

---

## ГОРОД В КИНО

---

DOI: [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1\(2\)-43-74](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1(2)-43-74)

### ГОРОД: КИНОРОЛИ

**С. С. Аванесов**

Новгородский государственный университет  
имени Ярослава Мудрого, Россия  
[iskiteam@yandex.ru](mailto:iskiteam@yandex.ru)

В статье исследуется вопрос о возможности исследования города средствами кинематографа. Производится предварительное описание и структурирование экранной презентации города путём формирования его невербального образа. На примере трёх советских фильмов оттепельного периода показано, как с помощью инструментов кинематографа возможно художественное постижение города в его человеческом измерении. Сочетания общего плана и погружения в гуцу событий, документальности и утопичности, структурности городского пространства и спонтанности движения героев, индивидуального настроения и социальной «атмосферы», места и времени образуют интегральный художественный образ города на экране. Кинематографический образ городского пространства предстаёт как визуальная проекция сложной внутренней жизни его обитателей. Городская современность вмещает в себя и репрезентирует собой историю места, а персонажи фильмов именно в такой многомерной современности постепенно становятся собой: их жизнь превращается в биографию. Одновременно и город обогащается этими биографиями, навсегда вбирая их в свою историю. Взаимная зависимость города и человека передаётся с помощью оптических метафор, построения и оформления мизансцен, расположения и движения камеры, визуальных аллюзий к мифологическим и идеологическим конструктам, взаимной переключки вербальных и невербальных текстов и прочих художественных приёмов, в совокупности образующих собой своеобразный кинематографический язык для презентации и анализа городского пространства как особого культурного хронотопа. Таким образом, «городское» кино выступает в качестве специфической парадигмы *urban studies*, позволяющей исследовать город посредством конструирования его экранного образа.

**Ключевые слова:** город в игровом кино, семиотика города, урбанистика, советское кино, Москва в кино, Марлен Хуциев, Георгий Данелия.

---

Для цитирования:

Аванесов С. С. Город: кинороли // *Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города.* 2022. № 1 (2). С. 43-74.

DOI: [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1\(2\)-43-74](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1(2)-43-74)

Avanesov S. S. Cities in Fiction Cinema: Their Roles. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City.* 2022. 1 (2). P. 43-74.

DOI: [https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1\(2\)-43-74](https://doi.org/10.34680/urbis-2022-1(2)-43-74)

## CITIES IN FICTION CINEMA: THEIR ROLES

Sergey Avanesov

Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Russia

iskiteam@yandex.ru

The question of the possibility of exploring the city by means of cinematography is investigated in this article. I am making a preliminary description and structuring of the on-screen presentation of the city here, showing that this presentation is carried out through the formation of its non-verbal image. Using the example of three Soviet films of the “thaw” period, I show how it is possible to comprehend the city in its human dimension with the help of cinematographic tools. Combinations of a general plan and immersion in the thick of events, documentary and utopian character, structure of urban space and spontaneous movement of heroes, individual mood and social “atmosphere”, place and time form an integral artistic image of the city on the screen. The cinematic image of the urban space appears as a visual projection of the complex inner life of its inhabitants. Urban modernity contains and represents the history of a place, and the characters of films in such a multidimensional modernity gradually become themselves: their life turns into a biography. At the same time, the city is enriched with these biographies, forever incorporating them into its history. The mutual dependence of the city and the person is conveyed using optical metaphors, the construction and design of mise-en-scenes, the location and movement of the camera, visual allusions to mythological and ideological constructs, the mutual recall of verbal and non-verbal texts and other artistic techniques, which together form a kind of cinematic language for presentation and analysis of urban space as a special cultural chronotope. Thus, “urban” cinema acts as a specific paradigm of urban studies that allows one to explore the city by constructing its screen image.

**Keywords:** city in the fiction cinema, semiotics of the city, urban studies, Soviet cinema, Moscow at the cinema, Marlen Khutsiev, Georgiy Daneliya.

### Город в кино

Суть кинематографа, передаваемая в понятии, давно уже никем не сводится к «виду изобразительного искусства» или даже «отрасли человеческой деятельности». Кино довольно быстро превратилось из способа демонстрации в метод познания, а первичный мотив «рассмотреть и показать» прочно и навсегда сменился установкой на «разобраться и повлиять». Сегодня кино невозможно понимать адекватно, если не понимать его как особую *антропопрактику*, включающую в себя и антропный, и антропологический аспекты. Кинематограф, иначе говоря, есть, с одной стороны, специфическая сфера человеческой деятельности, в которой человек действует, *выражая* себя и свои экзистенциальные обстоятельства; с другой стороны, кинематограф для человека есть способ *узнавания* себя, исследования своего существования, его вариантов, параметров и условий. Кинематографическая антропология, как и всякая иная антропология, является *рефлексивной*, то есть такой

когнитивной практикой, которая обращена на самого антрополога, и *автореферентной*, то есть такой концептуальной системой, любой общий тезис которой имеет прямое отношение и к тому, кто выдвигает этот тезис. Самовыражение и самопознание в кино неотделимы друг от друга, как и вообще в любой антропопрактике, – хотя бы потому, что всякое самопознание с необходимостью есть презентация себя как самопознающего, и тем самым любое антропологическое действие неизбежно есть антропный, чисто человеческий акт.

Кинематограф вполне помещается в эти координаты антропопрактики. Кино переросло границы отдельного вида искусства, каковым оно было в период своего формирования, став важнейшим сегментом культуры, обоснованно претендующим и на анализ человека, и на его воспитание, созидание, трансформацию. Более того, кино стало таким интегральным коммуникативным пространством, в котором встречаются различные виды художественных практик и взаимодействуют разные изобразительные языки и коды. Кинематограф сегодня функционирует как специфический способ фиксации, интерпретации и трансляции исторических событий, как сфера сохранения, создания и пересмотра культурных ценностей, как форма наглядного коллективного осмысления человеческих проблем, достижений, идей и прозрений. Кино – это и зеркало культуры, и в то же время её инструмент, форма исповеди и средство внушения, постоянный набор узнаваемых приёмов и динамичная система инноваций. При этом человек в кино, являясь средоточием внимания авторов и главным инструментом воздействия на реципиентов, предстаёт не в виде изолированной монады, а в сплетении всех обстоятельств и контекстов существования, «внутри» сложной и многообразной *человеческой* «обстановки» – и явной, и выходящей за границы кадра, но подразумеваемой.

Одним из важнейших типов визуального контекста для развития экранного сюжета – наряду с природой, сельским поселением, закрытым помещением, космическим пространством и т. д. – является *город* – как в ретроспективе, так в современном состоянии (а иногда – и в футуристическом аспекте). Город как важнейший культурный феномен, воплощающий в себе многие фундаментальные параметры человеческого существования, а также имеющий чрезвычайно важное значение для формирования самого человека, занимает прочное место на экране. Образ города в структуре фильма выступает как своеобразный «полигон» для выявления характеров персонажей или даже как «инструмент», благодаря которому осуществляется практика гуманитарного анализа – не с помощью научно-рациональных методов, а художественными средствами кинематографа. Экранный образ как семиотическая конструкция является таким визуальным сообщением, в котором кодируется и транслируется информация и о городе, и о городском человеке.

Киносемиотика, таким образом, выступает как часть семиотики культуры и как значимый сегмент визуальной антропологии. Кинематограф, во-первых, претендует на то, чтобы не просто *показывать* город, но и *объяснять* его: «Кино открывает город зрителю, причём незнакомому с городом – впервые, а знакомому – заново» [Темлякова 2015, 53]. Однако при этом, во-вторых, образ города на экране выступает средством объяснения *человека* – и героя сюжета, и самого зрителя, наблюдающего за развитием событий на экране. Город выступает как визуально-семиотическая

«отсылка» к человеку, а человек «прочитывается» благодаря городу. В конечном счёте, кинематограф оказывается особым культурным полем, в котором складывается традиция антропологически фундированной урбанонологии, направленной на то, чтобы *объяснить зрителю его самого посредством города*, в котором тот, как и герой «городского» фильма, живёт и с которым он экзистенциально связан.

В этой связи уместен разговор о том, какими способами город представлен в кино, какие функции он выполняет, будучи помещённым в структуру кинематографического нарратива, и к каким эффектам ведёт его появление на экране. Другими словами, можно и нужно поставить вопрос о роли (ролях) города в кино. Названная тема позволяет сконцентрировать внимание на генезисе, структуре и эвристических возможностях образа города в кино как одного из «инструментов» урбанистики в её художественно-когнитивном аспекте и тем самым определить собственное место кинематографа в поле *urban studies*. Речь идёт, конечно, о реальных городах, а не о декорациях, построенных на съёмочных площадках или в павильонах. Мы говорим не о том, как та или иная совокупность предметов (то есть декорация) имитирует реальный или воображаемый город, а о том, как *реальный* город присутствует в кадре и какова цель этого присутствия. В соответствии с разнообразием самого содержания понятия *роли* наше представление о роли города в кино также может быть выражено различными (как минимум, тремя) способами:

1) роль как *персонаж*:

- а) *роль себя самого* (например, «Я шагаю по Москве», 1963; «Москва слезам не верит», 1979: Москва в роли Москвы),
- б) *роль другого города* (например, Таллин в роли Парижа в «Короне Российской империи», 1970; Львов в роли того же Парижа в фильме «Д'Артаньян и три мушкетёра», 1978)<sup>2</sup>,
- в) *роль города вообще* (Токио в «Солярисе» Андрея Тарковского, 1972; уже упомянутый Таллин в «Сталкере» того же Тарковского, 1979),
- г) *роль идеального города*, в которой город предстаёт как миф, утопия, как иллюстрация идеи социального и эстетического совершенства (Запорожье в «Весне на Заречной улице», 1956; Вильнюс в «Приключениях Электроника»<sup>3</sup>, 1979);

2) роль как *способ действия*:

- а) либо пассивная *роль декорации* (город как фоновый элемент сценографии)<sup>4</sup>,
- б) либо активное *воздействие* на происходящее в кадре (город как необходимая составная часть сюжета);

3) роль как *значение*:

<sup>2</sup> Ср.: «В советское время виды западноевропейских городов снимались в старых кварталах Риги, Вильнюса и Таллинна, и в разных фильмах один и тот же дом оказывается то берлинским, то пражским, то парижским, так что педантичный исследователь мог бы составить целый фотоальбом подобных «утопизмов»» [Матизен 2006].

<sup>3</sup> См.: Бернатоните, Аванесов 2020, 227. Район Лаздинай, «сыгравший» в названном фильме, признаётся эталонным образцом городского ансамбля [Иконников 1979, 6].

<sup>4</sup> Подробнее о различии города-персонажа и города-декорации в кино см.: Кинчарова 2009, 173–175.

- а) для реализации общей концепции фильма (насколько присутствие города в кадре способствует реализации замысла автора),
- б) для степени воздействия фильма на зрителя (насколько помещение действия в узнаваемые локации способствует эмоциональному восприятию происходящего в этих локациях).

Иначе говоря, указывая на **роль** города в кино, мы отвечаем либо на вопрос о том, *что он изображает*, «играя» в фильме «наравне с актёрами» [Матизен 2006], либо на вопрос о том, *каково его место* в общем игровом процессе, либо, наконец, *каково значение его участия* (присутствия) в содержании того или иного фильма. Понятно при этом, что, определяя роль конкретного города в том или ином конкретном фильме, мы говорим об этой роли во всех трёх названных смыслах, то есть отвечаем сразу на три вопроса о его кинороли.

Если город на экране поставлен в активную позицию, то само городское пространство «становится совершенно особым концептуальным персонажем кинокартины» со своим особенным функционалом; оно «может задавать стратегию и манеру поведения героев кинофильма»; оно «создаёт ауру, характер, темп киноповествования» [Темлякова 2015, 57–58]. При этом в разных сценариях один и тот же реальный город может играть совершенно разные *роли*; он может быть показан «как город солнца и город тьмы, город Бога и город дьявола, как каменная пустыня и идиллическое поселение» [Матизен 2006], как город прошлого, настоящего или будущего. Однако городской фильм не только «формирует определённый образ места» [Абрамов 2009, 150]. Рассказанная и показанная на экране городская история является такой кинематографической формой, которая позволяет «объединить людей и место, в котором они живут»; чтобы город стал героем фильма, он должен быть изображён «как некое единство – человеческое и / или “топическое”» [Матизен 2006], то есть как единство места действия и действующего в этом месте человека. Точнее говоря, надо так увидеть и показать город, чтобы он воспринимался не как фон для героя или сцена для его активности, а как *способ сообщения* об этом герое, как форма его характеристики и как неотъемлемая часть события, то есть, в общем, как то, что *происходит с героем*.

Важно отметить и то, что художественный фильм о городе одновременно оказывается и *документальным* свидетельством о нём, своеобразным визуальным документом. К примеру, «Я шагаю по Москве» – не только лирическая комедия, которая разворачивается на фоне города и с его участием; «некоторые приметы облика Москвы тех лет, документально зафиксированные, имеют историческую ценность для исследователя градостроительной истории столицы» [Баландина 2014, 24]. Будучи в момент съёмки и монтажа формой презентации современного города, городское кино с течением времени всё более превращается в историческое свидетельство о его прошлом, в своеобразный «документ эпохи» [Баландина 2014, 13]. С другой стороны, кинематограф «не только отражает историческую действительность, но и конструирует восприятие времени, формирует стереотипы, касающиеся той или иной эпохи» [Абрамов 2009, 146]. Режиссёр и оператор стараются показать не столько «город как он есть», сколько, условно говоря, «настоящий» город, как он им *представляется*, то есть в той или иной мере *конструируют* его образ. В

отличие от «случайной» съёмки, «в художественном кино произвольная репрезентация города через “свободную” камеру уступает место произвольной репрезентации сконструированного городского пространства, подчинённой воле режиссёра» [Абрамов 2009, 151]. И если для показа города в роли декорации достаточно продемонстрировать на экране его внешний *облик*, то для презентации города в активной роли требуется поиск и создание его *образа*, в состав которого неизбежно входят и эмоциональные, и мнемонические, и биографические компоненты. Поэтому, кстати, в суждениях о городе как «герое» того или иного фильма так часто и многословно говорится о «настроении» и «атмосфере» [напр., Ковалов 2008] как значимых составных частях его образа.

Концепт образа ясно указывает на семиотический характер суждения, в котором используется этот концепт, в то время как речь о внешнем облике имеет скорее эстетический характер. Соответственно, кинотекст, отводящий городу роль «персонажа», выступает как частный случай семиотики города; характер презентации города в качестве фона или декорации явно сдвинут в сторону эстетики. С образом города как семиотическим конструктом связано ещё то, что часто именуется *городской мифологией*, активно влияющей на общее представление о городе. Да и сам город присутствует в культуре зачастую как *миф* о самом себе [см.: Фёдоров, Коваль 2009, 173–188; Аванесов 2020]; такое положение дел находит отражение и в кинематографе. Более того, кино активно участвует в конструировании и распространении городской мифологии; так, например, «миф о семидесятых воспроизводится в художественных фильмах того времени» [Абрамов 2009, 148], а ходячие представления о городской жизни во многом порождены её субъективными экранными изображениями.

Суть кино – иллюзия, грёза. Действие, происходящее на экране, как будто *помещено* куда-то, расположено в каком-то месте или ряде мест. Неудивительно, что, будучи включённым в кинематографический контекст, такое место действия, исполняя функцию своего рода смыслового или эмоционально нагруженного сообщения, несёт на себе отпечаток общей кинематографической иллюзорности. Особенно явной такая «искусственность» становится тогда, когда место действия приобретает признаки утопии.

### Время, место и утопия

Уникальное сочетание яркой документальности и бесспорной искусственности при создании экранных презентаций города мы можем наблюдать в советском кинематографе эпохи «оттепели», то есть во второй половине 1950-х – первой половине 1960-х годов. В этот период кино оказалось в историческом «зазоре» между предшествующей прямолинейной пропагандой соцреализма и будущей безудержной фантастикой постсоветского периода<sup>5</sup>. В оттепельном «городском»

---

<sup>5</sup> Бывает, что позднейшая тенденция городской фантастики оказывается своеобразным продолжением урбанистической утопии советского кино. Так, например, пропагандистский проект Москвы как идеального коммунистического города с Дворцом Советов в «сакральном» центре получает *иллюзорную* реализацию в недавнем отечественном квази-историческом фильме «Шпион» (2012).

фильме сочетались две исходные установки: на показ жизни без прикрас и в то же время на акцентированную индивидуальность в самом способе этого показа. Режиссура названного периода держалась на подчёркнутой *индивидуальности взгляда* [Урсуляк 2014, 5], что в конечном счёте неизбежно вело к превращению ожидаемой реалистичности в авторский визуальный конструкт.

В эпоху оттепели «город оказывается объектом пристального внимания и сквозной темой в кинематографе» [Баландина 2014, 9], что вполне объяснимо: именно городская среда выступала непосредственным окружением человека, находящегося в потоке времени и в гуще событий. Отсюда такая увлечённость советского кинематографа городскими сюжетами: «герои оттепели – это городские жители, фланирующие по улицам вместе с друзьями» [Абрамов 2009, 150]. Визуальное исследование города помогало молодым режиссёрам «заново определить свои отношения с окружающим миром», который начинался для всякого человека с его дома, двора, улицы, города – с тех пространственных локаций, которые «располагаются в общем смысловом поле» [Баландина 2014, 9] и определяют собой ближайшие координаты жизни и деятельности. Для оттепельного кино было характерно «приятие жизни», а город на экране «был местом, где можно жить» [Урсуляк 2014, 6]; таким его и стремятся показать на экране. Смена эпох отмечает собой резкую перемену в отношении к внешнему пространству, которое начинается сразу за порогом дома и которое ещё совсем недавно было чужим, регламентирующим, угрожающим, связанным в повседневном сознании «со страхом и опасностью» [Баландина 2014, 10]. Происходит деидеологизация и своеобразная «десакрализация» городского пространства: «из витрины достижений социалистического строительства город постепенно превращается в сцену протекания повседневной жизни» [Абрамов 2009, 150], становится более *человечным*.

Приближаются к естественности и образы действующих лиц: роли «перестают строиться по принципу маски, чья социальная и эстетическая наполненность должны мгновенно считываться зрителем и подтверждаться потом на протяжении всего сюжета, являя модификацию канонических схем» [Сальникова 2009, 340]. Кино активно освобождается от привычки к искусственному идеологическому порядку, «заставляющему персонажей-манекенов играть статичные социальные роли, а черты их характеров – коснеть» [Делёз 2013, 124]. Семантическая неопределённость, эстетическая и поведенческая многозначность, потенциальная нравственная амбивалентность теперь привлекают больше внимания, нежели однозначная, «прозрачная и последовательная позитивность» [Сальникова 2009, 340]. Герой нового фильма, как правило, находится в становлении, в рискованном поиске, в пути к самому себе, ещё неизвестному; и город для него – не конечный и уже достигнутый пункт анабасиса, а совокупность биографических вариантов и географических развилки, подвижная, многослойная, постоянно неравная себе среда. И теперь уже не столько город-константа формирует и подгоняет под себя человека, но человек – и в своём восприятии, и в своём прямом действии – проясняет суть города, помогает ему определиться и стать собой.

Благодаря такой концептуальной *перенастройке кинематографической оптики* само пространство действия теперь, говоря словами Делёза, «утратило

детерминированность, оно стало “каким-угодно-пространством”», в котором «положения вещей превращаются в движение мира» [Делёз 2013, 143–144], преодолевая статичность тоталитарной «идиллии». Город отнят у застывшей вечности и возвращён изменчивому времени. Городское пространство из финализированной «эсхатологической» структуры превратилось в пространство возможностей и перспектив, стало неопределённым и подвижным, подверженным влиянию человека. В послевоенном кинематографе, отмечает Жиль Делёз, можно встретить «изобилие таких пространств», сконструированных различными способами; они образованы в кадре «разрушенными или восстановленными городами, пустырями, трущобами, <...> обширными заброшенными территориями, доками, пакгаузами, грудями балок и железного лома» [Делёз 2013, 146], ремонтными и строительными площадками. Город как бы утратил конкретику, потерял жёсткие очертания, но при этом получил возможность быть неким не-местом (и поименованным, и анонимным), стать во многом *условным*, чаемым городом, своего рода *утопией*, требующей реализации.

В дополнение к такого рода *полустёртым* городским локациям пространство обретает свою вариативность ещё и за счёт поведения героев картин: «персонажи всё меньше и меньше находились в “мотивирующих” сенсомоторных ситуациях и переключались на прогулки, праздное шатание и блуждание, определявшие *чисто оптические и звуковые положения*» [Делёз 2013, 146]. Персонажи оттепельного кино «очень любят бродить по улицам: здесь происходит самое настоящее и интересное, легкомысленное и бесполезное, удивительное и волшебное» [Баландина 2014, 13]. В фильмах этого периода образ действия героев становится неопределённым, по видимости беспричинным, «странным», «бесцельным», в нём спонтанная и многообразная *жизнь* начинает вытеснять одномерную, понятную, социально объяснимую *деятельность*. На этом основании, выражаясь словами того же Делёза, «образ-действие стал тяготеть к дроблению, в то время как ярко очерченные места потеряли свои контуры, и в результате воздвиглись “какие-угодно-пространства”, где развивались свойственные современности аффекты страха и отрешённости, но также и свежести, чрезвычайно высокой скорости и нескончаемого ожидания» [Делёз 2013, 146]. В результате мы видим на экране городские пространства, которые не диктуют героям линии их поведения, но в той или иной степени выражают собой их состояния, откликаются на их чувства и мысли, соответствуют их переживаниям. Теперь не человек следует диктату пространства, а пространство следует настроению и расположению человека<sup>6</sup>. Именно так показан город в оттепельных советских фильмах. Они важны как раз тем, что в них ярко выражена и потому понятна

---

<sup>6</sup> Ср.: «Начиная с “оттепельных времён” возникает множество штампов, связанных с этим лирическим путешествием (прогулка влюблённых до утра по набережной, уходящей за горизонт, прогулка, прерываемая летним тёплым дождём – своеобразным символическим крещением героев и пр.)» [Виноградов 2013, 122–123]. Можно говорить о том, что прогулка по городу превращается на экране в некое подобие ритуала, поддерживающего социальные связи в небольшой группе, а иногда в этот ритуал вклинивается событие, играющее роль своеобразной (например, водной) инициации. Такова символическая функция дождя и в «Я шагаю по Москве», и в «Заставе Ильича».

принципиальная разница между первым (регламентирующим) и вторым (репрезентирующим) типами соотношения человека и городского пространства.

Спонтанность движения героев в городском пространстве наглядно выражает собой новое чувство свободы, переживаемой прежде всего как свобода перемещения *не в строю и не по команде*. Раньше актёры двигались и говорили как бы под руководством строгого взгляда, организующее присутствие которого угадывалось в каждом их движении, позе или интонации. Теперь, кажется, «более нет проверочной инстанции» [Смирнов 2009, 276], внешняя рука явно не ощущается, актёры в кадре ведут себя максимально «естественно», а операторский взгляд становится ненавязчивым, ни к чему определённого не принуждающим и как бы вовсе отсутствующим. Камера работает так, что зритель начинает терять *дистанцию* между собой и происходящим в кадре, а значит, перестаёт чувствовать *инстанцию*, организующую действие. Возникает «поражительный эффект присутствия» [Баландина 2014, 14], сигнализирующий о радикальной перемене точки зрения: «если сталинское кино предлагало нам позицию расстрельной команды, то в период и после оттепели – это взгляд снайпера или сыщика, максимально незаметного для действующих лиц, независимо от расстояния, с которого ведётся стрельба» [Абрамов 2009, 157], то есть, конечно, съёмка (shooting). В новой оптике даже советская демонстрация, показанная *изнутри*, приобретает черты карнавала.

Кинематограф оттепели стремится стоять на позиции человека, а не партии, класса или массы, удерживать на экране *человеческий масштаб* происходящего и следовать этому масштабу. Человек же начинает пониматься как становящееся, неоднозначное, незаконченное существо. Вследствие такого антропологического *сдвига* «семантическое содержание визуальной материи в кинематографе» оказывается «неоднозначно и изменчиво, как и реальный мир, который невозможно зафиксировать в стабильную ситуацию на экране» [Сальникова 2009, 344]. И тот факт, что динамические черты начинает обретать на экране не только человек, но и город, говорит нам о том, что «эпоха, начавшаяся в СССР в середине 1950-х, постепенно возрождала связи между человеком и окружавшим его пространством» [Баландина 2014, 14], угадывала, осмысливала и демонстрировала реальную связь и взаимную зависимость между человеком и городской средой, их влияние друг на друга и их отражение друг в друге<sup>7</sup>.

Оттепельное кино стремилось «выразить то, что витало в воздухе, крепло в умах и постепенно пробивалось в публикации»; в то же время «язык пространства, снятого кинокамерой», включал в себя «систему метафор» [Баландина 2014, 13], которые требовались авторам в качестве форм высказывания о происходящем и средств оценки ситуации. Реализм художественного кино был пронизан метафоричностью визуального языка. При этом подлинная «документальность» художественных

---

<sup>7</sup> Ср.: «Человек оттепели открывает близость и необъятность ландшафта, включённого теперь в систему его внутренних координат. Город неисчерпаем именно потому, что он часть души; лирический герой часто сливается с ним». Презентация городского пространства в оттепельном фильме предстаёт как «опыт интенсивного проживания настоящего, способ фиксации состояния современника, ошеломлённого необозримостью просторов и полнотой ответственности» [Баландина 2014, 14–15].

лент – это по большей части «прорывы социальной реальности, не предусмотренные создателями фильма» [Абрамов 2009, 149], нечто дополнительное к их концепциям. Можно утверждать, что «искусство и литература заменили для поколения 1960-х настоящую реальность, в сущности воплотив мечту о ней» [Баландина 2014, 11]; поэтому-то «в целом ряде картин реальная фактура сочеталась с условной эстетикой» [Баландина 2014, 69]. В этой связи надо помнить, что всякий фильм о городе является не только презентацией городской культуры, но и неотъемлемой частью этой культуры, одним из её «артефактов». Уже хотя бы на этом формальном основании ни одно «городское» кино нельзя однозначно квалифицировать как «зеркало эпохи» или «отражение реальности». Наконец, вглядываясь в эти фильмы, «мы открываем для себя не только время, зафиксированное камерой, но в большей степени наше воображаемое представление об утраченной эпохе» [Абрамов 2009, 168], не строгую информацию о городе, а его во многом мифологизированный образ. Культура оттепели, в том числе кинематография, «стремится всеми силами создать иллюзию своей разомкнутости для контакта с несовершенным настоящим, иллюзию своей принадлежности окружающей достоверной реальности, той самой, в которой живой человек обитает изо дня в день» [Сальникова 2009, 339]; такой иллюзионизм, как уже было сказано, относится к самой сути кинематографа и проявляется, в частности, в экранных презентациях городских пространств.

Предлагаю далее конкретизировать и уточнить изложенные тезисы на примере трёх знаменитых оттепельных картин. Напомню ещё раз, что обращение к опыту кинематографа имеет здесь характер одной из форм *urban studies* и не содержит претензий на статус киноведческого анализа.

### Город как сад: парадоксы утопического идеала

Фильм Марлена Хуциева и Феликса Миронера «Весна на Заречной улице» (Одеская киностудия, 1956) был первой значительной картиной оттепели, «знаком наступления новой эпохи для режиссёрского поколения выпуска конца 1950-х годов» [Баландина 2014, 17]. Образ города занимает важнейшее место в структуре фильма и несёт на себе значительную семиотическую нагрузку. При всём том, это город, не требующий точной географической привязки; город, который идентифицирован качественно, типически (в кадре ещё и стилистически), а не топографическим образом.

Общая локализация событий, происходящих в фильме, достаточно условна: главные герои носят фамилии Савченко и Левченко; их друзья – Журченко, Ищенко, Донченко, Мигулько; в кадр попадают плакаты и объявления на украинском языке. Ясно, что действие происходит *как будто где-то* на Украине. Однако город, показанный на экране, – неопределённый и даже безымянный. Конкретный город Запорожье здесь «играет роль» советского города вообще, призванного стать *идеальным* городом<sup>8</sup>, городом мечты, а «Запорожсталь» в этом контексте выступает в качестве символа завода как такового и, шире, символа послевоенного индустриального подъёма.

---

<sup>8</sup> Кстати, дипломная работа Хуциева и Миронера 1952 года называется «Градостроители».

Перед нами предстаёт визуализированный концепт города-сада – одновременно огнедышащего завода и цветущего «рая». В фильме мы видим вторую, послевоенную волну возведения советских «индустриальных городов-новостроек» [Борин 2010, 75]; в ходе этой «новой волны» ещё раз предпринимается попытка вместить в городскую форму жизни как промышленное производство, так и мечту о природном комфорте. Здесь уходящее прошлое встречается с наступающим будущим, и эта смена времён отражается на экране и в чередовании городских архитектурных стилей, и в визуальной синтагме трёх портретов в комнате главной героини – Татьяны: дореволюционного Толстого, «переходного» Блока и революционного Маяковского<sup>9</sup> (ил. 1).



Ил. 1. Лев Толстой, Владимир Маяковский, а между ними (в руках героя) – Александр Блок

Советский идеал города-сада переносит на отечественную почву традицию более раннего урбанистического движения «Garden City», которое началось в Англии в 1898 году. Автором концепции и её активным пропагандистом был сэр Эбинизер Говард (Sir Ebenezer Howard). Новые города-сады были задуманы им как самодостаточные городские анклав, окружённые зелёными поясами и отличающиеся балансом жилых, промышленных, сельскохозяйственных и сервисных территорий. К концу 1930-х годов по этому принципу недалеко от Лондона были построены Лэтчворт (Letchworth, 1903) и Уэлвин (Welwyn, 1920); позднее, после Второй мировой войны, идеи Говарда стали основой для строительства ряда новых городов в Англии и Шотландии [Полссон 2019, 19]. В советской идеологии образ города-сада парадоксально соединился с концептом промышленного гиганта; такой синкретический «брак» индустрии и природы как раз и представлен в знаменитом стихотворении Владимира Маяковского: «Я знаю – город будет, я знаю – саду цвезть» (1929).

<sup>9</sup> Образ и «дух» Маяковского проявляет себя во всех трёх оттепельных фильмах: и в «Весне на Заречной улице», и в «Я шагаю по Москве», и в «Заставе Ильича». Интересно, что портрет Маяковского обнаруживается и в комнате учительницы из откровенно пропагандистского фильма «Сибиряки» 1940 года.

Именно портрет Маяковского демонстрируется зрителю в «Весне на Заречной улице», а затем, как визуальное продолжение темы, и в «Я шагаю по Москве», и в «Заставе Ильича».

Город, показанный в «Весне на Заречной улице», как мы понимаем, не возникает вместе с металлургическим комбинатом, а *переустраивается* благодаря ему: в городе существует частный сектор, «глухое селение», как говорит один из героев в начале фильма; в ряде сцен мелькают приятные глазу фрагменты старого города; песня подсказывает, что город располагался на этом месте и тогда, когда нынешние герои фильма были ещё «подростками». Завод *разместился* в уже существующем городе, но *не вместился* в «старое» городское пространство и потому стал как бы «родителем» нового города, полностью обязанного ему своим существованием, своим масштабом и своим стилем.



Ил. 2. Новый город. Переезд со шлагбаумом

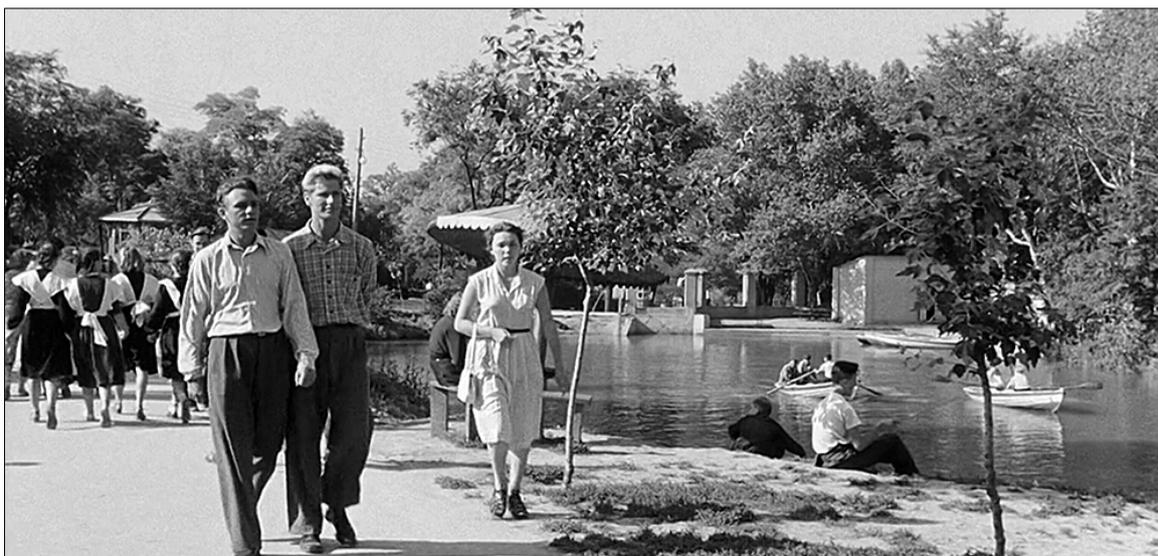
В сюжет фильма с самого начала введены *реальные* городские обстоятельства (они же приметы времени), в которых разворачивается действие: автобус уезжает с остановки, не дождавшись посадки последнего пассажира – главной героини, оставшейся с чемоданами под дождём; дорога постоянно перекрывается дробящими городское пространство шлагбаумами на переездах. Такой же шлагбаум мы видим в середине фильма, и уже не в составе индустриального ландшафта, а в пространстве нового города с жилыми домами (ил. 2). Завод сигнализирует о своём присутствии подъездными путями и мостами с маневровыми паровозами. Все эти и подобные им «мелочи советской повседневности» [Абрамов 2009, 150] попали в кадр не случайно, как это могло быть в «документальной» ленте. Именно эти обстоятельства и приметы *сознательно* внесли в кадр создатели фильма, дабы подчеркнуть и культурно-историческую подлинность происходящего на экране, и особую роль завода как «центра советского городского топоса» [Лейбович 2016, 33].



Ил. 3. «Наш главный проспект»

Образ города даётся зрителю прежде всего через его силуэт; на этом уровне не только возникает первое и самое общее впечатление о городе в целом, но и демонстрируется «его архитектурный облик, его лицо, его характер» [Баранов 1980, 9]. Зритель фильма начинает знакомство с городом на уровне деталей, и лишь несколько позднее перед ним (и главной героиней) разворачивается его промышленное «архитектурное лицо» [Николаев 1937, 285]. Впервые возникающий перед зрителем общий визуальный план города – это дымящий трубами завод-гигант, протянувшийся вдоль дороги (ил. 3). «Наш главный проспект», – отчасти с гордостью, отчасти с иронией говорит водитель Юра. Тот же индустриальный пейзаж, снятый совершенно в том же ракурсе, снова появляется на экране во второй половине картины. Эти два эпизода образуют своеобразную визуальную синтагму, скрепляющую собой изобразительный ряд фильма. В первом эпизоде героиня входит в общее пространство города *извне*, во втором – входит в его производящее *ядро*, в его индустриальное «сердце», одновременно признаваемое и «ядром правильной жизни» [Лейбович 2016, 39]. В первом эпизоде, на начальном шаге приближения, героиня его просто *видит*, во втором – уже *понимает*, внутренне постигает, проникается им, проникая в него.

Фильм Хуциева и Миронера выстроен как последовательность эпизодов, размещённых в значимых пространственных мизансценах. Этот визуальный ряд, репрезентирующий место действия, нарочито меняется по ходу развития сюжета, где сцены чередуются в таком порядке: чисто индустриальный пейзаж → школа → дворец металлургов → зимние уютные улицы → наконец, благоустроенные общественные пространства: парадная лестница, парк, который весной превращается в цветущий *сад* (ил. 4). Развитие визуального плана идёт от города-завода к городу-саду – согласно парадигмальной линии советского урбанистического мифа.



Ил. 4. Город-сад

Действие фильма переносится из одной пространственной «декорации» в другую. При этом смена места действия (и, соответственно, визуального контекста) демонстрирует зрителю историческую трансформацию самой городской среды. Сначала это только завод с его формами, максимально удалёнными от человека (хотя человек мыслится и показывается авторами фильма как управляющий этими бесчеловечными формами и силами); затем в кадре возникает приличного уровня городская архитектура, предназначенная для жизни человека, и герои фильма въезжают в эти прекрасные дома; позже мы фрагментарно видим здания, принадлежащие, видимо, уже следующей, пост-сталинской архитектурной эпохе, без всяких признаков «украшательства». Однако *фальшивость* (или, по меньшей мере, *театральность*) такого архитектурного топоса опознаётся зрителем по беззастенчиво «нарисованному», наивно-декорационному заднику в окне новой квартиры героини. Но даже и в этом театрально выстроенном топосе вторым планом прочитывается его *открытость* многообразному будущему: пустая квартира пока ещё не включена в принудительный порядок вещей и действий, она пока что являет собой «нетотализируемое пространство» [Делёз 2013, 147], в котором структуры пребывания и активности в данный момент относятся к области биографических проектов<sup>10</sup>.

Городские локации фильма «Весна на Заречной улице» можно поделить на три уровня:

<sup>10</sup> Знаменательно, что в «Заставе Ильича» во многом поворотный, определяющий дальнейшее развитие сюжета, «судьбоносный» разговор Сергея с отцом Анны «происходит в комнате, из которой по случаю ремонта вынесена мебель» [Смирнов 2009, 274–275]; однако при этом место сюжетной бифуркации не вполне пусто: внешний мир прорывается в эту чреватую перспективами пустоту через работающий телевизор, а стены самой комнаты оклеены советскими газетами, и хотя «камера не обнаруживает вещей, однако и печатным знакам, попадающим в её поле зрения, нельзя доверять по аналогии с тем, кто на их фоне учит лжи» [Смирнов 2009, 275–276].

1) места наибольшей концентрации событий первого плана – *металлургический комбинат*, в пространстве которого формируются не только «личные связи, но и поведенческие нормы, более того – этические императивы» [Лейбович 2016, 33], и *школа*; здесь, в этих двух локациях, происходит главное, здесь проходит, так сказать, «магистраль развития и существования» [Темлякова 2015, 56] образцового советского города;

2) места, где готовятся события, которые должны произойти в основных локациях, – *жильё* и *клуб* (дворец металлургов); к тому же, контраст между старым (совсем не городским, скорее деревенским) домом и новым жильём должен подчеркнуть идею прогресса, расцвета (хотя новое жильё – это коммунальная квартира с «общей кухней»);

3) *парк* и *улица* как локации чисто символические: улица означает движение, переход, путь (по преимуществу показана ночью, как путь *от заката к рассвету*); парк – аллегория архетипического *сада*, некоего обобщённого Эдема, то есть цель и конец пути, реализованный идеал<sup>11</sup>.

Это не просто «элементы обстановки, окружающей героев» [Кинчарова 2009, 174], но визуальные семиотические конструкции, манифестирующие собой «советский идеализированный ценностно-нормативный порядок» [Лейбович 2016, 34]; они участвуют в развитии действия и выражают важнейшие для авторов смыслы.

Поначалу исключительно школа является событийным и смысловым центром происходящего, а завод выступает как фон – видимый (в первых кадрах) и невидимый, упоминаемый как место работы горожан, прежде всего учеников вечерней школы. Во второй половине фильма завод выходит на первый план, «материализуется», показывает себя. Мы видим «сердце» города, его «мотор», его *драйвер*. Более того, и для героев фильма завод оказывается тем местом, где они являются перед зрителем и главной героиней в своём *настоящем облике*, а не в *роли* учеников.

Фильм Хуциева и Миронера снят в изобразительной и смысловой логике второй половины 1950-х. Былая «эйфория от дымящихся труб, в которых видели гимн заводу» [Борин 2010, 76], сменяется теперь более сложной семантической схемой: промышленный объект, связывающий горожан их «общей принадлежностью к индустриальному миру» [Лейбович 2016, 35], выступает во взаимной связи с образовательной площадкой. В былой логике «города при заводе» – в 1930-е годы – сам город понимался как такой объект, который «живёт и развивается только при наличии абсолютной доминанты производства» [Борин 2010, 76]. В «Весне» такое доминирование не ставится под сомнение, но уже не является абсолютным. Школа (то есть пространственный символ мышления, образования, просвещения) дополняет собой завод в едином организме города, как голова дополняет сердце. Завод и школа (индустрия и образование) действуют как своеобразная двухъядерная система,

---

<sup>11</sup> В наши дни то, что в эпоху «Весны на Заречной улице» представлялось *идеальным будущим*, во многом предстаёт как *идеальное прошлое*, ностальгически переживаемое содержание памяти о «золотом веке» [см.: Лейбович 2016, 35–39]. Утопия города-сада радикально сменила временную локализацию и теперь расположена не в будущем, а в прошлом.

которая держит на себе и город, и сюжет фильма<sup>12</sup>. Собственно, ожидаемый целостный обзор города заменён здесь иллюстрацией его бинарной «физиологии»<sup>13</sup>.

Но всё-таки не менее важное сообщение фильма состоит в том, что город здесь – динамичное пространство для развития истории любви, место *биографического действия*.

### Город как место действия: утопические обертоны конкретики

Один из важнейших оттепельных фильмов, в котором действие и место действия сплетены в едином биографическом контексте, – «Я шагаю по Москве» режиссёра Георгия Данелии (Мосфильм, 1963). Здесь городу отведена значительная смысловая позиция, а его имя даже вынесено в заглавие. Кроме того, в самом этом заглавии прочитывается диалогизм города и человека, тем самым заранее обозначается *ведущая тема* картины, её основной мотив.

Немаловажно, что Георгий Данелия – архитектор по первому образованию [Баландина 2014, 20]; в 1955 году он окончил Московский архитектурный институт (МАРХИ) и работал в Государственном институте проектирования городов (Гипрогор). Такая профессиональная подготовка автора отразилась и на выборе темы, и на построении драматургии фильма.

«В целом актёрские мизансцены в картине выстроены геометрически, словно прорисованы грифелем, – остро и отчётливо. Чаще всего герои показаны по пояс – такая точка зрения позволяет включить в кадр ансамбль и использовать изобразительные возможности композиции. Этот принцип обнаруживает архитектурные познания режиссёра, умеющего выделить главное и второстепенное, составить тонкое сочетание, увидеть и добавить недостающий элемент» [Баландина 2014, 25].

Эстетика фильма «Я шагаю по Москве» типична для советского кинематографа 1960-х годов: она «связана с открытым мироощущением хороших людей» [Урсуляк 2014, 6], чувствующих во всём свободу и перспективу. Исходный замысел фильма состоял в том, чтобы найти пластические способы выражения «летнего лирического ощущения города» через поэтизацию городской среды, что понималось как «лекарство от парадного, риторического позднего сталинского кинематографа». Отсюда такие визуальные приёмы, как «тональность подвижной акварели, стиль неуловимых переходов, способный передать мимолётность летнего дня»

---

<sup>12</sup> Необходимость поиска гармонии между заводом в городе и городом при заводе обсуждалась ещё в довоенной градостроительной науке. Так, утверждалось, что «при новостройках необходимо особенно тщательно выбирать место не только для завода, но и для посёлка. Односторонние заботы об удобствах либо завода, либо города приводят к антагонизму между городом и промышленностью» [Николаев 1937, 312]. Выдвигался также тезис о том, что для решения задачи гармоничного сочетания «промышленности и города прежде всего необходимо изжить остатки капиталистического антагонизма между заводом и жилищем» [Николаев 1937, 315].

<sup>13</sup> В данном контексте под физиологией понимается «жанр городской антропологии», публично заявленный в России ещё в 1845 году в сборнике «Физиология Петербурга»; этот жанр предполагает такую характеристику городского пространства, которая позволяет читать глубинные, фундаментальные начала городского *устройства* через дешифровку их визуальных презентаций [см.: Абрамов 2009, 144].

[Баладина 2014, 20]. Летняя расслабленность как *стиль* всего фильма ощущается уже в первом панорамном кадре: на фоне ещё пустой утренней Москвы куранты бьют девять раз. Поздновато для утреннего пробуждения, особенно в столице. Вопрос в том, есть ли разница между тем, что нам *хотели показать*, и тем, что мы сегодня *видим* на экране?

Проснувшаяся Москва вдруг выплёскивает на улицы текучую массу почти одинаковых автомобилей и поток похожих друг на друга людей. На экране возникает кошмарное зрелище: напор механической одинаковости на фоне серой толпы, которая движется в противоположном направлении (ил. 5). Таков исходный общий фон, на котором разворачивается действие, по своей динамике почти никак не связанное с этими обезличенными потоками, текущими по определённым, *установленным* траекториям<sup>14</sup>.



Ил. 5. Пробуждение Москвы. Городские потоки

Настоящая Москва показана как будто с «романтической» стороны: танцующая незнакомка в аэропорту, укрывающий девушку зонтом велосипедист под дождём, торговки, без лишних слов разменивающие мелочь и бегущие звать на помощь милиционера, наконец, главный герой, готовый помогать незнакомым попутчикам. Но в фильме есть и другая сторона Москвы: мы видим грубость пожилого пассажира в тесноте метро, агрессию начальника дорожных работ. Одно из героев чуть не сбивает машина рядом со Спасской башней: уж не правительственная ли? Грабитель забирается в чужую сумку. Жена изменяет брату главного героя. Громкая ночная музыка гремит во дворе, наверняка мешая жильцам. Мы видим инфантильную, нервную молодёжь (молодые люди, воспитанные женщинами), узнаём о необразованности москвичей в иностранных языках (учили, но либо ни слова не понимают, либо не могут говорить). Равнодушный экскурсовод, отгородившийся от своих «клиентов» тёмными очками, механически повторяет заученный текст (ил. 6). Чрезмерно строгий контролёр метро набрасывается на молодого человека за то, что

<sup>14</sup> Тот же приём помещения основного действия в приватное пространство, существующее независимо от публичного городского транзитного хаоса, использовал затем Эльдар Рязанов в своём фильме «Служебный роман» (1977).

тот поёт вслух *без разрешения*, но потом, правда, позволяет себе смягчиться; Н. Баландина справедливо отмечает «достоверность и естественность этого эпизода» [Баландина 2014, 21]. Самым позитивным персонажем оказывается приезжий писатель-монтажник из сибирского «Качинска» по фамилии, разумеется, Ермаков. Да и тот едва не отбивает девушку у своего благодетеля Коли.



Ил. 6. Равнодушный экскурсовод

Действие происходит в том же году, в котором снят фильм, об этом говорит один из героев, Володя, упоминая «девушек шестьдесят третьего года». Такая синхронность события и его фиксации, совпадение «абсолютного времени действия и абсолютного времени съёмок» позволяет решить задачу «организации на экране унифицированного городского пространства»; ведь в этом случае можно «снимать в реальном городе, выбирая такие места, которые под определённым углом зрения и при нужном освещении создадут на экране необходимую “атмосферу”» [Матизен 2006]. Эта атмосфера создаётся своеобразным *равенством масштабов* человека и города. Персонажи фильма значительную часть времени проводят в движении по городу (уже в «Весне на Заречной улице» герои постоянно гуляют). В оттепельном кино в целом лирический образ героя эпохи связан не с подъёмом, а с прогулкой, с движением по горизонтали. Таким типом движения обусловлены и возникающие на экране «особые пространства, часто закрытые (в противоположность парадным открытым) – Бульварное кольцо, набережные, парки, полупустынные узкие улочки старой Москвы». Эти образы и локации наполняют собой фильмы периода оттепели, отражая господствующий «акцент на индивидуальном, человеческом измерении в образной системе картин»; поэтому экранная Москва сочетает в себе вертикальное измерение с горизонтальным, лирическим, прогулочным, предполагающим движение по тихим историческим местам, которые становятся «почти обязательным элементом картины» и естественным образом связываются «с топографией старой Москвы» [Виноградов 2013, 122]. Так Москва на экране становится горизонтальной, лирической, «душевной», приближается к масштабу человека.

Следует отметить, что перемещения персонажей в городском пространстве устроены весьма своеобразно. Герои фильма шагают именно по *Москве*, в чём зритель должен быть удостоверен. Поэтому на практике их шаги вписаны не в абстрактные городские территории, а в конкретные узнаваемые ландшафты исторического центра: это Чистые пруды, ГУМ, Красная площадь, парк Горького. Город представлен как сумма всем известных топосов. При этом «этапы маршрута персонажей», то есть московские достопримечательности, «лишены какого бы то ни было официального или парадного оттенка, они перемешаны с походами в гастроном, булочную, военкомат, загс» [Баландина 2014, 24]. Такое снижение уровня официальности лакированных московских видов сопрягается с «углублением» самого места действия. Заглавные титры подаются на фоне подземки (ил. 7); так что, хотя в заглавии мы и читаем про шагание по Москве, мы в первую очередь видим шаги *под* Москвой. С этой московской подземностью своеобразно перекликаются дважды произнесённые в середине фильма слова: «Писатель должен глубоко проникать в жизнь» (высказывание полотёра, выдающего себя за известного литератора). Поверхность – это как бы поверхностность, основное же и главное находится *в глубине*. Финал фильма тоже оказывается «подземным». Москва как бы прорастает снизу вверх, *de profundis*, она ещё должна раскрыться вовне и стать собой, как, собственно, и герои фильма.



Ил. 7. Заглавный титр

Москва в фильме Данелии изображена как город с историей – архитектурной, культурной, интеллектуальной. Дома у Коли висит портрет Маяковского<sup>15</sup> (ил. 8), как и у героини «Весны на Заречной улице». Появляется в кадре и памятник Маяковскому (установленный за пять лет до съёмок фильма), а также памятники Пушкину и Гоголю. Так отмечены ключевые московские локации, связанные с развитием сюжета – Бульварное кольцо и Садовое кольцо.

<sup>15</sup> Линогравюра Юрия Могилевского, 1959.



Ил. 8. Портрет Маяковского

Среди узнаваемых московских видов присутствует (как и в «Заставе Ильича») Покровский собор на Рву, а также неизвестный действующий храм в районе Чистых прудов, где мимоходом в разговоре возникает тема атеизма, как она возникает на других (Патриарших) прудах в другом произведении.

Фильм Георгия Данелии справедливо воспринимается как документальное видеосвидетельство о Москве 1963 года, своего рода кинохроника. Но при этом мы слышим фиктивный адрес («псевдоним»): в Москве никогда не было Строительного переулка (как и в Сибири нет Качинска<sup>16</sup>). Здесь же присутствует не только пространственная мистификация, но и некий временной парадокс, опережение событий: сибиряк Володя садится в поезд метро на станции «Университет», чтобы уехать в сторону аэропорта (а Алёна уезжает в центр с противоположной платформы). Но в 1963 году эта станция была конечной, и лишь накануне нового года линию продлили на две станции – до «Юго-Западной». Иначе говоря, летом ещё нельзя было уехать с «Университета», тупиковой станции, на Юго-Запад. Но в фильме эта возможность уже реализована<sup>17</sup> – в явном противоречии с торчащими в кадре табличками «Посадки нет».

На возможное дальнейшее развитие биографии героя указывает и финальная надпись «Выход к университету» (ил. 9). Выход вверх обозначен, но на экране не показан. Москва, обретающая некий налёт утопичности, как бы отложена на потом.

<sup>16</sup> Слово «Качинск» явным образом произведено из названий двух сибирских городов: «Канск» и «Ачинск» – по той же схеме, по которой у Владимира Набокова в романе «Смотри на арлекинов!» (1974) образован фиктивный топоним «Канница».

<sup>17</sup> Неожиданный «прототип» такого скачка в будущее можно обнаружить в довоенном фильме «Сибиряки» (1940), действие в котором отнесено в следующий год: на крупно показанном конверте, присланном из Москвы в сибирское село, мы ясно видим дату – 28 июля 1941 года. Вера в бесконечно длящееся светлое и счастливое настоящее не предполагала возможности близкой военной катастрофы.



Ил. 9. Выход на поверхность

И, наконец, явным диссонансом к происходящему звучит в финале песня о том, что «бывает всё на свете хорошо», в то время как случайный знакомый испортил отношения героя с той девушкой, которой он всерьёз и, видимо, надолго увлечён. Финал фильма расплывается в неопределённости, а зритель остаётся с чувством острой необходимости продолжения сюжета.

«Панорама ночной Москвы, продолжая хронику уходящего дня, почти переводит фильм в жанр документального эссе: мерцание фонарей на пустынных площадях, памятник Пушкину, Гоголевский бульвар<sup>18</sup>, огни скользящих машин, расплываясь, растворяют границы предметов и превращают город в сон. Финал – ожидание последнего поезда метро, образ которого становится неотделимым от зрительского восприятия фильма и экранного облика Москвы начала 1960-х годов» [Баландина 2014, 26].

Вот такое это странное *место* – Москва.

### Город как место связи времён

Ещё один фильм, в котором город играет исключительную роль, – это «Застава Ильича (Мне 20 лет)» Марлена Хуциева (Киностудия имени Горького, 1964). Важно отметить, что «Застава» Хуциева была снята на год раньше московского фильма Даниелии, но вышла на экраны позже из-за жесточайшей обструкции со стороны партийного руководства – разгромной речи Хрущёва и «проработки» режиссёра и членов творческого объединения киностудии: «слишком серьёзные темы были затронуты, и их вольная трактовка возмущала партийных идеологов» [Баландина 2014, 17]. Фильм появился в прокате с большой задержкой, после внесения изменений в содержание и замены названия. Второе, как бы вынужденное, имя фильма указывает уже не на место действия, а на время (возраст его героя) и, кроме того, добавляет в титул явную *биографическую* коннотацию<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> На самом деле в финале фильма показан памятник Гоголю, находящийся с 1959 года на Никитском бульваре.

<sup>19</sup> Двадцатилетний возраст, конечно, условен: Сергей в финале картины говорит, что ему 23 года.

Москва в «Заставе» показана в русле пост-сталинской «десакрализации» города [Виноградов 2013, 115], она выглядит утратившей свои прежние мифические черты. Столица предстаёт перед зрителем максимально «человеческой» и «реалистической»: это вовсе не идеальный город, в котором живут самые счастливые на свете люди [Виноградов 2013, 126–127], это многообразное место обитания *разных* людей. Такую же Москву демонстрирует нам и Данелия своём фильме. Однако стиль презентации того же самого города с теми же молодыми горожанами у Хуциева вполне индивидуален: в нём меньше лёгкости, лиричности и комедийности.

«Изображение в картине Марлена Хуциева “Застава Ильича” имеет иное смысловое значение, чем в ленте Данелии (и с этим связана трактовка образа города); оно не складывает динамичную мозаику этюдов, не подчёркивает непринуждённость движения истории, а максимально сосредоточивает внимание зрителя. Направляет его в глубину – кадра, фона, героя, скрывая тишину и напряжённость раздумий. Эта изобразительная поэтика, наиболее действенная за границами фабулы, определяет такую форму отношений со зрителем, которая требует постоянного интеллектуального участия в диалоге, с учётом трудностей замедленного авторского ритма, с приоритетом паузы в противовес внешнему действию» [Баландина 2014, 26].

Москва у Хуциева выступает ареной столкновения частного человека и общей идеи, местом, где идея и человек «притираются» друг к другу в поисках приемлемого компромисса. В этом конструктивном противоборстве идея уже не играет безусловно ведущей роли, как в прежние годы, и человек оказывается (и показывается) «главной ценностью, наравне с идеей» [Виноградов 2013, 115]. В конечном счёте не город устанавливает цену человеку, но человек придаёт ценность тому городу, в котором и ради которого он живёт и умирает. Такая аксиологическая инверсия неизбежно приводит к *ресакрализации* города, но уже на иных – гуманистических – основаниях. Эти основания режиссёр «Заставы» обнаруживает в исторической памяти города, благодаря которой в одном обитаемом пространстве сопричастны различные эпохи, олицетворённые на экране фигурами персонажей из других времён. Красногвардейский патруль, армейская разведгруппа, а затем и почётный караул движутся в одном и том же городском пространстве, обретающем как бы четвёртое измерение, получающем наглядное подтверждение своей исторической непрерывности. Не будучи современниками, все они в равной степени являются согражданами, обитателями, созидателями и защитниками их общего города. И нынешние жители через память о прошлом и чувство ответственности «перед теми, кто погиб на фронте» [Баландина 2014, 27] обретают свою локальную и личную идентичность.

«Застава Ильича», как и весь отечественный кинематограф 1960-х, в противовес *эсхатологическому* «киномифу тоталитаризма» [Смирнов 2009, 277] поднимает тему изменчивости, динамичного «присутствия во времени и пространстве», *личного* участия в истории (в том числе – в истории конкретного города). Для этого «нужно было отчётливо представлять кровное родство с предыдущими поколениями, “усыновление” историей и, в частности историей места» [Баландина 2014, 27]. Вот тут Москва и помогает установить контакт между различными поколениями своих обитателей, выступая как такое пространство, в котором разные эпохи в любое

время сохраняют свою актуальность. Город оказывается таким местом, в котором будущее не отрицает прошлого, но сохраняет его в себе.

Связь и даже смешение времён, имён и исторических пластов сквозит уже в самом заглавии фильма, в котором культурно не согласующиеся друг с другом слова стоят рядом в составе одного топонима. Рогожская застава под псевдонимом заставы Ильича выглядит и воспринимается как некий ономастический казус, скрывающий под собой культурный палимпсест. Один и тот же город предстаёт на экране как *общее* место жизни людей, принадлежащих различным эпохам. Городское пространство как бы углубляется в прошлое, вмещая в себя разные напластования времени. Москва показана как город многих поколений, а вовсе не собственность крайнего из них<sup>20</sup>. Уважение современников к предкам соединяется здесь с гордостью предков за потомков, с которыми суждено делить общее пространство города – то пространство, в котором с годами как бы «накапливается» время. Таковы «законы художественного мира, куда автор помещает своих героев» [Баландина 2014, 28]. Поэтому и сам сюжет, развивающийся в связи с так устроенным городским хронотопом, приобретает черты обратимости и нелинейности.

На презентацию «кумулятивного» отношения к времени настроен весь визуальный ряд фильма, который здесь специально выдвинут на первый план, освобождён от роли декораций или иллюстраций, обслуживающих текст, – и текст как предполагаемый линейный сюжет фильма, и текст как звучащую в фильме речь. По точному замечанию И. П. Смирнова, «авторитетный закадровый звук тоталитарного фильма отменяется в “оттепельном” дважды: и как вообще отсутствующий, и как учащий нонконформизму». В частности, в «Заставе Ильича» режиссёр «лишает голос авторитетного начала (в разительном сходстве с “Грамматологией” Деррида, но, бесспорно, независимо от неё) за счёт того, что приглушает звук, когда передаёт беседы юных персонажей, ведущихся к тому же не совсем внятной скороговоркой» [Смирнов 2009, 275], а иногда и вообще в молчании. Взгляд оператора и зрителя легко спускается с московских высот и погружается гущу событий, оказываясь лишённым дистанции внешнего наблюдения. К примеру, в процессе *демонстрации* первомайской *демонстрации* точка наблюдения а) переносится извне события внутрь, перестаёт быть внешней, отстранённой, б) смещается из общего плана в средний и крупный, в) становится подвижной, «децентрированной» [Смирнов 2009, 284]. Благодаря такой сознательной смене ключевых позиций съёмки (которые связаны друг с другом и друг друга предполагают) демонстрация на экране превращается из регламентированного ритуально-политического акта, предназначенного для равномерного протекания мимо *одной* точки созерцания, почти в карнавал, втягивая зрителя внутрь события (точнее, множества событий) и теряя свой сакрально-официальный характер<sup>21</sup>. При этом почти стирается, становится *условной* грань между игровым и документальным кино.

<sup>20</sup> Ксения Курбатова в связи с этой темой в «Заставе» пишет даже о *единстве* «вертикального поколения», к которому принадлежат представители различных эпох, являющиеся современниками в некоем трудно определимом, но реальном сверх-историческом измерении [Курбатова 2004].

<sup>21</sup> В фильме того же Хуциева «Июльский дождь» (1966) этот метод «внедрения» камеры в гущу человеческого потока дополнен одной замечательной деталью: главная героиня *переглядывается* с

«С первых кадров картины, сделанных в утончённо строгой, документальной манере, автор сообщает зрителю, что нет отдельно прошлого настоящего или будущего, создавая пространство, предоставляющее необыкновенную свободу перемещения во времени. Потом становится понятно, что это во многом связано с особым внутренним самочувствием героев, с ареалом свободы выбора, которую требуется реализовать. Но пока сам зритель испытывает эту невероятную лёгкость плавания во времени – ощущение, сходное с состоянием невесомости» [Баландина 2014, 27–28].

Герои фильма помещены прежде всего в свой дом и свой двор; здесь начинаются и заканчиваются их выходы в окружающий мир, как в ближний его круг, так и в отдалённые места и времена. Весь образный строй картины Хуциева пронизывает собой и держит на себе «эстетика дома-двора» [Баландина 2014, 29]. Дом и двор связывают человека с прошлым, с локальной историей; формируют личные, доверительные и долговечные связи; организуют такую первичную ячейку, которая лежит в основе социальной ткани города в целом. Двор не прячет компанию друзей от мира большого города, но делает её способной (в том числе и через опыт рефлексии, дискуссии, проверки на прочность) действовать и сохраняться в этом мире. Иначе говоря, «Застава Ильича» демонстрирует «прорыв в самоощущении общества и личности – отказ от недоверия и замкнутости, привитых сталинской эпохой» [Баландина 2014, 29–30]; теперь *личная* жизнь проникает за пороги квартир, устраивается во дворах и уже оттуда выплёскивается на улицы и площади города.

Порядок устройства города (транспорт, улицы, дворы, подъезды домов), в свою очередь, диктует «стихийный ритм» [Баландина 2014, 30] перемещения героев, которое зачастую направляется не столько их личной волей или жёстким внешним принуждением, сколько «самой геометрией окружающего городского пространства» [Темлякова 2015, 57], типом городской планировки и, соответственно, всей долгой историей места. Город выступает как проводник, *вожатый*, мягко подчиняющий себе маршруты персонажей, их движения в пространстве личной биографии. Сергей впервые видит Анну в городском автобусе, причём цель её поездки совершенно неясна: она с увлечением читает книгу и явно никуда не спешит. Герой выходит на остановке вслед за девушкой и тайно преследует её в рассеянном, прогулочном, бесцельном стиле: к киоску с уличной едой, к прилавку с прессой, к книжным развалам, к телефонной будке, в вагон метро, по улицам и переулкам Москвы. Лишь в финале этого похода оказывается, что Анна столь замысловатым способом двигалась к своему дому. Совершенно случайным, но в то же время каким-то почти *автоматически* неизбежным, выглядит финальный совместный проход трёх друзей по московским улицам.

В этом рваном ритме перемещения героев на экране «скрыта послушная готовность довериться интуиции города, как проводника, знающего единственно правильный путь» [Баландина 2014, 32]. Действительно, пути движения героев в городском пространстве на первый взгляд организованы довольно странно – до такой степени странно, что нельзя сказать, организованы ли они вообще: за «случайной

---

камерой (именно с камерой, а не с оператором, глаз которого она не может видеть), почти *флиртует* с ней и тем самым – со зрителем.

встречей» Сергея с Анной в автобусе [Курбатова 2004] следует не менее необъяснимое пересечение героев на многолюдной московской демонстрации, а затем – ещё более спонтанное и фантастическое – ночью 22 июня. Именно город обеспечивает такие перекрестия маршрутов, которые выглядят как беспричинные, невозможные, нереальные столкновения в результате случайных перемещений. Каково пространство города, таково и движение героев, доверяющихся этому – нелогичному, нелинейному – пространству.

Как видим, важную роль в таких биографических перемещениях играет общественный транспорт, образующий особую городскую коммуникативную среду. Здесь и ночной простор, и утренняя теснота (как и в вагоне метро в фильме Данелии), здесь открываются неожиданные возможности и начинаются новые биографические линии. Бегущий по городу автобус, троллейбус или трамвай – это «образ свободы и единства, живительный кровоток столицы, имеющий свою поэзию и мифологию» [Виноградов 2013, 123–124], которые дополняют романтику пеших прогулок. Именно в автобусе Сергей встречает свою любовь, и именно трамвай с номером из трёх семёрок визуально означает уезжающее от Николая его *возможное* счастье.

В «Заставе» многообразно показана «связь между героем и местом» [Баладина 2014, 36], взаимная обусловленность (в том числе и символическая) судьбы города и биографии горожанина. К примеру, разрушение Москвы явно перекликается с угрозой разрушения человеческих отношений: снося свою Москву, Слава одновременно рушит собственную семью. Старая Москва предстаёт как возможная жертва нового времени; она, как и семья, любовь и дружба, подвергается испытанию на прочность. Отсюда протягивается смысловой вектор к пониманию и переживанию города как большой семьи, как предмета общей заботы и постоянного внимания.



Ил. 10. Портрет отца и портрет Маяковского

Поэтика городского пространства (в «Заставе» это, скорее, поэтика *хронотопа*) в своих оптических презентациях поддержана и дополнена вербальной поэзией. В русле московского аудиовизуального дискурса к поэтам Политехнического (живым и мёртвым) легко присоединяются и Пушкин, и Маяковский. При посредстве последнего и герой, и зритель выводятся авторами фильма на фигуру Ленина, причём опять-таки – и вербально, и визуально: на стене квартиры главного героя – тот же портрет Маяковского, что и в фильме «Я шагаю по Москве». И тут же, в том же частном пространстве находится бюст Ленина, обращённый в сторону портрета Маяковского; так выстроено пространство диалога между поэтом и революционером. Поскольку же это одновременно (и даже прежде всего прочего) – *личное* пространство героя, постольку нам приходится воспринимать эту комбинацию как форму визуализации внутреннего диалога героя в надежде найти ответ на вопрос о том, «к чему можно относиться серьёзно». Ведь «если таких вещей нет, – говорит Сергей, – тогда вообще не стоит жить». Ситуация полемики условного поэта с условным революционером дополнена присутствием погибшего на фронте отца (ил. 10), чей портрет располагается между Лениным и Маяковским<sup>22</sup>. Отец становится и свидетелем, и участником поиска ответа на главный вопрос жизни; его слова звучат определённым контрапунктом к стихотворению, в котором Маяковский обращается к Ленину. Этот «Разговор с товарищем Лениным» (1929) в устах Николая звучит и комично (человек разговаривает с портретом), и зловеще («работа *адовая*» – это нешуточное признание). Таков аудиовизуальный комментарий к фильму, содержащийся в самом фильме.



Ил. 11. Книжный киоск

<sup>22</sup> Такого же типа портрет отца висит на стене в комнате Славы, ещё раз акцентируя тему присутствия погибших среди живых.

Подобного рода подсказки режиссёра к тому, что происходит на экране, обнаруживаются во множестве. На стене кинотеатра мы дважды по ходу развития сюжета видим афишу фильма «Серёжа» Данелии и Таланкина 1960 года; так же зовут главного героя «Заставы». Мы видим в кадре слово «любит» на вывеске магазина при взгляде Сергея на Анну. Адресно-справочная книга под названием «Москва 1962» в киоске указывает на место и время действия; она лежит на собрании сочинений Сервантеса (ил. 11): видимо, намёк на то, что именно «Дон Кихота» читала Анна в автобусе, постоянно улыбаясь. Демонстрацию книг можно воспринимать как скрытое возвращение к уже показанному, *слом линейности фильма* через отсылку к увиденному ранее. Кстати, эту же (теперь уже косвенно нам представленную) книгу Анна будет читать позже в метро<sup>23</sup>. Мы можем видеть связь книг в квартире Сергея и книг на прилавках, среди которых ходит Анна, что намекает на общность их интересов и привычек. На афише с театральным репертуаром мы читаем надписи «Свиньи хвостики» (Сергей ходит за Анной «хвостом») и «Чудак»: именно так и выглядит Сергей со своей увлечённостью и нерешительностью, неспособностью «вступить во внешнюю реальность» [Баландина 2014, 32]. Оператор в кадре, снимающий Москву ручной камерой, – женщина; оператор фильма – Маргарита Пилихина. Тема съёмок города и городских событий повторяется не раз, указывая на бесспорно выдающуюся киногеничность Москвы.



Ил. 12. Ночь на 22 июня как грань, разделяющая жизнь надвое. Герой на границе

Именно московские ландшафты становятся ключевыми маркерами наиболее значимой встречи пространства со временем, которая разворачивается на экране.

<sup>23</sup> В структуре нелинейного времени фильма Хуциева можно видеть не только возвращения назад, но и забегания вперёд. Так, Ксения Курбатова указывает на сцену в Политехническом музее как на пример опережения событий, «"захлёста" в будущее» [Курбатова 2004].

22 июня, в ночь выпускных школьных балов, Сергей идёт бродить по улицам города. Это ночь начала войны, отнявшей у него отца. Куранты бьют 4 раза («ровно в четыре часа»): уточнение *рокового* времени, разделившего надвое жизнь героя и его сверстников. Видимо, это и та грань, которая разделяет фильм на две смысловые части. Прошлое теперь не только присутствует в настоящем, но начинает *определять* его. Теперь уже «нельзя просто плыть по течению», теперь важно сформулировать для себя то, без чего невозможно жить дальше.

Действие фильма заканчивается мавзолеем Ленина, «священным местом, где покоится первый зодчий социализма»; так Хуциев «вводит образы-ориентиры прогрессивного молодого поколения шестидесятых» [Виноградов 2013, 115]. Ильич остаётся тем, к кому надо обращаться за правдой жизни, как обращался к нему ещё Маяковский. Мы видим стройный шаг почётного караула, который мы наблюдали и раньше, в сцене выпускного праздника, но теперь он движется уже без танцевальных помех. И мавзолей выступает на экране как символический сакральный центр советского города – такой центр, в который помещено тело «вождя-демиурга, основателя нового государства, нового мира» [Виноградов 2013, 119]. Возникает впечатление, что авторы фильма прямо указывают на тот оракул, который доставляет жаждущим вечный ответ на главный вопрос жизни.



Ил. 13. Танцы на революционном некрополе

Однако всё было бы так, если бы мы точно знали, что *смысловый* апофеоз фильма расположен именно в его финале. Но представляется, что гораздо бóльшую силу имеет центральный эпизод, снятый в той же самой локации, но в иных событийных обстоятельствах. Мы видим, как в ночь на 22 июня именно у мавзолея совершается «ритуал» выпускного танца. И в этом семантическом контексте мавзолей с его прямыми линиями и неестественными движениями караула видится не как итог, а как вызов, как механический идеал, отрицающий и подавляющий жизнь, буквально

*танцующую на могилах* красных героев прошлого (ил. 13)<sup>24</sup>. Нам показан здесь органический рост новой жизни на старых корнях, торжество естественной связи настоящего и предстоящего с прошедшим, победа расцветающей силы над механистичностью *мемориальной* памяти. Так смешаны советская сакральность и человеческая естественность в самом значимом, но и самом неоднозначном московском топосе.

Фильм «Застава Ильича» стал «культурным манифестом оттепели и одновременно попыткой посмотреть на себя со стороны» [Баландина 2014, 34–35], а кроме того – успешной попыткой показать город в качестве существенного фактора личной жизни героев, на самом деле неотделимых от него, как и он поистине неотделим от них. Интересно, что именно грузинским режиссёрам удалось воплотить на экране *человеческий* образ новой Москвы, соединив визуальную урбанистику с подробной антропологией города. И в этом аспекте Москва демонстрирует нам не только свои индивидуальные черты, но выступает и как *город вообще*, доступный душевному пониманию и адекватному высказыванию любого внимательного горожанина как такового.

\*\*\*

Итак, на примере трёх советских фильмов оттепельного периода мы увидели, как с помощью инструментов кинематографа возможно художественное постижение города в его человеческом измерении. Сочетания общего плана и погружения в гущу событий, документальности и утопичности, структурности городского пространства и спонтанности движения героев, индивидуального настроения и социальной «атмосферы», места и времени образуют интегральный художественный образ города на экране. Кинематографический образ городского пространства предстаёт как визуальная проекция сложной внутренней жизни его обитателей. Городская современность вмещает в себя и репрезентирует собой историю места, а персонажи фильмов именно в такой многомерной современности постепенно становятся собой: их жизнь превращается в биографию. Одновременно и город обогащается этими биографиями, навсегда вбирая их в свою историю. Взаимная зависимость города и человека передаётся с помощью оптических метафор, построения и оформления мизансцен, расположения и движения камеры, визуальных аллюзий к мифологическим и идеологическим конструктам, взаимной переключки вербальных и невербальных текстов и прочих художественных приёмов, в совокупности образующих собой своеобразный кинематографический язык для презентации и анализа городского пространства как особого культурного хронотопа. Таким образом, «городское» кино выступает в качестве специфической парадигмы *urban studies*, позволяющей исследовать город посредством конструирования его экранного образа.

---

<sup>24</sup> О семантике танца на могиле см.: Симян 2019, 76–79. Среди армян Старого Тифлиса была распространена традиция танца жениха на могиле отца. Суть обряда состоит не в кощунстве, а в стремлении поделиться с умершим отцом радостью, праздничным настроением. Возможно, грузинский режиссёр отсылает знающих зрителей к семантике такого обряда и, следовательно, показывает, что молодые люди не вульгарно издеваются над прахом вождя, но именно этим радостным танцем «избирают» его своим отцом.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Абрамов 2009 – *Абрамов Р.* Поэтика повседневности семидесятых в фильме «Трамвай идёт по городу»: ностальгическое эссе // *Визуальная антропология. Городские карты памяти* / Под ред. П. В. Романова, Е. Р. Ярской-Смирновой. Москва, 2009. С. 143–169.
- Аванесов 2020 – *Аванесов С. С.* Город как культурный миф // *Миф в истории, политике, культуре. Материалы IV Международной научной междисциплинарной конференции* / Под ред. А. В. Ставицкого. Севастополь, 2020. С. 57–61.
- Баландина 2014 – *Баландина Н. П.* Город и дом в отечественном и французском кино 1960-х. Москва, 2014.
- Баранов 1980 – *Баранов Н. Н.* Силуэт города. Ленинград, 1980.
- Бернатоните, Аванесов 2020 – *Бернатоните А. К., Аванесов С. С.* Семантика городских и сельских пейзажей Литвы в детском советском кинематографе // ПРАЕНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2020. № 1 (23). С. 221–231.
- Борин 2010 – *Борин А. Г.* Город при заводе: к вопросу о разработке генерального плана Сталинска 1936 г. // *Вестник Томского государственного университета*. 2010. № 331. С. 75–76.
- Виноградов 2013 – *Виноградов В. В.* Москва – старое и новое // *Города в кино: Сборник статей*. Москва, 2013. С. 108–129.
- Делёз 2013 – *Делёз Ж.* Кино / Пер. с фр. Б. Скуратова. Москва, 2013.
- Иконников 1979 – *Иконников А. В.* Архитектурный ансамбль. Москва, 1979.
- Кинчарова 2009 – *Кинчарова А.* «Добро пожаловать в Город Обмана»: репрезентация Санкт-Петербурга в фильме А. Учителя «Прогулка» // *Визуальная антропология. Городские карты памяти* / Под ред. П. В. Романова, Е. Р. Ярской-Смирновой. Москва, 2009. С. 170–188.
- Ковалов 2008 – *Ковалов О.* Четвёртый смысл. «Застава Ильича»: гипотеза прочтения кинотекста // *Искусство кино*. 2008. № 10–11. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://kinoart.ru/texts/chetvertyy-smysl-zastava-ilicha-gipoteza-prochteniya-kinoteksta> (дата обращения: 12.01.2021).
- Курбатова 2004 – *Курбатова К.* Время в образной структуре фильма Марлена Хуциева «Застава Ильича» // *Киноведческие записки*. 2004. № 68. С. 237–263. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/10/> (дата обращения: 10.01.2021).
- Лейбович 2016 – *Лейбович О. Л.* Социалистический завод в коллективной памяти горожан (по материалам Перми) // *Уральский исторический вестник*. 2016. № 3 (52). С. 33–42.
- Матизен 2006 – *Матизен В. Э.* Города на экране // *Российское Экспертное Обозрение*. 2006. № 2 (16). [Электронный ресурс]. Режим доступа: [https://archipelag.ru/agenda/povestka/evolution/obrazi\\_goroda/cities\\_on\\_screen/](https://archipelag.ru/agenda/povestka/evolution/obrazi_goroda/cities_on_screen/) (дата обращения: 11.01.2021).

- Николаев 1937 – Николаев И. С. Завод и город (По материалам реконструкции заводов «Серп и молот», ЗИС, ГАЗ и СТЗ) // Проблемы архитектуры: Сборник материалов / Под ред. Ю. К. Милонова. Том II. Кн. 2. Москва, 1937. С. 285–317.
- Полссон 2019 – Полссон К. Проектирование общественных пространств и городов для людей. Берлин, 2019.
- Сальникова 2009 – Сальникова Е. Эволюция визуального ряда в советском кино от 1930-х к 1980-м // Визуальная антропология. Режимы видимости при социализме / Под ред. Е. Р. Ярской-Смирновой, П. В. Романова. Москва, 2009. С. 335–358.
- Симян 2019 – Симян Т. С. Музыкальное и карнавальное пространство Старого Тифлиса (на примере творчества Вано Ходжабекяна, Вагаршака Элибекяна, Агаси Айвазяна) // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2019. № 2 (20). С. 63–80.
- Смирнов 2009 – Смирнов И. П. Видеоряд. Историческая семантика кино. Санкт-Петербург, 2009.
- Темлякова 2015 – Темлякова А. С. От Свердловска к Екатеринбург: образ города в кинематографе // Человек в мире культуры. 2015. № 3. С. 53–59.
- Урсуляк 2014 – Урсуляк С. В. Предисловие // Баландина Н. П. Город и дом в отечественном и французском кино 1960-х. Москва, 2014. С. 5–7.
- Фёдоров, Коваль 2009 – Фёдоров В. В., Коваль И. М. Мифосимволизм архитектуры. Москва, 2009.

## REFERENCES

- Abramov 2009 – Abramov R. Poetics of everyday life of the 1970s in the film “A tram goes through the city”: a nostalgic essay. *Visual anthropology. City memory cards*. Ed. by P. Romanov, E. Iarskaia-Smirnova. Moscow, 2009. P. 143–169. In Russian.
- Avanesov 2020 – Avanesov S. S. City as a Cultural Myth. *Myth in history, politics, culture. Materials of the IV International Scientific Interdisciplinary Conference*. Ed. by A. V. Stavitsky. Sevastopol, 2020. P. 57–61. In Russian.
- Balandina 2014 – Balandina N. P. City and House in Russian and French Cinema of the 1960s. Moscow, 2014. In Russian.
- Baranov 1980 – Baranov N. N. Silhouette of the City. Leningrad, 1980. In Russian.
- Bernatonite, Avanesov 2020 – Bernatonite A. K., Avanesov S. S. The Semantics of Lithuanian Urban and Rural Landscapes in Soviet Children Cinema. *ПРАЭНМА (Praxema). Journal of visual semiotics*. 2020. 1 (23). P. 221–231. In Russian.
- Borin 2010 – Borin A. G. Factory Town: to the Problem of Developing a General Layout of Stalinsk of 1936. *Tomsk State University Journal*. 2010. 331. P. 75–76. In Russian.
- Deleuze 2013 – Deleuze G. *Cinéma*. Transl. into Russian by B. Skuratov. Moscow, 2013.
- Fedorov, Koval 2009 – Fedorov V. V., Koval I. M. Mythosymbolism of Architecture. Moscow, 2009. In Russian.
- Ikonnikov 1979 – Ikonnikov A. V. Architectural ensemble. Moscow, 1979. In Russian.
- Kincharova 2009 – Kincharova A. “Welcome to the City of Deception”: Representation of St. Petersburg in the Film “Walk” by A. Uchitel. *Visual Anthropology. City memory cards*. Ed. by P. Romanov, E. Iarskaia-Smirnova. Moscow, 2009. P. 170–188. In Russian.

- Kovalov 2008 – Kovalov O. The fourth meaning. “Zastava Ilyicha”: a hypothesis of reading the film text. *Art of Cinema*. 2008. 10–11. URL: <https://kinoart.ru/texts/chetvertyysmysl-zastava-ilicha-gipoteza-prochteniya-kinoteksta>. In Russian.
- Kurbatova 2004 – Kurbatova X. Time in the figurative structure of Marlen Khutsiev’s film “Zastava Ilyicha”. *Papers of film studies*. 2004. 68. P. 237–263. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/10/>. In Russian.
- Leybovich 2016 – Leybovich O. L. Socialist factory in a collective memory of the citizen (on the materials of Perm). *Ural Historical Journal*. 2016. 3 (52). P. 33–42. In Russian.
- Matizen 2006 – Matizen V. E. Cities on the Screen. *Russian Expert Review*. 2006. 2 (16). URL: [https://archipelag.ru/agenda/povestka/evolution/obrazi\\_goroda/cities\\_on\\_screen/](https://archipelag.ru/agenda/povestka/evolution/obrazi_goroda/cities_on_screen/). In Russian.
- Nikolaev 1937 – Nikolaev I. S. Factory and City. *Problems of architecture*. Ed. by Yu. K. Milonov. Vol. 2. Book. 2. Moscow, 1937. P. 285–317. In Russian.
- Pålsson 2019 – Pålsson K. How to Design Humane Cities. Transl. into Russian. Berlin, 2019.
- Salnikova 2009 – Salnikova E. Evolution of the visual series in Soviet cinema from the 1930s to the 1980s. *Visual Anthropology. Modes of Visibility under Socialism*. Ed. by E. Iarskaia-Smirnova, P. Romanov. Moscow, 2009. P. 335–358. In Russian.
- Simyan 2019 – Simyan T. S. Musical and carnival space of Old Tiflis (on the example of Vano Khojabekyan, Vagharshak Elibekyan, Agasi Aivazyanyan). *ПРАΞΗΜΑ (Praxema). Journal of Visual Semiotics*. 2019. 2 (20). P. 63–80. In Russian.
- Smirnov 2009 – Smirnov I. P. Video Sequence. Historical Semantics of Cinema. St. Petersburg, 2009. In Russian.
- Temlyakova 2015 – Temlyakova A. S. From Sverdlovsk to Yekaterinburg: the Image of the City in Cinema. *Čelovek v mire kul'tury [Man in the world of culture]*. 2015. 3. P. 53–59. In Russian.
- Ursulyak 2014 – Ursulyak S. V. Foreword. *Balandina N. P. City and House in Russian and French Cinema of the 1960s*. Moscow, 2014. P. 5–7. In Russian.
- Vinogradov 2013 – Vinogradov V. V. Moscow – old and new. *Cities in cinema*. Moscow, 2013. P. 108–129. In Russian.

Материал поступил в редакцию 29.01.2022  
принят к публикации 14.03.2022