

Столяр М.Б. Рождество в земле забвения / М.Б. Столяр // Русская философия культуры в XX столетии. Сборник научных статей украинских и российских культурологов. – Чернигов, 2004. – С. 77–84.

С.77

*Марина Столяр*

## РОЖДЕСТВО В ЗЕМЛЕ ЗАБВЕНИЯ

*Еда познана будут во тьме чудеса Твоя,*

*и правда Твоя в земли забвенной? (Пс. 87: 13)*

**Аннотация:** статье "Рождество в земле забвения" автор пытается дать христианскую интерпретацию кинокомедии Эльдара Рязанова "С легким паром!" или "Ирония судьбы" - известной советской киноленты конца XX века. В качестве одного из материалов, давшего фильму потенциал духовного прочтения, Столяр Марина считает глубоко воспринятую авторами сценария и режиссером традицию русской классической литературы. Для советской светской культуры русская классическая литература оставалась одним из источников не уничтоженной религиозности. И эта христианская закваска подняла "тесто" сюжета картины на уровень духовных интуиций.

В фильме противопоставляются два образа человеческой жизни – образ существования, ориентированный на материальные блага, и образ бытия, главной ценностью которого являются Вера, Надежда, Любовь. Образ существования символизирует в фильме баня. Символом же духовной жизни является храм, который встает перед зрителем в начале сюжетной развертки и который завершает смысловой ряд.

**Ключевые слова:** советская культура, христианство, архетип, рождественская сказка.

В новогоднюю ночь 1976 года на телевизионные экраны Советского Союза вышла кинокомедия Э.А.Рязанова "Ирония судьбы" или "С легким паром!". Этому фильму суждено было стать одной из самых популярных советских кинолент конца XX века. Однако и сегодня среди любителей кинокартины найдется немало таких, которые знают ее едва ли не наизусть.

Но, с нашей точки зрения, помимо хорошо известного зрителям событийного уровня фильма, существуют еще и другие его уровни, смысл которых выходит за рамки, очерченные сюжетными линиями. И более того: в некотором смысле он выходит и за пределы сознательного замысла автора.

Последнее, думаю, никого не удивит. Из истории литературы широко известны многочисленные случаи, когда герои художественных произведений переставали "слушаться" своих авторов, на что последние сетовали с некоторой долей лукавства (на самом деле им нравилась эта "самостоятельность" собственных персонажей, которая лишь подтверждала ценность созданного произведения).

В данном случае речь идет не о том, что артисты, исполняющие главные роли, стали нести отсебятину. Нет, они творчески воплотили именно то, что требовал от них режиссер. Дело заключается в главной теме – теме любви, которая, как и ее предмет, имеет не только земное тяготение, но и "небесную прописку".

Каким образом этот небесный смысл Любви, преданный полному или почти полному забвению в советской культуре, так неожиданно проявляется в этой кинокомедии? Думаю, это происходит, прежде всего, за счет того влияния, которое имела на советский кинематограф, в целом, и на творчество авторов сценария Брагинского и Рязанова, в частности, русская классическая литература.

Следует при этом заметить, что в советской культуре русская классическая литература ценилась весьма высоко, но понималась, к сожалению, подчас совершенно неадекватно. Кто когда-нибудь напоминал советским читателям или зрителям, что идея знаменитого "Ревизора" Гоголя – это идея Страшного суда? А ведь без этой идеи не то что какой-то фрагмент пьесы непонятен, непонятым остается ее важнейший смысл. Комедия сводится к бытовым эпизодам, к социальной критике и не больше.

Образ Татьяны Лариной из "Евгения Онегина" Пушкина объяснялся чаще всего в духе революционеров-демократов, которые считали, что Татьяна, дескать, потому не бросила своего мужа и не ушла к Евгению, что она боялась общественного порицания, то есть не была достаточно свободной женщиной.

Но ведь образ Татьяны – это один из самых религиозных образов Александра Сергеевича Пушкина. Не только личного счастья, но, прежде всего, спасения жаждет

### С. 78

его героиня. "Кто ты, мой ангел ли хранитель или коварный искуситель?" – вот вопрос, которые волнует Татьяну, думающую об Евгении. Ее молитвенный вопрос не остается без ответа. Один ответ она получает во сне, когда видит Евгения начальствующим среди бесовской нечисти. Практически тот же ответ подсказывают ей заметки Евгения на полях, прочитанных им книг.

Как Татьяна борется со своей болью? Она говееет и причащается. Почему она не бросает своего старика-мужа? Потому что она не представляет возможным строить свое счастье на несчастье другого человека, потому что она глубоко уважает мужа – честного и мужественного человека, потому что она жалеет его – израненного воина, пролившего за родину кровь. И главное: *брак для нее свят*. Она не обществу давала обещание, вступая в брак, но давала обет Богу. Бросить мужа значит для нее отречься от всего святого.

Этот замечательный образ русской православной женщины неоднократно будет воспроизводиться и в литературе, и в кинематографе советских времен. Но, если Пушкин раскрыл духовные корни такого образа, то *в советском искусстве он сохранит свои отдельные внешние черты*, но утратит духовную глубину. Тем не менее оттенок какой-то великой тайны останется. "Эти странные русские..." Вспомните лучшие женские роли советского кинематографа конца 70-х – начала 80-х годов и сравните эти работы с лучшими женскими образами западного кинематографа того же периода. Красота первых, прежде всего, внутренняя красота, уходящая своими истоками в Непостижимое. Красота-тайна. (Ах, зачем на роль Нади Шевелевой Рязанов пригласил иностранку?! Чем больше раз просматриваю этот фильм, тем очевиднее становится несоответствие ее игры работе других актеров. И дело здесь не только в профессионализме. Барбара Брыльская – прекрасная актриса. Но... Опять и опять это неуловимое "НО". )

По поводу религиозных смыслов в русской классической литературе можно и нужно писать, потому что в советское время творчество русских писателей XIX оценивалось, в основном, с точки зрения социальной критики, психологизма, бытоописательства. В ней искали, в лучшем случае, философскую глубину. Но христианский смысл литературы оставался в тени. И именно эта невосприимчивость к религиозному содержанию текстов, накладывала существенные искажения на восприятие произведений.

Но ведь существует не столько опосредованное, сколько непосредственное восприятие произведения. Как бы нам не объясняли, что "главное для автора – критика социальных противоречий эпохи", художественные образы преспокойно обходят всяческие идеологические штампы и откладываются не только в сознании, но и в подсознании человека, вступают в диалог с его совестью.

Для нас важно сейчас подчеркнуть то, что христианские смыслы, понимались они или нет, подчас присутствовали и в совершенно светской, нерелигиозной культуре советского времени в виде некой пусть слабой, но по сути духовной закваски. Стоило ее подмешать в какое-либо современное произведение, и она начинала свое действие. Вот этой то закваски, с нашей точки зрения, оказалось достаточно в рассматриваемом фильме, чтобы он вышел за свои сюжетные рамки. (Каким образом русская классическая литература вошла в ткань рассматриваемого произведения и какие приняла в этой ткани формы, мы рассмотрим ниже.) Но рационально объяснить происшедшее все же до конца невозможно. Думаю, произошло и чудо. Один архитектурный образ потянул за собой совсем не архитектурные ассоциации.

Но хватит говорить загадками. Попробуем решить геометрическую задачу, которая введет нас в интерпретационное поле этой киноленты. В этой задаче предлагается соединить четыремя линиями (не отрывая карандаша от бумаги) девять точек, расположенных в форме квадрата (см. рис.1).



Сюжет буквально загипнотизировал не только обычного зрителя, но и сурового цензора от официальной идеологии. Да что там цензоры, если даже искусшенные в искусствоведении любители фильма, просмотревшие его много раз, смотрели, но ... **не видели** - не видели в начале и в конце сюжетной развертки *медленно показанный во весь рост - с крестами - православный храм.*

На глазах у всех, *открыто горящей свечой* (См.: Мф. 5:15) высится храм, но его никто **не замечает**. А ведь именно храм является тем образом, той "точкой", через которую только и можно соединить темы, образы и персонажи фильма в единую, *многоуровневую* смысловую концепцию.

Некоторые искусствоведы убеждали меня, что я ищу в этом фильме то, чего там нет и быть не может. Образ храма является иллюстрацией "архитектурной" темы: вот, дескать **так** строили раньше, а вот *так* строят сейчас... И никакой сверхидеи духовного порядка в этом произведении нет.

Допустим, это так. Допустим, образ храма нужен для противопоставления старинной архитектуры как высочайшего искусства и современной стандартной архитектуры. Но для подобной цели корректнее было бы взять строение жилого типа, а не сравнивать совершенно разнопорядковые в функциональном отношении сооружения.

Кроме того, если образ храма вписывается в архитектурный мотив фильма, то достаточно было бы показать его один раз - в начале сюжета. Ведь центральная тема фильма - тема любви, а не архитектуры. Что же касается последней, то она и нужна была (скорее всего) только затем, чтобы дать более-менее рациональное объяснение

### С. 80

того, как наш герой очутился в чужой квартире. Почему же храм показывается и в конце фильма, да еще и более крупным планом, чем в начале? Что это, "архитектурное излишество"? Но строгая архитектоника этого произведения подобных излишеств не допускает.

Еще один аргумент против "архитектурной" интерпретации дает другая кинокомедия того же режиссера. Дело в том, что архитектурный мотив звучит в творчестве Эльдара Рязанова не впервые. Фильм "Невероятные приключения итальянцев в России" можно назвать первым советским (а может и не только советским) архитектурно-рекламным клипом. Приключения персонажей этого фильма происходят на фоне практически всех основных архитектурных достопримечательностей Москвы и Петербурга (Ленинграда). Но я настаиваю на том, чтобы Вы, дорогой читатель, тратили время на просмотр этого фильма. Просто поверьте мне на слово, что все храмы в этом фильме показаны *без крестов*. Даже храм Василия Блаженного на Красной площади выглядит каким-то укороченным, обезглавленным.

*Архитектурный мотив не нуждается в кресте*, и режиссер не стал бы рисковать судьбой фильма ради абстрактной любви к "старине", золотому сечению или еще чему-либо в этом роде. Известный украинский философ и культуролог М.В.Попович однажды в личной беседе рассказывал, как он работал в творческой группе по созданию фильма о Софии Киевской (это было

еще в советские годы). Оператор группы старался не поднимать камеру так, чтобы в нее попали кресты, потому что *такие кадры просто заставили бы вырезать.*

*В фильме совершенно определено противопоставляются не столько стандартная и нестандартная архитектура, сколько два образа человеческой жизни - образа существования, полностью ориентированного на материальное благополучие (квартира, красивая жена, зарплата, мебель, машина...) и образа бытия, ориентированного в соответствии с духовными ценностями.*

Символическим выражением этих образов человеческой жизни являются в киноленте БАНЯ и ХРАМ.

Подобно тому, как сюжетная развертка **логически** начинается и завершается образом **храма**, пересказ этого сюжета герои (в основном, Женя) каждый раз начинают с **бани**. Тем самым противопоставляется **эмпирическое** и **смысловое начало - причина видимая и невидимая**.

**Баня** - это максимально высокая и одновременно максимально низкая (амбивалентная) точка в графике человеческого существования, ориентированного на материальные ценности. Баня - образ не просто физического отмывания грязи, но **глубинного физиологического очищения**.

**Храм** же - символ очищения духовного - крещения ("бани пакибытия»), причастия, молитвы...

**Баня** - образ подземного мира, преисподней, места, куда стекается вся грязь.

**Храм** - образ чистого горнего Царствия.

В языческом сознании оголение связывалось, в частности, с идеей охранения человека от злых сил (Байбурин А.К., Топорков А.Л. У истоков этикета. - Л., 1990. - С.102), а обычай хлестать себя и других березовым веником, несомненно, первоначально был языческим обрядом изгнания из человека злых духов.

**Храм** - образ Божественных Таинств, дающих человеку подлинную защиту от зла.

**Баня** - видимость глубинного общения, видимость стирания социальных различий, снятия ролевых масок, преодоления отчуждения людей.

**Храм** - образ соборности как подлинного общения людей в Боге.

**Баня** - вырывание человека из обыденности для нового погружения в обыденность.

**Храм** - образ подчинения обыденного высшему смыслу человеческого бытия.

**Баня** - грань жизни и смерти, попытка спрятаться от жизни и избежать смерти.

## С. 81

**Храм** - символ человеческого воскресения во Христе.

Если интерпретировать содержание картины под углом зрения противопоставления этих символов (бани и храма), то значение архитектурной

темы отпадает само собой. Точнее говоря, ее значение сводится лишь к поводу, завязке и одновременно к отвлекающему фону.

Но это гениальное противопоставление введено автором, скорее всего, неосознанно. Интереснее всего в данном случае то, что подобное неосознанное решение не противоречит свободному предпочтению режиссером достаточно определенных смыслов человеческого бытия.

Разве не является основной темой всего известного нам творчества Э.Рязанова тема преобразования человека, тема приоритета внутренней духовной красоты над телесной или вещной красотой и силой? Но ведь в своем предельном раскрытии это тема является не просто нравственно-этической, но, прежде всего, религиозной.

Разве слова песни, звучащей в начале фильма: "О, *кто-нибудь*, приди, нарушь чужих людей соединенье и разобщенность близких душ", разве это не слова молитвы? И *какой* молитвы!

Разве не Рязанов в ответ на реплику журналиста о трагическом конце его фильма "Небеса обетованные" ответил: "Кто вам сказал, что "Небеса обетованные" мрачная картина с трагическим финалом? Этот финал можно прочесть и так, и эдак. Для вас они гибнут, для меня улетают в новую, прекрасную жизнь... Эти люди выстояли в коммунистическом аду, понимаете? И сохранили... любовь". (Всеукраинские ведомости, 12 марта 1997 г., с.14).

Но главным поводом, который подсказал мне предлагаемую интерпретацию фильма, были слова Эльдара Рязанова едва ли не случайно оброненные им во время одной телевизионной передачи. К сожалению, в данном случае я не могу сослаться на печатный источник, не помню и год выхода передачи в эфир. Кроме Эльдара Рязанова на этой передаче присутствовали многочисленные деятели кино и эстрады. Когда телевизионное действие перешло в стадию своего апогея, и все присутствующие на ней ощутили невыразимую симпатию друг к другу, то кто-то выразил это чувство предложением породниться, переживнив своих детей. Вот тут-то Рязанов и сказал, что *брак совершается не людьми, а Богом*. После этих его слов для меня и прояснился доселе скрытый смысл хорошо известного фильма. И вот тогда-то я и заметила, наконец, православный храм, показанный в начале, в середине и в конце киноленты.

Но вернемся к рассматриваемому произведению.

Что касается бытия, ориентированного в соответствии с духовными ценностями, то такой ценностью в фильме утверждается **любовь как взаимное открытие людьми внутренней красоты друг друга** (распознавание образа Божьего).

Предложение Гале Женя делает под влиянием вспыхнувшей страсти, и это предложение скорее напоминает прыжок вниз головой в холодный омут. Не случайно сразу после этого "прыжка" он отрезвляется, скептически рассматривая свою физиономию в зеркале. Любовь Гали не является той любовью, которая дает герою возможность ощутить себя красивым, смелым, умным, преисполненным творческих сил. Таким почувствует себя Женя только рядом с Надей.

Ни Женя, ни Галя по большому счету не знают друг друга. Они соприкасаются не душами, а телами. Они не представляют, что им можно ожидать друг от друга.

То же самое можно сказать и о дуэте Нади и Ипполита. Подозрительность, ревность Ипполита выглядят смехотворно с точки зрения зрителя и воспринимаются как оскорбление Надей. Она же видит не столько личность Ипполита, сколько его социальную маску. Когда же он остается без маски, то не узнает его.

Галя и Женя знакомятся в ситуации, в которой волевая, жесткая Галя исполняет роль кроткой пациентки на приеме у строгого хирурга. (Далее их роли сменяют-

## С. 82

ся на противоположные). Обстановка этого знакомства **скрывает** слабости и недостатки героев друг от друга, формируя ложное представление о партнере.

О! Если бы Женя слышал, что сказала в приступе ревности Галя Надежде! Как точно вкладываются именно эти, а не какие-либо другие слова в уста героини! Ведь любое обвинение по *духовному* закону есть не что иное, как самообличение. "...каким судом судите, *таким* будете судимы; и какою мерою мерите, *такою* и вам будут мерить" (Мф.7:1). Следовательно, Галя должна была обвинить Надю именно в том, что ей, Галине, свойственно, чем грешна она, а не Надя. И как последовательно режиссер подчеркивает в образе Галины именно ту ее черту, которая прозвучит как обвинение "сопернице": "Хищница!"

Вспомните, какой был взгляд у Гали, когда Женя рассказал ей про то, как сбежал от первой невесты в Ленинград. Испуганный? Растерянный? Удивленный? Нет. Это был взгляд львицы, от которой выскальзывает ее жертва. А ее отношение к матери Евгения, к его друзьям? "Обойдутся!" Она уже чувствует себя безраздельной хозяйкой в этом доме. Не случайно она отказывается повесить на елку шарик, поданный ей Евгением, но требует побыстрее дать ей верхушку. Какой адекватный символ!

Сознательный ли это замысел или духовная интуиция автора? А какая разница? Для нас важно показать, что смыслы этого произведения выходят за пределы сюжетно-психологических, что в фильме есть духовный содержательный пласт.

Женя слышал только часть телефонного разговора Нади и Галины. Ему достаточно того, что Галя ему *не поверила* и что она его *никогда не простит*. Но не чувство безысходности охватывает его, потому что он слышал лучшую часть разговора, а именно то, как Надя хвалила его Гале и говорила, что даже завидует немного ей.

Каким контрастом в главных женских образах есть их способность прощать или не прощать. И кому прощать? Галя не может простить своему жениху, не способна выслушать и понять его. *Надя прощает своему врагу*. Именно *врагу*, потому что московский гость сломал ее последнюю надежду



иметь семью, избавиться от страшного и безысходного одиночества. В этом некрасивом, чужом человеке, ворвавшемся в ее жизнь в самый неподходящий момент, она видит страдающего человека, она различает его прекрасные черты. Эта удивительная способность героини не заикливаться на своей беде, не кружиться в аду раздражения и ненависти по поводу несбывшегося, происходит отнюдь не от легкомыслия.

Если Галя самоопределяется с помощью обвинения Нади, то Надя тоже становится понятной через обвинение. Но это не обвинение другого человека. Это обвинение себя. "Вы считаете меня легкомысленной?" – спрашивает Надя уже в конце фильма маму Евгения. Надя считает себя легкомысленной. Она не оправдывается. Она просит прощения своим вопросом-ответом. Она борется со своей "легкомысленностью" и это лучшее подтверждение того, насколько серьезен сделанный ею выбор.

Надя и Женя знакомятся в ситуации, совершенно непохожей на ту, в которой познакомились Женя и Галя - той, которая скорее способствует неприязни и отвращению, нежели самой элементарной симпатии. Спокойная, слегка ироничная Надя "выходит из себя", пытаясь избавиться от непрошеного гостя. Жене в этом состоянии она кажется жуткой мегерой. Что уже говорить о Жене! Он предстает перед Надей просто в омерзительном облике. Иначе говоря, главные герои не просто демонстрируют друг другу свои рядовые недостатки, - они оказываются в настолько невыгодном свете, насколько это вообще возможно в общении двух интеллигентных людей. Они *как бы исповедуют* друг перед другом худшие свои стороны. Но тем сильнее проявляется способность их душ увидеть друг в друге скрытую, внутреннюю красоту. Эта способность прорастает сочувствием, вырастает в глубокую симпатию и расцветает любовью.

А вот еще одна связующая нить между образом православного храма и содержанием кинокартины. Можно ли говорить об интерпретационном произволе автора данной статьи, если в вышедшей уже в 1986 году книге "Неподведенные итоги"

### С. 83

сам Э.А. Рязанов пишет: "...хотелось, чтобы эта лента стала *рождественской сказкой* (выделено нами - М.С.) для взрослых". (Рязанов Э.А. Неподведенные итоги. – М., 1986. – С. 193).

Обратите внимание, *сам автор определяет жанр своего произведения со всеми вытекающими отсюда последствиями*. Но с этим жанром более знакомы литературоведы, а не кинокритики. Поэтому даже простая попытка проанализировать соответствие данной формы содержанию фильма часто вызывает у них непонимание.

Что же представляет собой жанр рождественской сказки для взрослых? Исчерпывающий ответ на этот вопрос дает известный писатель Н.С.Лесков. Он называет следующие особенности данной художественной формы: рассказ должен быть приурочен к событиям, произошедшим в период от Рождества до

Крещения; он должен быть сколько-нибудь фантастичен; в нем должна быть христианская моральная идея, и четвертым условием жанра является благополучный, веселый конец. (См.: Лесков Н.С. Собр. соч. в 12 тт. - Т.7. - М., 1989. - С.4).

Из перечисленных условий не подходит только первое - время действия. Но, учитывая то, что в то время, когда был создан фильм, о Рождестве большинству наших атеистически воспитанных соотечественников ничего не было известно, а некоторые внешние атрибуты Рождества (рождественское дерево, подарки и т.п.) присвоил советский Новый год, - помня это, можно сказать, что первое условие выполняется настолько, насколько оно вообще могло выполниться.

На жанр святочного рассказа указывает и совершенно четкая ассоциация с гоголевской рождественской сказкой "Ночь перед Рождеством". И у Гоголя и у Рязанова главный герой отправляется в канун праздника в Петербург. И у Гоголя и у Рязанова в отправлении героя в Петербург участвуют темные силы. И у Гоголя и у Рязанова главный герой попадает в Петербург по воздуху, по воздуху же и возвращается домой. Место гоголевского черта занимают "никогда не пьянеющий" друг Жени Лукашина, злобно чертыхающийся сосед Евгения по самолету, пинающий беспробудно спящего героя... Да и самолет, наконец, имеет нечто общее с чертом как самый быстрый, но ненадежный вид транспорта. Далее: гоголевский Вакула с изумлением оглядывается по сторонам, проезжая улицами Петербурга. Не меньшее изумление видим мы и в глазах Жени, выглядывающего из окна такси.

И Вакула, и Женя Лукашин совершают поступки, совершенно не вписывающиеся в картину их предыдущей жизни. Богобоязненный Вакула собирается продать душу черту, а трезвенник Евгений напивается "до чертиков". Главным героям одного и другого рассказа *попускается* оступиться, чтобы раскаяться и обрести подлинную любовь. Но если у Гоголя капризная Оксана превращается в Оксану любящую, то у Рязанова своенравная и ревнивая Галя такой же и остается.

Еще один мостик перебрасывает от произведения Гоголя к фильму Рязанова народная поговорка: "Умудряет Бог слепца, а черт кузнеца». Вспомним, что Женя по специальности врач. В духовном контексте врач - это человек, который берется лечить других, будучи сам болен. "Врач, уврачуй себя сам» означает: сначала попытайся вылечить себя, а потом лечи других. Иными словами, врач сам нуждается во враче. Но ему нужен не такой же врач, как он сам, но Врач с большой буквы. Истинно врачует только Бог.

В контексте предложенной интерпретации я бы изменила в сценарии одну маленькую деталь: сделала бы Женю офтальмологом. Но он хирург, и это почти одно и то же. Ведь Женя говорит, что ему приходится часто делать людям больно, чтобы спасти их. Напрашивается завершение этой мысли, - оно в обращении к Тому, Кто сделал больно Жене дабы он прозрел и обрел свое подлинное счастье, свою единственную любовь.

Кроме параллели с гоголевским рождественским рассказом возникает еще несколько классических ассоциаций, связанных с именем главного героя (Евгений) и основным местом действия – Петербургом.

### С. 84

Напоминанием о "Медном всаднике" А.С.Пушкина является поэма, звучащая в фильме во время возвращения Лукашина в Москву. Как в этой поэме, так и в пушкинской, "покоренная" человеком природа восстает на человека, вырывается на волю, уничтожая в одной гигантской "давилльне» или в клокочущем котле остервеневшей Невы и тех, кому обещана встреча, и тех, кого никто не ждет. Если не провести параллель с "Медным всадником", то содержание этого фрагмента покажется совсем иным. Он будет звучать с неким богоборческим оттенком, в контексте которого безбоязненно показан православный храм и крупным планом кресты на нем.

Покорение природы не сделало и не может сделать человека счастливее. Не способно осчастливить человека и "полицейское государство", стремящееся построить всю жизнь народа и "каждого отдельного обывателя ради его собственной и ради общей пользы" (Флоровский Г., Прот. Пути русского богословия. - К., 1991. - С.83), направляющее все силы человека на построение идеального земного царства. Не благодаря, а вопреки попечительству государства обретают счастье главные герои Эльдара Рязанова. Но если Пушкин в "Медном всаднике" оплакивает несостоявшуюся идеальную пару, предвидит глубочайший кризис семьи под воздействием идеологии государственного абсолютизма, то Рязанов надеется (и может быть поэтому имя главной героини Надежда) на то, что у идеальной пары всегда есть шанс сбыться. Но этим шансом является **чудо**.

Классический литературный образ Петербурга как города, в котором есть что-то недоброе, нечистое, подсказывает и место развязки фильма. Счастливая художественная развязка в Петербурге невозможна. Город, стоящий на костях своих строителей; город, из-за строительства которого по всей России было приостановлено возведение каменных церквей - весь камень и все каменщики в принудительном порядке отправлялись в новую столицу (См.: Эпштейн М. Парадоксы новизны. - М., 1988. - С.55)... Город, в котором страдали герои Пушкина, Гоголя, Достоевского, в котором был убит Пушкин... Этот город является тем проклятым местом, где счастье классических литературных персонажей осуществиться не может.

И разве поверил бы зритель, воспитанный на "**Евгении Онегине**", в счастливый конец, если бы, допустим, действие фильма начиналось в Петербурге, затем переносилось в Москву и заканчивалось опять на берегах Невы, как и сюжет этого знаменитого Пушкинского романа. Перед нами уже даже не образ города, но его **художественный архетип**.

Эту невозможность счастья очень остро ощущает главная героиня фильма - Надежда (не случайно она является учительницей русского языка и литературы). Интересно, что об образе Надежды Э.Рязанов говорит почти теми

же словами, что и А.Пушкин о Татьяне Лариной: Надя должна была быть обаятельной (Пушкин: "беспечной прелестью мила"), лишенной какой бы то ни было вульгарности (Пушкин: "никто бы в ней найти не мог того, что... зовется vulgar"), независимой, но немножко при этом беззащитной ("О, кто б немых ее страданий в сей быстрый миг не прочитал! Кто прежней Тани, бедной Тани теперь в княгине не узнал!") (Рязанов цит. по книге "Неподведенные итоги". - С.134).

Если имя главной героини Надежда, а фильм - о Любви, то образ храма замыкает "фигуру умолчания" (а лучше здесь сказать "пространство тишины") – это Вера, вера в милосердного Бога, не оставляющего человека и в "земле забвения" (Пс.87:13), выводящего его из тупиков случайных встреч и водоворотов суеты, дарующего человеку Мир и Любовь.