

3. *Потемкина Н.А.* Проблемы изучения полного круга песнопений современного церковного обихода: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М.: РАМ им. Гнесиных, 1999.
4. *Хватова С.И.* Православная певческая традиция на рубеже XX—XXI столетий: автореф. дис. ... докт. искусствоведения. — Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория (академия) им. С.В. Рахманинова, 2011.
5. *Єфіменко А.Г.* Католицька меса першої половини середини XX століття: художньо-естетичні та літургійні аспекти: автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства. — Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2011.
6. *Зосім О.Л.* Богослужбова музика у сучасному музичному просторі України: літургійний аспект // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наукових праць. — Київ: Міленіум, 2011. Вип. 26.
7. *Зосім О.Л.* Духовна пісенність і сучасна богослужбова музика Римо-католицької церкви України і Росії: національне і конфесійне // Мистецтвознавчі записки: зб. наукових праць. — Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. — 2011. — № 19.
8. *Фиденко Ю.Л.* Жанровый состав и стиль песнопений современной мессы // Проблемы музыкальной науки. — 2012. — № 1 (10).
9. *Общее Наставление к Римскому Миссалу* // Римский Миссал. — М., 2011.
10. *Сахаров П.Д.* Перевод литургических текстов на русский язык в Католической Церкви латинского обряда [Электронный ресурс] // Сайт Института русского языка им. В. Виноградова РАН. Материалы конференции «Современная православная гимнография» 9—10 февраля 2011 года. — Режим доступа: [http://www.ruslang.ru/doc/church-slav/06\\_saharov.pdf](http://www.ruslang.ru/doc/church-slav/06_saharov.pdf)
11. *Риом П.* Возрождение красоты в музыке: Вызов духовной музыки XXI века // Христос — источник новой культуры для Европы на заре нового тысячелетия. Пред-синодальный Симпозиум в Ватикане, 11—14 янв. 1999 г. / гл. ред. В. Никитин. — Тверь: Созвездие, 2000.
12. *Weakland R.* Mass, roman, music of // New Catholic Encyclopedia. Washington: The Catholic University of America. — 1967. — Vol. IX. — P. 426—428.
13. *Ratzinger J.* «In the Presence of the Angels I Will Sing Your Praise»: The Regensburg Tradition and the Reform of the Liturgy. Translated by Father Robert A. Skeris // Adoremus Bulletin. — 1996. — Vol. 2. — № 6—8.
14. *Герцман Е.В.* Гимн у истоков Нового Завета: Беседы о музыкальных жанрах ранних христианских общин. — М.: Музыка, 1996.

[...предзащита]...

УДК 791.43.03  
ББК 85.0

**Н.А. БОЯРШИНОВА**

## **ЭКРАННЫЕ КОДЫ МОСКВЫ**

Рассматривается один из знаковых советских фильмов 1970-х годов — мелодрама «Москва слезам не верит», анализируется разный ряд картины, опосредованно выражающий образ города. Для этой цели использован метод формульного анализа (Д. Кавелли), который предполагает наличие в массиве картины устойчивой структуры мелодрамы, заимствованной из литературных текстов, связанных со столицей. Автором выбран именно фильм В. Меньшова, поскольку он является наиболее ярким образчиком «московской мелодрамы», раскрывающей образ Москвы как города испытаний для молодой героини через ключевой концепт «московского дома».

*Ключевые слова:* Москва, мелодрама, формула, город в кино, Москва в кино, В. Меньшов, «Москва слезам не верит», московский текст.

**О**дин из самых популярных фильмов советского времени — мелодрама «Москва слезам не верит» (1979 год, режиссер В. Меньшов, сценарист В. Черных) повествует о судьбах трех девушек, приехавших в столицу в поисках счастья.

Советские критики назвали картину новым витком «производственной темы» [1, с. 38], российские скрестили сразу две культуры, определив жанр следующим образом: «сказка про Золушку из страны победившего социализма», соответствующая «канону американской

мечты» [2, с. 305]. История провинциалки, приехавшей в большой город и упорным трудом достигшей практически самого верха социальной лестницы, есть реализация формулы «self-made (wo)man», а мелодраматическая часть сюжета обеспечивает видовые признаки сказки.

Однако истоки сюжета гораздо глубже связаны с образом Москвы, и именно она в большей степени определяет его логику, нежели американский канон или сказка. Важно, что в данном случае само понятие «столица» является в известном смысле сюжетообразующим элементом, поскольку содержит несколько значений, соединение которых рождает смысловую динамику. С одной стороны, это определение города, и значит, оно несет в себе все его признаки и ставит его в ряд крупных мегаполисов. С другой стороны, это понятие наделяет отдельный элемент-город дополнительным маркированием, ведь столица становится центром системы, символизирует всю страну, являясь ее самым ярким представителем. Таким образом, Москва, как центр России, выступает как наиболее русский город, сердце страны, но одновременно и как город универсальный, поскольку она в ряду и городов, и столиц, то есть несет в себе признаки всех городов, всех столиц. Эта двойственность переходит на все происходящее в Москве. Все московские сюжеты одновременно суть уникальные истории, могущие произойти только в этом городе и только с московскими жителями: «размышляя о Москве, герои московского текста неизменно приходят к выводу, что живут в особенном городе, который коренным образом отличается от остальных» [3, с. 144]. Испытания, которые приходится переживать героям в городе, всегда имеют судьбоносный характер, а с другой стороны, это непременно истории типические, могущие служить и примером, и назиданием. Несложно заметить, что такое сочетание конкретного и типического укладывается в формульную механику, где формула (по определению Д. Кавелти) — это «структура повествовательных или драматургических конвенций, использованных в очень большом числе произведений <...>». Формулы — это способы, с помощью которых конкретные культурные темы и стереотипы воплощаются в более универсальных повествовательных архетипах» [4, с. 34]. Формула представляет собой некую универсальную структуру, тогда как конкретное произведение есть ее реализация в заданных условиях и параметрах. Подробность в деталях, плотные и жизненные образы, прописанные характеры — все это прорастает из фундамента формулы и создает ту жизнеспособную вариацию этой структуры, которая, в свою очередь, подпитывает и оправдывает существование своего каркаса.

«Практически все составляющие московского текста содержат описания жизни девушки, мечтающей о счастье, совершающей ошибки, любящей, страдающей и, как правило, в конце концов получающей то, чего ей хотелось (чаще всего это замужество, семейная жизнь, дети)» [3, с. 193], то есть исходная структура, формула, готовая реализоваться на новом, не литературном, но кинематографическом материале. Кинофильмы о Москве достаточно часто опираются на эту структуру, причем каждый раз конкретные реализации основного сюжет-

ного каркаса отражают набор допущений, которые может себе позволить данный культурно-исторический период. Например, в 1920-е годы упор делался на мелодраматические переживания и личный выбор героини: «Третья Мещанская» / «Любовь втроем» (1927 год, режиссер А. Роом, сценаристы В. Шкловский, А. Роом) и «Папиросница от Моссельпрома» (1924 год, режиссер Ю. Желябужский, сценаристы Ф. Оцеп, А. Файко). В первой картине рассказывается история молодой семьи рабочего Николая и домохозяйки Людмилы, живущей в коммунальной квартире. В их комнате появляется третий — фронтовой приятель мужа Владимир. Через какое-то время семейный дуэт перерастает в трио и Людмила понимает, что беременна. Проигнорировав требование обоих мужчин сделать аборт, девушка уезжает на поиски лучшей жизни. Как известно, в 1998 году появляется ремейк фильма, снятый П. Тодоровским («Ретро втроем»), где сюжетная канва оригинала перенесена в современность.

Сюжет второго фильма — это также истории любви: трое мужчин влюблены в девушку Зину, лоточницу Моссельпрома. Совслужащий Митюшин и кинооператор Латугин борются за внимание прекрасной папиросницы. Ситуация накаляется, когда появляется еще один поклонник — американец Макбрайд, предлагающий Зине стать содержанкой.

Выбор между поклонниками — тот стержень, вокруг которого разворачивается мелодраматическая формула. Героиня находит счастье, сделав правильный выбор. Москва в данном случае — фон для переживаемых эмоциональных приключений. Как правило, это центральный район — набережная у Кремля, площадь Большого театра, Тверская улица и проч. Образ города создается с помощью легко узнаваемых мест — «маркеров», максимально ярко отображающих лик столицы. Подчеркивается масштабность — широкие улицы, необычная (по сравнению с древней) архитектура: большие каменные здания и мосты; герои «Третьей Мещанской» не случайно совершают полет на самолете, нужно было подчеркнуть, что это история именно «большого города».

Позже, в 1930-е годы, акцент смещается на личность главной героини, теперь в центре ее судьба и обретение личного счастья. Тут необходимо отметить два центральных женских персонажа, ставших символами эпохи — героини Марины Ладыниной и Любви Орловой. Их персонажи, так или иначе, соприкасаются с Москвой, и всегда это события судьбоносные — встреча с любимым («Свинарка и пастух», 1941 год, режиссер И. Пырьев, сценарист В. Гусев) или обретение личной свободы ради счастья своего ребенка («Цирк», 1936 год, режиссер Г. Александров, сценаристы И. Ильф, В. Катаев, Е. Петров). Заметной становится уход от романтических переживаний и усиление внимания к социальным коллизиям, в которых замешана героиня — «Волга-Волга» (1938 год, режиссер Г. Александров, сценаристы Г. Александров, М. Вольпин, Н. Эрдман), «Девушка с характером» (1939 год, режиссер К. Юдин, сценаристы Г. Фиш, И. Скют), «Светлый путь» (1940 год, режиссер Г. Александров, сценарист В. Ар-

дов). Здесь личное счастье уходит на второй план, либо отсутствует вовсе, поскольку замещается успехами в профессиональной сфере.

Формула, таким образом, трансформируется согласно установкам исторического периода (ориентир на достижения в профессиональной сфере), и ключевой момент мелодрамы — встреча влюбленных часто становится лишь следствием основной сюжетной интриги. Например, в картине «Светлый путь» главная героиня Татьяна Морозова считает себя недостойной молодого инженера до тех пор, пока ее состоятельность не доказана извне (вручение ордена). Москва здесь — конечная цель путешествия героини, уже само прибытие в столицу воспринимается как награда, что позволяет говорить об образе столицы как о «чудесном, волшебном месте», месте, где исполняются мечты.

В 1950-е годы произошло возвращение к исходной формуле — «девушка ищет в Москве счастья, мечтает о семье», — однако изменилась тональность повествования: город стал более враждебен по отношению к героиням, трудности, которые им приходится преодолевать, более драматичны. Это история о брошенной незамужней женщине с ребенком на руках («Человек родился», 1956 год, режиссер В. Эйсымонт, сценарист В. Розов), фильм о жизни трех подруг, в которой случается предательство и обман («Сверстницы», 1959 год, режиссер В. Ордынский, сценарист А. Белякова), кинодрама о непростых человеческих судьбах, о любви и разлуке, измене и преданности («Испытание верности», 1954 год, режиссер И. Пырьев, сценаристы братья Тур, И. Пырьев, Л. Тубельский, П. Рыжей) и т. д.

Ближе к 1960-м годам уход от чисто мелодраматического сюжета становится все более очевиден. Финальная часть формулы — обретение личного (семейного) счастья все чаще опускается, появляется открытый финал, упор делается на трудности и препятствия, которые приходится преодолевать героиням в большом городе. Москва этого периода — отражение переживаний протагонистов; главным художественным приемом становится передача эмоционального состояния героев через состояние погоды — дождь, гроза, ненастье.

Таким образом, мелодраматическая формула хорошо прижилась в кинематографе. Большинство героинь — молодые девушки, приехавшие в большой город из провинции; подчеркивается контраст между их невинностью, неопытностью, соблазнами и опасностями мегаполиса. Все они переживают жизненные трудности: одни успешно проходят через все испытания, другим это не удается. И каждый раз мы видим какие-то перемены, которые позволяют судить и об изменениях более широкого порядка.

Обретение счастья на личном фронте становится обязательным дополнением. Например, героиня фильма «Приходите завтра» (1963 год, режиссер и сценарист Е. Ташков) отказывается от отношений в пользу карьеры, воспринимая эту часть своей жизни как препятствие. Город в картинах, созданных в 1960-е годы, часто не располагает к романтическим переживаниям, он показан как вечно движущийся каменно-железный механизм, где главные

герои, захваченные личной рефлексией, — часть потока. В период «оттепели» на первый план вышла иная проблематика, нуждавшаяся в осмыслении — либерализация политического режима, демократизация жизни, появление новых реалий, — и формула мелодрамы оказалась невосребованной. Позднее, в 1970-е и частично в 1980-е годы, смена политического вектора вызвала резкий поворот к формульному искусству. Подобный эскапизм стал своего рода психологической реакцией на происходящее.

Мелодрама создает идеальный мир, где все подчиняется внутренне желаемому распорядку: «Жили три холостяка» (1973 год, режиссер М. Григорьев, сценарист П. Силуянов); «Три дня в Москве» (1974 год, режиссер А. Корнев, сценарист А. Иванов); «По семейным обстоятельствам» (1977 год, режиссер А. Корнев, сценарист В. Азерников); «Служебный роман» (1977 год, режиссер Э. Рязанов, сценаристы Э. Брагинский, Э. Рязанов); «Карнавал» (1981 год, режиссер Т. Лиознова, сценарист А. Родионова); «Предчувствие любви» (1982 год, режиссер Т. Шахвердиев, сценаристы В. Зеленский, Т. Шахвердиев); «Влюблен по собственному желанию» (1982 год, режиссер С. Микаэлян, сценаристы А. Васинский, С. Микаэлян); «Самая обаятельная и привлекательная» (1985 год, режиссер Г. Бежанов, сценаристы А. Эйрамджан, Г. Бежанов), «Где находится «нофелет»?» (1988 год, режиссер Г. Бежанов, сценарист А. Эйрамджан).

Особняком стоят фильмы, в которых мелодрама трактуется иначе, вносит новые акценты и нюансы, дает новую трактовку стереотипов, меняет среду и героев: «Москва, любовь моя» (1974 год, режиссеры А. Митта, Кендзи Есида, сценарист Э. Радзинский); «Роман о влюбленных» (1974 год, режиссер А. Кончаловский, сценарист Е. Григорьев). Первая картина — своеобразное эхо-ответ классическому фильму А. Рене «Хиросима, любовь моя». Главная героиня — японка Юрико — приезжает в советскую столицу учиться балету, встречает свою любовь, Володю, но жестокий диагноз — лейкемия, наследие хиросимской трагедии, обрывает ее жизнь.

Второй фильм, снятый в жанре мелодрамы, сочетает реализм и художественную условность. Роман Тани и Сергея, прерванный его уходом в армию и мнимой смертью, выражается в поэтических формах (герои говорят белыми стихами, поют, в картине используется сочетание цветной и черно-белой съемки), что усиливает жанрообразующие компоненты мелодрамы (внимание сосредоточено на чувствах и переживаниях персонажей).

В обоих случаях введение в формулу момента смерти героев (в одном случае реальной, в другом мнимой и символической) выводит фильмы за рамки исходной структуры, позволяя считать их представителями «московской формулы» лишь номинально.

Особый интерес в данном случае представляет картина, которая практически буквально повторяет базовую формулу и становится самым ярким представителем своего типа — мелодрама «Москва слезам не верит». В основе сюжета — история трех провинциалок Таси (Р. Рязанова), Люды (И. Муравьева) и Катерины (В. Алентова), приехав-

ших в столицу. Их судьбы складываются по-разному, но им удается сохранить дружбу даже спустя двадцать лет. Тася вышла замуж, работает с мужем на стройке, растит детей, Люда развелась, работает в химчистке, а Катерина после неудачного романа одна вырастила дочь и сделала карьеру на родном заводе. И лишь в сорок ей улыбнулась судьба, и она нашла свою любовь — слесаря Георгия (А. Баталов).

В качестве названия для своего сценария о Москве и москвичах (работа принимала участие в конкурсе сценариев о Москве) В. Черных выбрал поговорку: «Москва слезам не верит»; это позволило вывести текст на уровень обобщения. Сценарист исходил из того, что «черты московского характера существуют не один век — Москва слезам не верит, Москва бьет с носка. При всех режимах и всех правителях Москва никогда жалости не испытывала, и всегда от нее можно было схлопотать. И это тоже феномен Москвы» [5, с. 143]. Высокая степень конкретности материала сделала этот фильм успешной реализацией «московской формулы», заключающей значимые образы и мотивы — образ главной героини, образ дома, образ города, мотив испытания. События первой и второй серии картины разделены двадцатью годами: в первой части действие происходит в конце 1950-х, а во второй — в конце 1970-х годов. В центре повествования — три женских судьбы, три героини, и каждая из них стремится к счастью.

И сюжет, и художественное решение строится по принципу «было-стало». Отсюда параллельное построение образной системы и структурных элементов сюжета, перекликающихся друг с другом как внутри себя (экспозиция второй серии, по очереди представляющая судьбы трех героинь), так и на уровне серий: встречи Родиона и Кати тогда и теперь на Гоголевском бульваре, где даже эпизодические персонажи те же самые.

Ярким моментом оказывается стык двух звенящих будильников, разнесенных по времени на двадцать лет, но соединенных при помощи монтажа (конец первой и начало второй серии). Именно этот прием многих ввел в заблуждение, заставив поверить, что здесь используется сюжетная схема «Золушки» — так чудесен и мгновенен был перенос через многочисленные жизненные трудности, оставленные в прямом смысле за кадром. Но формула «Золушки» — не монтажная склейка. Суть ее — резкая и часто слабо мотивированная смена социального статуса героини, происходящая на одном временном отрезке, что коротко можно выразить идиомой «из грязи в князи». В фильме В. Меньшова мы видим «обманный маневр», который придает динамику сюжету и заставляет думать, что перед нами использование сказочно-фольклорных мотивов. На самом деле его истинное значение — концентрация внимания уже не на судьбах трех героинь, а на центральном женском персонаже и связанных с ним темах финального испытания и награды.

Социальная мелодрама транслирует надлежащий порядок вещей. Город (Москва) здесь выступает как модель мира, где все должно быть правильно, и потому закончиться все должно хорошо. Хотя в названии фильма упоминается

Москва, самого города (натурных съемок) очень мало; город репрезентируется через судьбы трех героинь, потому что их личные испытания составляют его культурный образ. Концепты дома, семьи имеют для образного ряда картины первостепенное значение — именно они выражают один из ключевых моментов формулы, и потому так важно, чтобы в финале каждая из героинь обрела свой дом.

Отсюда важность в киноромане сквозного образа московского дома, который динамически развивается и различен для каждой героини. Дом меняется несколько раз. Сначала это общежитие где-то на окраине; режиссер не дает никаких конкретных указаний относительно того, где оно находится, помещая его на условную «периферию» и создавая собирательный образ и общежитий, и Москвы 1960-х годов с тем, чтобы каждый зритель нашел какую-то значимую для себя деталь и «опознал», признал этот образ. Затем это чужой дом — квартира родственников. Одним из самых знаковых моментов первой части становится переезд героинь в высотное здание. Для зрителя конца 1970-х высотки были символом Москвы, и этот сюжетный поворот знаменовал начало «хлестаковщины», которая и привела главную героиню к трагическому финалу в первой части. Авторы показали зрителю все комнаты этой большой квартиры, проведя параллель с московскими дворянскими усадьбами и дворцами. Новое московское имение — это большая квартира как олицетворение Москвы. Здесь завязываются знакомства, решаются судьбы. Достаточно одного заявочного натурного кадра — общий план высотки — и кадров символического «вознесения», когда героиня с чемоданами поднимается по лестнице, а затем едет в лифте, чтобы зритель ощутил каково это — жить в высотке, читай «в Москве». Героини решают устроить званый ужин, который в фильме выступает как эхо светского мероприятия: квартира — дамский салон, хозяйки, Катерина и Людмила принимают гостей, ведут беседы, и их прием пополняет длинную череду приемов, описанных в литературе. Город здесь воспринимается опосредованно, ситуационно, но он все время присутствует, потому что в данный исторический период нигде кроме Москвы подобно не было возможно.

Хотя Москва традиционно воспринимается в женском роде (Москва-матушка, способная на искреннюю и крепкую любовь к своим жителям, на что не способен, например, холодный Петербург), она жестоко наказывает тех, кто пытается ее обмануть. И затея героинь становится судьбоносной для обеих. Кажется, что повезло нахальной Людке, чья «смелость города берет», но ее наказание оказалось отсроченным во времени, и потому более жестоким. А искренняя и честная Катерина получила несоизмеримо больше. Интересно, что авторы отказываются от пейзажей и натурных кадров, которые бы выразили душевное состояние главной героини: после памятного разговора на Гоголевском бульваре героиня «закрывается» в интерьере, Москва как город для нее — отныне пространство в четырех стенах, где она будет усваивать урок, преподанный ей столицей.

И, наконец, последний дом — это собственный дом героинь, их награда. Квартиры получают все три девушки. У каждой из них дом сообразен социальному и личному статусу: дом Таси — это, прежде всего, кухня, где по утрам завтракает большая семья; Людкина квартира с намеком на шик и вместе с тем неустроенная. Мы видим только прихожую, отделанную модными обоями, но сама героиня словно «застряла» в прихожей, в вечном ожидании своего «лотерейного» билета. Однако пока по утрам ее регулярно навещает только спившийся бывший муж. А вот квартиру главной героини мы видим всю, и ей посвящена большая часть истории.

События и первой, и второй серии разворачиваются главным образом в интерьерах. Авторы не собирались снимать историческую картину, им нужна была не реконструкция, а воспоминание о Москве. К тому времени уже сложился кинообраз Москвы 1950-х, и нужно было использовать его так, чтобы и избежать клишированности, и совпасть с каноном. Город в первой части должен был быть узнаваем, но не правдоподобен. Функция Москвы в первой серии — напомнить зрителю недавнее прошлое и тем самым обмануть его, выдав современный город, где происходили съемки, за Москву конца 1950-х — начала 1960-х годов. Практически все кадры города в первой серии — это ночная или вечерняя съемка, и темнота услужливо скрывает изменения, произошедшие за двадцать лет на улице Горького и площади Маяковского, где вечером гуляют героини. На помощь режиссеру приходит звук: городской шум «Москвы прошлого» — это смесь узнаваемых мелодий (песни Робертино Лоретти, песня «Ландыши»), голосов (Вознесенского, Смоктуновского) и реплик («Харитонов!»). С их помощью запускается механизм памяти и происходит подмена изображения. Не имея возможности воссоздать облик города того времени (сегодня это сделали бы с помощью компьютерной графики), Меньшов, с одной стороны, апеллирует к образной памяти зрителя, помнящего его, а с другой стороны, «перезаписывает» эту память, и для зрителя становится органичным авторское видение изображаемой эпохи. Еще один успешный прием, который использует режиссер, — это иронический комментарий, отвлекающий внимание зрителя и позволяющий продолжить повествование в комедийном регистре: реакция Людмилы на стихи Вознесенского — «ничего не поняла», поход за женихами в Библиотеку им. Ленина, разговор девушек со Смоктуновским и пр.

Образ Москвы в фильме В. Меньшова сложен и выражается опосредованно. Это продолжение культурно-литературной традиции, порожденной «оттепелью», когда кинематограф отказался от «большого стиля». Камера, сосредоточившись на жизни среднестатистического индивида, ушла с широких улиц, и город как внешняя среда все чаще противопоставлялся миру сначала дворов, а потом и квартир. Практически все действие фильма «Москва слезам не верит» разворачивается в интерьерах, и с этой точки зрения он близок интерьерным мелодрамам начала XX века: в обоих случаях на-

блюдается сходство поставленной задачи — показать частную жизнь. Эта задача в картине Меньшова решается с использованием определенных операторских приемов: статичная камера, зафиксированная на одной точке; объемная и сложная мизансцена — герои перемещаются внутри диалога и пространства, выходя за пределы кадра и возвращаясь, но все это без монтажных стыков; редко используемый второй план, отсутствие перебивок крупными планами или деталями; ракурс не меняется, из изобразительных приемов используется только наезд камеры, который подчеркивает какой-то важный момент или реплику. Жизнь героев подается большими кусками: например, эмоциональная встреча Людмилы и Гурова в начале второй серии длится почти две минуты и снята одним кадром; так же сделаны эпизоды разговора Людмилы и Катерины на даче, первый ужин Гоши дома у героини, где стол так расположен по отношению к камере, что герои сидят почти как в театре, и т. д. Простой визуальный язык, минимум натуральных съемок облегчает восприятие, заставляя концентрироваться на происходящем, а не на форме.

Фильм «Москва слезам не верит», как и любая мелодрама, создает иллюзорный мир, в котором действуют стереотипные характеры, художественно оживленные и помещенные в узнаваемую среду, а счастливая и справедливая развязка утоляет жажду справедливости, поддерживает веру зрителя в «правильность» миропорядка.

### Список литературы

1. Бауман Е. Время сквозь судьбы // Искусство кино. — 1980. — № 2. — С. 38—47.
2. Плахова Е., Савельев Д. [Владимир Меньшов] // Новейшая история отечественного кино. 1986—2000. Кино и контекст. Т. II. — СПб.: Сеанс, 2001.
3. Шурупова О.С. Концептосфера петербургского и московского текстов русской литературы (сопоставительный анализ): дис. ... канд. филол. наук. — Липецк, 2011.
4. Кавелли Д. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. — 1996. — № 22. — С. 33—64.
5. Черных В. Москва бьет с носка // Искусство кино. — 1997. — № 8. — С. 142—144.
6. Menashe L. Moscow Believes in Tears: Russians and their Movies. — Washington: New Academia Publishing, 2010.
7. Марголит Е. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920—1960-х годов. — СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012.
8. Меднис Н.Е. Сверхтексты в русской литературе [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://rassvet.websib.ru/chapter.htm?no=35>
9. Москва в кино / сост.: П.А. Снопков, А. Ф. Шклярчук; авт. текста А.Ф. Шклярчук. — М.: Контакт-Культура, 2009.
10. Рассохин О.О. Москва в кино. 100 удивительных мест и фактов из любимых фильмов. — М.: Эксмо, 2009.
11. Паперный В. Культура Два. — М.: Новое литературное обозрение, 2011.
12. Эпштейн М. Знак пробела. О будущем гуманитарных наук. — М.: Новое литературное обозрение, 2004.