчество Русского Севера — например, ансамбль в Кижах. Построенные без единого гвоздя деревянные храмы и избы не подавляют человека, несмотря на свои внушительные масштабы. Почему? Потому что их геометрия фрактальна. Многоглавые купола церквей повторяют очертания облаков и холмов, а чешуйчатая текстура деревянного лемеха (осиновой щепы) создает бесконечное разнообразие микросюжетов для человеческого глаза. Саккады работают в идеальном, расслабленном режиме. Эта архитектура выдает человеку паспорт свободного творца, укор-

ненного в природе и ландшафте. Она приглашает к созерцанию и внутреннему покою, защищая разум от депрессии и отчуждения.

Градостроительный Спектакль: рендер против реальности

В условиях современного мегаполиса битва за архитектурный паспорт приобрела еще более изоциренный характер. Как мы уже упоминали, современный коммерческий девелопмент полностью подчинился законам Спектакля, описанным Ги Дебором. Нам больше не продают физическую среду — нам продают ее гляцевый цифровой знак.

Вспомните в рекламные буклеты новых жилых комплексов Новой Москвы. Перед нами разворачивается идиллическая кинематографическая картина: счастливые люди пьют кофе на террасах, вокруг цветут сады, фасады зданий переливаются стильными текстурами, а дворы соразмерны человеку. Это симуляция вернакулярного уютa, фальшивый паспорт «комфорт-класса», созданный маркетологами для извлечения прибыли.

Но как только покупатель подписывает контракт и дом сдается в эксплуатацию, иллюзия исчезает. Вместо террас и садов человек получает плоский, монотонный фасад из дешевой плитки, двор-парковку и замкнутый колодец высотой в 25 этажей. Бизнес совершил операцию подмены: пообещав выдать паспорт свободной и комфортной личности, он запер человека в гомогенном поле конвейера, программирующем депрессию и отчуждение. Мы вынуждены жить внутри обмана, где архитектура декларирует заботу о человеке, но на деле кастрирует его психику ради оптимизации сметы.

Психогеография сопротивления: как вернуть свой паспорт

Возможно ли вернуть себе право на живое пространство обитания в условиях тотального диктата технократической эффективности? Психогеографы и ситуационисты утверждают, что это возможно через практику осознанного сопротивления среде. Если город пытается навязать нам паспорт послушного потребителя и винтика, перемещающегося по жестким регламентированным маршрутам «дом — метро — работа», мы должны ломать эти алгоритмы.

Одним из главных методов такого сопротивления является *дрейф* (*dérive*) — техника быстрого перемещения сквозь различные атмосферы города, предложенная Ги Дебором. Дрейф требует полного отказа от привычных целей и маршрутов. Вы выходите на улицу и позволяете самой архитектурной среде, ее теням, текстурaм и изгибам переулков вести ваш взгляд и ваши шаги. Прогулка по старым дворам Замоскворечья или затерянным улочкам Курьянова без навигатора и четкого плана позволяет вырваться из плена градостроительного конвейера.

В этот момент ваш мозг переключается из режима глухой обороны в режим активного исследования. Саккады глаз находят долгожданные фрактальные зацепки на старых кирпичах и кованых решетках, уровень кортизола падает, а лимбическая система возвращает вам чувство личной автономии и онтологической безопасности. Мы забираем свой пространственный паспорт обратно у девелоперов, доказывая, что человеческий дух невозможно окончательно запереть в бетонных сотах сухой оптимизации. Живой город рождается там, где человек отказывается быть просто деталью механизма и возвращает себе право чувствовать и мыслить вопреки геометрии коробок.

Библиография к Главе 4. Паспорт из бетона и соломы

20. Норберг-Шульц, К. *Genius Loci: К проблеме феноменологии архитектуры* / Кристиан Норберг-Шульц. — Лондон : Академические издания, 1980. — 214 с. (См. Главу II «Пространственное укоренение и дух места»).

21. Юнг, К. Г. *Воспоминания, сновидения, размышления* / Карл Густав Юнг ; пер. с нем. И. Булкиной. — Москва : АСТ, 2014. — 480 с. (См. Раздел «Баиня» о строительстве в Боллингене).

22. Филин, В. А. *Видеоэкология. Что для глаза хорошо, а что — плохо* / В. А. Филин. — Москва : Видеоэкология, 2006. — 512 с. (См. Раздел «Гомогенные и агрессивные поля застройки»).

23. Эллард, К. *Среда обитания: Как архитектура влияет на наше поведение и самочувствие* / Колин Эллард ; пер. с англ. — Москва : Альпина Паблишер, 2016. — 288 с. (См. Главу 3 «Психология уличных фасадов»).

24. Дебор, Г. *Общество спектакля* / Ги Дебор ; пер. с фр. С. Офертаса, М. Якубович. — Москва : Опустошитель, 2020. — 192 с. (См. Главу VII «Градостроительство» о тотальном отчуждении пространств).

Глава 5. Архитектура советской котельной на Плюке

«Когда общество утрачивает способность производить и транслировать смыслы, его материальная культура не просто ветшает — она редуцируется до своей технологической изнанки, обнажая ржавые ребра конвейера и голый, необработанный бетон казематов».

— **Ги Дебор**, из книги «Заметки об обществе спектакля», 1988 год.

Материализация техногенного варварства

В 1986 году, находясь на пороге тектонических политических, экономических и ментальных потрясений позднего СССР, режиссер Георгий Данелия совершил удивительный пространственный и пророческий прорыв. Его культовая двухсерийная лента «Кин-дза-дза!» создала на экране уникальный, беспрецедентный в истории мирового кино образец постапокалиптического урбанизма, который кардинально и концептуально отличался от западных канонов жанра. Если американские и европейские режиссеры того периода конструировали эстетику упадка через агрессивный панк-дизайн, обилие хрома, шипов или удушающий неоновый глянец киберпанка, то Данелия вместе со своим художником-постановщиком Теодором Тэжиком пошел по принципиально иному пути. Они материализовали на экране концепцию техногенного варварства, используя в качестве главного строительного и сценографического материала изнанку советской утилитарной и индустриальной повседневности.

Планета Плюк в галактике Кин-дза-дза — это не просто выжженная, бесконечная песчаная пустыня, покрытая барханами. Это развернутая в пространстве социальная и философская модель общества, пережившего тотальный, необратимый крах материальной, языковой и гуманитарной культуры при сохранении осколков высоких межзвездных технологий. Социальная и экономическая структура этого мира доведена автором до горького, зловещего абсурда, обнажая тотальный кризис ресурсов: океаны планеты полностью выкачаны и превращены в топливо, язык редуцирован до двух базовых слов, а самая обыкновенная бытовая спичка обладает монопольной ценностью, превосходящей любые другие блага.

И эта тотальная деградация зафиксирована не в длинных экспозиционных диалогах, а в самой фактуре предметного и пространственного мира. Если переводить окружающую среду Плюка на строгий архитектурный язык, перед нами предстает **эстетика советской котельной**, изнанка заброшенного индустриального узла, запущенного технического этажа или подвала ЖЭКа, возведенная создателями фильма в ранг абсолютного градостроительного канона. Данелия и Тэжик совершили гениальную операцию деконтекстуализации: они взяли скрытые, табуированные от парадного взгляда утилитарные текстуры советского быта и сделали их главным строительным кодом целой планеты.

■ **Пространство Плюка — это гениальная деконтекстуализация ржавой и бетонной изнанки советского индустриального быта.**

Операция «Подножный мусор»: как строилась антиутопия

Чтобы понять, почему архитектура Плюка обладает такой сокрушительной достоверностью, необходимо заглянуть на съемочную площадку фильма. Материальная культура Плюка создавалась Теодором Тэжиком в условиях жесточайшего советского дефицита и отсутствия бюджетов на сложную бутафорию. Художники не чертили футуристические эскизы в конструкторских бюро — они собирали Плюк буквально на свалках, в заброшенных промзонах и на военных полигонах.

Главный символ фильма — Пепелац — был создан из хвостовой части списанного самолета Ту-104, найденного на подмосковной свалке металлолома. Тэжик покрыл его слоями пенополиуретана, обжег паяльными лампами для придания текстуры старого кованого железа

и выкрасил краской, имитирующей вековую ржавчину, окалину и шлак. Катапульта Пепелаца собиралась из деталей старых советских тракторов и кусков обшивки военных истребителей. Эстакады Центра на Плюке, где плюкане стоят на коленях, снимались на реальном заброшенном нефтеперерабатывающем заводе в Туркмении, посреди ржавых ректификационных колонн и полуразрушенных резервуаров.

Эта практика использования подножных материалов породила удивительный художественный эффект. Советский зритель, приходя в кинотеатр, испытывал глубокое, неосознанное чувство дежавю. Он видел фантастическую планету в другой галактике, но на тактильном уровне считывал текстуры своего родного подъезда, подвала или котельной за углом. Данелия вытащил на свет божий скрытую архитектурную изнанку советской цивилизации, доказав, что для создания пугающей антиутопии не нужно рисовать спецэффекты — достаточно просто убрать штукатурку и парадный глянец с советского индустриального конвейера.

■ **Пепелац был собран из списанного хвоста самолета Ту-104 и тракторных деталей, став главным символом индустриального примитивизма.**

Анатомия четырех пространственных ядер Плюка

Чтобы детально изучить, как пространство котельной осуществляет свой диктат над психикой героев, препарлируем четыре ключевых архитектурных объема планеты Плюк.



Эстетика советской котельной на Плюке

1. Интерьер Пепелаца: триумф утилитарного примитивизма

Внутри летательного аппарата плюкан полностью отсутствует привычная для фантастики эргономика. Здесь нет белого пластика, сенсорных экранов или обтекаемых кресел. Пространство решено через нагромождение неочищенных, текущих водопроводных труб, тяжелых чугунных вентилях, аналоговых покрытых копотью манометров, ржавых цепей и хаотично торчащих оголенных проводов.

Это пространство, которое полностью игнорирует биологические потребности человека. Техника здесь не подчинена комфорту пассажира; напротив, человек низведен до роли придатка механизма, вынужденного совершать монотонные, физически тяжелые манипуляции — крутить вентиля задвижек, дергать за ржавые рычаги и бить по приборам, чтобы аппарат просто держался в воздухе. Геометрия кадра внутри Пепелаца всегда тесная, клаустрофобная, заставляющая зрителя физически ощущать запах гари, машинного масла и металлической пыли.

2. Дворец господина ПЖ: бетонный каземат затворничества

Резиденция верховного правителя планеты лишена малейших признаков парадности, эстетического величия или роскоши в ее привычном понимании. Это глухой, серый бетонный бункер со следами строительной опалубки и ржавыми потеками на стенах.

Для съемок этих эпизодов Теодор Тэжик использовал реальные интерьеры строящихся, еще не облицованных мрамором и гранитом технических залов и туннелей московской станции метро «Полянка». Голый бетон, серые чугунные тубинги туннелей, низкие давящие своды и полумрак создают гнетущее ощущение подземного затворничества власти. Власть на Плюке не сияет на вершине зеркальных небоскребов, как в «Метрополисе» Ланга; она трусливо прячется в бетонных норах, спасаясь от выжженного ею же мира. Саккады глаз, сканируя эти гомогенные бетонные поверхности, не находят фрактальных зацепок, транслируя в мозг сигналы сенсорного голода и перманентной тревоги.

■ **Дворец ПЖ снимался в недостроенных туннелях московского метро, зафиксировав образ власти, прячущейся в бетонных норах.**

3. Эстакады Центра: каньоны отчуждения

Городская среда Плюка решена через геометрию заброшенного индустриального узла. Мы видим бесконечные лабиринты ржавых металлических эстакад, переплетения труб тепло-трасс, нависающие над песчаными барханами, и глухие стены промышленных построек. Здесь полностью стерт человеческий масштаб. Пространство спроектировано так, чтобы разделять людей и фиксировать их кастовую сегрегацию.

Пешеходные зоны представляют собой узкие мостки среди металлических конструкций, где человек вынужден передвигаться в полусогнутом положении, совершая ритуальное приседание перед каждым носителем привилегированного статуса. Архитектура Центра не защищает разум индивида, а дисциплинирует его тело, превращая социальное унижение в пространственный алгоритм.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.