

Елена Казакова

ФОРМУЛА ПУТЕШЕСТВИЯ В РОССИЙСКОМ РОУД-МУВИ 2000-Х ГГ.: «ВОЗВРАЩЕНИЕ» И «КОКТЕБЕЛЬ»

Статья посвящена анализу сюжетной формулы одного из поджанров роуд-муви — путешествия взрослого и ребенка — на примере российских фильмов «Возвращение» и «Коктебель». Во вступлении автор помещает поджанр в общий кинематографический контекст, определяет его место относительно большого жанра роуд-муви и время появления в советском кино. Затем, взяв за основу морфологический подход к тексту, автор выделяет крупные сюжетные элементы и устойчивые характеристики главных персонажей и сравнивает их. Таким образом получается аргументированно выявить то общее, на основании чего критики часто рассматривают эти фильмы вместе. Однако важнее оказывается разница в подходе режиссеров к использованию сюжетной формулы, позволяющая создать принципиально отличные произведения, формально принадлежащие общему поджанру. Статья сопровождается выборочной отечественной и зарубежной фильмографией поджанра путешествия взрослого и ребенка.

Ключевые слова: роуд-муви; сюжет; сюжетная формула; поджанры роуд-муви; путешествие; детство; взрослый и ребенок.

В рамках жанра роуд-муви в американском кино к концу 1930-х гг. сформировался поджанр путешествия взрослого и ребенка с устойчивой сюжетной формулой¹: ребенок, утративший семью, отправляется на ее поиски, в пути ему встречается взрослый, который помогает ребенку отыскать или заново обрести семью. Каноническая сюжетная схема в наиболее общем и универсальном виде состоит из трех крупных базовых элементов: стартовая ситуация неблагополучия ребенка, путешествие-приключение со взрослым спутником, обретение семьи. Персонажи сначала переживают период взаимного неприятия, но затем сближаются в процессе путешествия и совместного преодоления препятствий, и, наконец,

проникаются взаимной симпатией. Третий элемент является разрешением изначальной ситуации, путешествующие либо находят родителя, либо объединяются в семью. Сюжет развивается за счет напряжения между полярными ситуациями одиночества и обретения семьи. В числе ранних и характерных примеров поджанра — фильмы «Мальш» Чарли Чаплина², «Безбилетник» с Ширли Темпл и даже «Волшебник страны Оз».

Этот поджанр наряду с большим жанром перекочевал из американского в европейский кинематограф, а в отечественном кино впервые появился в период оттепели на волне интереса режиссеров к поэтике неореализма³. Описанная сюжетная формула лежит в основе фильмов «Мы, двое мужчин» (1962) Юрия Лысенко и «Мой папа — капитан» (1969) Владимира Бычкова. Кроме того, она довольно неожиданно обнаруживается в двух экранизациях произведений Аркадия Гайдара — «Судьбе барабанщика» (1955) Виктора Эйсымонта и «Голубой чашке» (1965) Виктора Храмова. Нельзя не упомянуть фильм-сказку Александра Роу «Марья-искусница» (1959), а вместе с тем формульность сказок и морфологический анализ как один из способов осмысления поджанра⁴. 1990-е отмечены появлением фильма Карена Шахназарова «Американская дочь» (1995), снятого по всем законам американского жанра роуд-муви.

В 2000-е гг. исследователи фиксируют частое обращение режиссеров к жанру роуд-муви. В одном только 2003 г. появились фильмы «Бумер», «Похитители книг», «Трио», «Прогулка», герои которых идут, едут, перемещаются. В киноведческом сообществе ведутся дискуссии о причинах возросшего интереса к жанру, о допустимости использования жанрового определения, о самих границах жанра [Виноградова 2004; И вот мы на свободе 2004]. В том же 2003 г. на большой экран вышли фильмы «Возвращение» Андрея Звягинцева и «Коктебель» Бориса Хлебникова и Алексея Попогребского, воспринятые и критиками, и зрителями как вариации одной темы [Секацкий 2005; Сиривля 2004; Соловьева 2010]. Действительно, несложно заметить их сходство и выделить общий набор героев и сюжетных элементов. Однако сходства и различия между этими кинокартинами лежат несколько глубже, нежели в обобщенном мнении о том, что оба фильма про отцовско-сыновние отношения, только один из них «обнадеживающий», а другой «безнадежный». «Возвращение» и «Коктебель» могут и должны рассматриваться вместе, чтобы продемонстрировать, как формула объединяет их при очень разном режиссерском решении. Ниже мы подробно раз-

берем, как общий для поджанра «костяк» обростаёт непохожей «плотью». Хотя художественный язык этих фильмов — это тот параметр, по которому они значительно различаются, мы не будем делать на нем акцент в этой статье, чтобы не смешивать разные уровни анализа.

Первый элемент: семейное неблагополучие

Отправной ситуацией для развития сюжета, как правило, служит семейное неблагополучие, отсутствие одного или обоих родителей⁵, что становится причиной, побуждающей героя к путешествию — он ищет родителя или же намерен сделать что-то для восстановления семьи. Уже в первом элементе видны сюжетно-формульные различия между фильмами. В «Коктебеле» отсутствующим родителем стала мать, а отец сопровождает сына в путешествии. В фабуле «Возвращения» отсутствующий родитель — отец, он же становится спутником сыновей, так что сюжетно отсутствующим родителем становится мать. Таким образом, очевидное сходство фильмов — в тематике отцовства, а формульное различие в том, что один из них про «знакомого» отца, а другой — про «незнакомого».

Динамика «дорожной» темы в роуд-муви уравновешена мотивами семьи и дома: сам троп «дорога» нуждается в концепте «дома», точнее, в его структурном отсутствии [Robertson 1997, 271], что мы и наблюдаем в наших примерах. Существует мнение, что и жанр роуд-муви сформировался в том числе как культурная реакция на «распад семейного единства» [The road movie book 1997, 2].

Герои «Коктебеля» добираются из Москвы в Крым в надежде на помощь родственников и устройство новой жизни, в совместном путешествии отец, подобно Антонио из «Похитителей велосипедов», стремится не потерять связь с сыном. «Возвращение» лишь на первом этапе просмотра может интерпретироваться как сюжет об отсутствовавшем отце, который решает восстановить связь с сыновьями и берет их в путешествие (как, например, в фильмах «Дальнобойщица» или «Изо всех сил»). Цель отца в «Возвращении» так и не будет раскрыта зрителю, мы не узнаем, что находилось в закопанном ящике — однако логически это никак не связано с воссоединением семьи. Сохранить формульность фильму помогает именно этот неявный мотив путешествия-знакомства отца с сыновьями, которые росли без него.

Второй элемент: путешествие со взрослым спутником

Здесь необходимо акцентировать различие и сходство между приключенческим фильмом и фильмом-путешествием. Приключения и путешествие не равны друг другу и не всегда присутствуют вместе. Хотя литературоведы позволяют себе в значительной мере абстрагировать понятие пути, нам принципиально важно выделить собственно мотив путешествия как перемещения в пространстве. По сути путешествие является частным случаем приключения, где важными становятся переходы от одного приключенческого эпизода к другому, то есть буквальное перемещение героев в пространстве. Чем более выражено собственно перемещение, и нивелированы события и встречи с персонажами, тем «чище» жанр роуд-муви. И, напротив, чем активнее приключенческая, событийная часть, тем менее выражен жанр путешествия. В свою очередь, чем сложнее характеры и смена психологических состояний героев, тем менее активна тема дороги: психологический и приключенческий романы «глушат» роман-путешествие⁶.

Персонажи

В центре сюжета почти всегда оказывается пара персонажей, которая является доминантной конфигурацией для роуд-муви. Этому можно предложить разные объяснения: от удобства построения диалогов и сюжетного конфликта до формирования устойчивого визуального кадра, когда двое путешественников сидят на переднем сиденье автомобиля [The road movie book 1997, 8]. В рамках большого жанра роуд-муви героями часто становится «беззаконная пара» (outlaw couple) [Creekmur 1997]. В более узком пространстве поджанра под это определение попадут как персонажи, промысляющие мелким мошенничеством (например, в фильмах «Мальш», «Бумажная луна»), так и герои криминальных сюжетов («Глория», «Джулия» и другие гангстерские драмы). Эта «беззаконность» улавливается в героях «Коктебеля»: отец и сын едут в товарных вагонах, попадают в передрагу с хозяином дома. Но применить эту характеристику к персонажам «Возвращения» оказывается невозможно.

Взрослый спутник, сопровождающий ребенка в путешествии, часто кажется наименее подходящей персоной на роль «заместителя родителя», покровителя, хотя бы и временного. Исследователи

определяют его как «маргинала, который не способен ассимилироваться в культуре мейнстрима» [The road movie book 1997, 7], аутсайдера, противопоставляющего себя обществу, бросающего ему вызов или бегущего от него [Creekmur 1997]. Этот образ варьируется в довольно широком диапазоне: от праздного прожигателя жизни до преступника. Обычно это незнакомец, однако существуют сюжетная вариация путешествия с родителем, в этом случае за путешествием стоит переосмысление его взаимоотношений с ребенком, попытка «перезагрузки семьи».

В рамках поджанра взрослый носит облик антигероя. Поскольку в теории литературных формул Джона Кавелти одним из главных способов оживления типичного образа является придание ему черт, противоположных стереотипу [Кавелти 1996], все формульные персонажи-«антигерои» обладают чертами положительного героя. Развернув эту трансформацию в обратную сторону, мы приходим к выводу, что формула поджанра берет начало в героическом эпосе с положительным героем или антигероем, «благородным разбойником». Таким образом, тип героя всегда будет колебаться между двумя полюсами, становясь то более положительным, то более отрицательным. Режиссеры со временем начинают сталкивать в образах героев все более контрастные характеристики — так появляются совестливые убийцы и нежные гангстеры. Здесь следует искать объяснения противоречивым характеристикам отцов в фильмах Звягинцева и Хлебникова. Однако если пьющий и безработный отец из «Коктебеля» легко укладывается в формульную характеристику неудачника–аутсайдера–маргинала, то в образе отца из «Возвращения» аутсайдерство полностью замещено таинственностью, неясностью. Строго говоря, единственное, что известно о герое — это то, что он ушел из семьи, и это неполнота внутрисюжетной информации не позволяет построить логичную и убедительную связь его характера и его действий.

Поскольку в формульном фильме два главных героя, от режиссерского (или зрительского) акцента зависит, будет ли это история об отважном ребенке, который отправился на поиски семьи, или история о сложной судьбе взрослого, которого ребенок побудил вернуться к жизни. Обычно между героями происходит взаимное влияние: спутник помогает ребенку стать взрослее, учит его правилам жизни, вселяет в него уверенность; ребенок, напротив, пробуждает во взрослом детские черты, помогает ему немного «оттаять», стать менее циничным. Советский киновед Владимир Дмитриев, иронизируя над терминологией критиков, вывел сюжетную форму-

лу фильмов «о сиротке, растопившей закосневшее в грехах сердце мошенника» [Дмитриев 1977, 100].

Сын в «Коктебеле» — это формульный ребенок, конфронтующий со взрослым и одерживающий своеобразную моральную победу, проявив себя более принципиальным и решительным в противоположность отцу. В противовес «бытовым» отцовским стремлениям — дому, семье, заработку, стабильности — поставлены романтические подростковые ожидания — море, горы, что-то совсем непохожее на Москву, выраженное в «мифе» о листке бумаги, который уносит восходящим потоком воздуха. По мере путешествия нарастает конфликт между «отцовским приземленным» и «сыновним возвышенным».

Двое сыновей в «Возвращении» разделяют между собой две поведенческих модели ребенка: старший симпатизирует отцу и начинает выстраивать с ним новые отношения, младший, напротив, вступает в противостояние. Если в канонической формуле эти действия появляются последовательно, то здесь — одновременно.

Сходство двух картин подкреплено еще и гендерным составом путешествующих персонажей. Авторы, исследующие этот аспект кинофильмов, отмечают значительное преобладание мужских персонажей в роуд-муви и даже утверждают, что «чистый» роуд-муви — это сюжет именно про мужчин, а женские персонажи появляются на этапе слома канона [The road movie book 1997, 2–3]. В рамках поджанра ребенок-девочка появляется довольно рано⁷ и таких сюжетов немало («Безбилетник», «Бумажная луна», «Алиса в городах», «Красная сирена»), а женщина-спутница появляется в 1980-х и остается в меньшинстве («Глория», «Джулия», «Нудл»). Что касается варианта путешествия женщины-спутницы с девочкой, то нам такие примеры не известны.

Третий элемент: обретение семьи

В довоенном кино формируется первый канон поджанра, где ребенок — ребенок, а взрослый спутник — лишь временный неудачник, а по сути — заведомый победитель: «Неудачники — рохли, мямли, растяпы — встречались в картинах, но лишь для того, чтобы, преодолевая робость и неумение, прорываться наверх к собственному, им одним принадлежащему успеху» [Дмитриев 1977, 96]. В таких фильмах героя к победе приводит ребенок, и они объединяются в семью («Безбилетник», «Алиса в городах», «Бумажная луна»).

Советские и российские фильмы, преимущественно построенные на отцовско-сыновних взаимоотношениях, словно бы произрастают из «Похитителей велосипедов». «Коктебель», наследуя этой традиции, предлагает каноническое формульное решение: отец, отказываясь от условного семейного счастья, воссоединяется с сыном, и эта новая встреча маркирует новый этап отношений между ними.

Еще одной вариацией третьего элемента является смерть спутника, которая, однако, сопровождается мотивом надежды на обретение семьи, возможности возврата ребенка к нормальной жизни («Землянин», «Дорога»). «Возвращение» использует эту сюжетную вариацию, удвоив ее: отец «погибает дважды» — сначала он разбивается, затем тонет его тело. Однако завершающим и придающим «формульность» элементом становится не смерть отца, а фоторяд (где на последних снимках запечатлена молодая семья), вынесенный в конец, но дающий предысторию, превращающий сюжет в завершенный. Происходит подмена будущего прошлым, но именно в этот момент история этой семьи «очеловечивается», становится не притчей, а повествованием. Герой «Коктебеля» заново обретает знакомого отца, а герои «Возвращения» так и не обретают незнакомого.

В эпизоде с откапыванием загадочного ящика зрителю может показаться, что близка и разгадка всего сюжета, но и здесь режиссер избегает однозначности. Если бы зрителю стало известно, что спрятано в ящике — это придало бы всему сюжету ненужную «конкретность», немедленно сделало бы фильм более «предметным», сузило границы интерпретаций.

Режиссеры фильма «Коктебель» создали сбалансированное визуальное повествование, в котором легко считывается устоявшаяся сюжетная формула и характеристики персонажей. История привязана к реалиям, в нее с большим трудом можно «вчитать» другие интерпретации. Критики неспроста отмечают присутствие в фильме некоторой архаичности: он очень «каноничный», сюжетной формулой и визуальной поэтикой он прочно связан с историей жанра — «подключен к аккумулятору прошлого»⁸.

«Возвращение» же во многом строится на прямо противоположных режиссерских решениях. Устойчивая сюжетная формула в нем полностью пересматривается, хотя и берется за основу. Парадоксальным образом сохраняются ее ключевые элементы, но при внимательном разборе оказывается, что ни один из них не работает. Из жесткой основы, на которой держится сюжет, формула здесь превращается в череду неявных отсылок к самой себе. В от-

личие от «Коктебеля», все почти предельно беспредметно: места, ландшафты, время. Неясны мотивы персонажей, неоднозначны их образы. Фильм постоянно держит зрителя в некотором недоумении-напряжении, оставляя его в пространстве всевозможных толкований. Неопределенность возведена в прием.

Хотя морфологический подход и не оценивается как однозначный в современном киноведении, он может дать интересные результаты. В нашем случае он позволяет задать анализу четкую структуру, формализовать рассуждения, внятно артикулировать общее и различное в двух тесно сосуществующих кинематографических текстах.

Примечания

- ¹ За некоторыми поджанрами в киноведении уже закрепились обозначения, например, «buddy movie» о путешествии двух друзей, другие еще не обзавелись коротким и удобным сокращением.
- ² Строго говоря, фильм Чаплина не является роуд-муви, в его сюжетной формуле второй элемент — приключение, а не путешествие (см. сноску б). Однако он оказал значительное влияние на формирование поджанра и, несомненно, стал одним из самых узнаваемых формульных фильмов.
- ³ Фильм Витторио Де Сики «Похитители велосипедов» (1948) можно назвать манифестом итальянского неореализма, в нем представлены основные принципы поэтики, а его сюжетная формула путешествия ребенка с родителем легла в основу многих кинолент.
- ⁴ Применение морфологического подхода В. Я. Проппа используется как для киноведческого анализа, так и для создания сценариев [см.: Седых 2019].
- ⁵ Мотив сиротства, столь прочно укоренившийся в литературе, появляется и в кино, он становится одним из самых «удобных» способов создать для героя крайне неблагоприятную исходную ситуацию, дающую толчок к развитию сюжета. Сиротство рассматривается обществом как максимально неблагоприятное начало жизни, и герой-сирота этим обстоятельством словно бы отброшен далеко назад на своем пути к успеху.
- ⁶ Сигизмунд Кржижановский описывает ситуацию для литературных романов, но ее универсальность позволяет нам полностью перенести ее на кинематографические жанры: «Тему о смене пространства (точнее содержания его) глушит не только тема *смены внутренних событий* (психологический роман), — еще большая опасность грозит ей со стороны темы *смены событий во-вне*, приводящей в область *романа приключений*. Роман приключений внешне схож с романом странствий: но на самом деле, в то время как последний жив пространством, страст-

но влечется в него, для первого — пространство лишь препятствие, подлежащее преодолению» [см.: Кржижановский 1925, 705].

⁷ Фильм Мориса Турнера «Бедная маленькая богатая девочка» 1917 г. не вписывается в рамки поджанра по формальным признакам, но предвосхищает его появление.

⁸ «Нина Цыркун. ...в „Коктебеле“, где эта архаичность проявляется на уровне технологии, в том, что весь фильм практически снят со штатива; ...в „Коктебеле“ этот архаизм принципиален, существен, оправдан, потому что действие, поскольку речь идет о провинции, слегка завязло в советском прошлом. Зрительский и фестивальский успех „Коктебеля“ я объяснила бы тем, что здесь выполнена сверхзадача: архаизация как своеобразный мастер-класс. В условиях социально-психологической обессилости общества особенно полезным бывает то, что психологи называют подключением к аккумулятору прошлого» [И вот мы на свободе 2004].

Литература

Источники

Малыш — Малыш, реж. Чарльз Спенсер Чаплин, США, 1921.

Безбилетник — Безбилетник, реж. Уильям Сайтер, США, 1936.

Волшебник страны Оз — Волшебник страны Оз, реж. Виктор Флеминг, США, 1939.

Похитители велосипедов — Похитители велосипедов, реж. Витторио Де Сика, Италия, 1948.

Судьба Барабанщика — Судьба Барабанщика, реж. Виктор Эйсымонт, СССР, 1955.

Марья-искусница — Марья-искусница, реж. Александр Роу, СССР, 1959.

Мы, двое мужчин — Мы, двое мужчин, реж. Юрий Лысенко, СССР, 1962.

Голубая чашка — Голубая чашка, реж. Владимир Храмов, СССР, 1965.

Мой папа — капитан — Мой папа — капитан, реж. Владимир Бычков, СССР, 1969.

Бумажная луна — Бумажная луна, реж. Питер Богданович, США, 1973.

Алиса в городах — Алиса в городах, реж. Вим Вендерс, ФРГ, 1974.

Глория — Глория, реж. Джон Кассаветис, США, 1980.

Изо всех сил — Изо всех сил, реж. Менахем Голан, США, 1987.

Американская дочь — Американская дочь, реж. Карен Шахназаров, Россия—Казахстан, 1995.

- Красная сирена* — Красная сирена, реж. Оливье Мегатон, Франция, 2002.
- Возвращение* — Возвращение, реж. Андрей Звягинцев, Россия, 2003.
- Коктебель* — Коктебель, реж. Борис Хлебников, Алексей Попогребский, Россия, 2003.
- Нудл* — Нудл, реж. Айелет Менахеми, Израиль, 2007.
- Джулия* — Джулия, реж. Эрик Зонка, США и др., 2008.
- Дальнобойщица* — Дальнобойщица, реж. Джеймс Моттерн, США, 2008.

Исследования

- Виноградова 2004* — Виноградова Е. Метафизика движения, или «Асфальтовые» фильмы 2003 г. // Киноведческие записки. 2004. № 68. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/4/> (дата обращения 07.10.2019). (Vinogradova E. Metafizika dvizheniya, ili «Asfal'tovye» fil'my 2003 goda // Kinovedcheskie zapiski. 2004. No. 68. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/4/> (accessed: 07.10.2019).)
- Дмитриев 1977* — Дмитриев В. Сентиментальное путешествие (послесловие в семи комментариях) // Сарджент Э., Богданович П. Бумажная луна: Литературная запись по фильму А. Гаврилова. М.: Искусство, 1977. (Dmitriev V. Sentimental'noe puteshestvie (posleslovie v semi kommentariyakh) // Sardzhent E., Bogdanovich P. Bumazhnaya luna: Literaturnaya zapis' po fil'mu A. Gavrilova. Moskva, 1977.)
- И вот мы на свободе 2004* — И вот мы на свободе... Российское кино—2003. Редакционный круглый стол // Искусство кино. 2004. № 1. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2004/01/n1-article2> (дата обращения: 07.10.2019). (I vot my na svobode... Rossiyskoe kino-2003. Redaktsionnyy kruglyy stol // Iskusstvo kino. 2004. No. 1. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2004/01/n1-article2> (accessed: 07.10.2019).)
- Кавелти 1996* — Кавелти Дж. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33–64. (Cawelti J. The study of literary formulas // Novoe literaturnoe obozrenie. 1996. No. 22. P. 33–64. — In Russ.)
- Кржижановский 1925* — Кржижановский С. Reise-Roman // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2-х тт. / под ред. Н. Бродского и др. М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. (Krzhozhanovskiy S. Reise-Roman // Literaturnaya entsiklopediya: Slovar' literaturnykh terminov: V 2-kh t. / ed. N. Brodskiy. Moskva, Leningrad, 1925.)
- Седых 2019* — Седых О. М. Миф и антимиф как основа киносценария (о прагматических возможностях фольклористики В. Я. Проппа) // Сб. статей материалов VIII Международной научной конференции / отв. ред. Н. В. Карташева. М: Наука, 2019. С. 169–180. (Sedykh O. M. Mif i antimif kak osnova kinostsenariya (o pragmaticheskikh vozmozhnostyakh fol'kloristiki

V. Ya. Proppa) // Sb. statey materialov VIII Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii / ed. N. V. Kartasheva. Moskva, 2019. P. 169–180.)

Секацкий 2005 — Секацкий А. Отцеприимство // Нева. 2005. № 2.

URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2005/2/se12.html> (дата обращения: 07.10.2019). (Sekatskiy A. Ottsepriimstvo // Neva. 2005. No. 2. URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2005/2/se12.html> (accessed: 07.10.2019).)

Сиривля 2004 — Сиривля Н. Отцы и дети // Новый мир. 2004. № 1.

URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2004/1/kinoobozrenie-natali-sirivli-13.html (дата обращения: 07.10.2019). (Sirivlya N. Ottsy i deti // Novyy mir. 2004. No. 1.

URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2004/1/kinoobozrenie-natali-sirivli-13.html (accessed: 07.10.2019)).

Соловьева 2010 — Соловьева А. Заблудившиеся отцы, упрямые сыновья //

Сеанс. 2010. № 41–21. URL: <https://seance.ru/n/41-42/child-as-adult/rebenok-kak-vzroslyiy-istoriya-voprosa/zabludivshiesya-ottsy-upryamyie-synovya> (дата обращения: 07.10.2019). (Solov'eva A. Zabludivshiesya ottsy, upryamyie synov'ya // Seans. 2010. No. 41–21. URL: <https://seance.ru/n/41-42/child-as-adult/rebenok-kak-vzroslyiy-istoriya-voprosa/zabludivshiesya-ottsy-upryamyie-synovya/> (accessed: 07.10.2019).)

Creekmur 1997 — Creekmur C. K. On the run and on the road: Fame and outlaw

couple in American cinema // The road movie book / ed. by S. Cohan, I. R. Hark. London; New York: Routledge, 1997. P. 90–109.

Robertson 1997 — Robertson P. Home and Away: Friends of Dorothy on the

road in Oz // The road movie book / ed. by S. Cohan, I. R. Hark. London; New York: Routledge, 1997. P. 271–287.

The road movie book 1997 — The road movie book / ed. by S. Cohan, I. R. Hark.

London; New York: Routledge, 1997.

Elena Kazakova

Institute of Russian Literature (Pushkinskij Dom) of the Russian Academy of Sciences

FORMULA OF TRAVELLING IN RUSSIAN ROAD-MOVIE CINEMA OF 2000S: “THE RETURN” AND “ROADS TO KOKTEBEL”

The article defines plot pattern of road-movie subgenre “child and adult travelling”. Author analyzes plots of Russian films “The return” and “Roads to Koktebel”. Introduction is dedicated to contextualizing the subgenre, defining its place in the road-movie genre structure and the time of arrival in soviet cinema. Then author separates out and compare main plot elements and permanent features of main characters using morphological method

that allows to highlight evidently the common things, on which critics often review these films together. Even more important is the difference in directors' approaches to plot formula usage, which allows to create totally dissimilar films within the same subgenre framework. A selective Russian and foreign filmography of "child and adult travelling" subgenre is provided as a supplement.

Keywords: road-movie; subgenre; plot pattern; plot formula; child and adult; travelling; childhood.