

## «МАШИНА ГРЁЗ» В ГОРОДСКИХ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ ПРОСТРАНСТВАХ

### АННОТАЦИЯ

Сергей Эйзенштейн сравнивал кинокадр с иероглифом японской пиктографии, соответственно разрабатывая концепцию иероглифического кинописьма. Юрий Лотман подходил к фильму как к знаковой системе в динамике. Умберто Эко занимался декодированием киноязыка с семиотических позиций и его членением на фигуры, знаки, киноформы. Многие отечественные киноведы, в частности Михаил Ямпольский, прочитывали фильм как художественный текст во всем богатстве ассоциативных и интертекстуальных связей. Искусство кино было порождено городом. В свою очередь, город обрел себя на экране, вступая в свои права и принимая обязанности по отношению к киноискусству. В начале XX века развитие кинематографа сопровождалось переселением киноинтриги с бескрайних просторов Дикого Запада или Востока на городские улицы (площади, крыши, чердаки, подвалы). После «воли» экран стал насыщаться «покоем». Городской фон начал одухотворять изображение, создавая зоны замедления городских хронотопов посредством системы оппозиций, через гендерные, социальные и расовые картографии. На примере глобальных кинематографических городов (Ереван, старая и новая Москва), связанных с их хронотопом кинотекстов Г. Шпаликова, В. Сорокина, В. Пелевина, режиссеров Ф. Довлатяна, Г. Данелия, А. Зельдовича, автор статьи пишет о постмодернистском феномене города в контексте современных урбанистических понятий «мобильности, маргинальности и конфликта».

## DREAM MACHINE IN URBAN INTERTEXTUAL SPACES

### ABSTRACT

Sergey Eisenstein compared the film frame with the hieroglyph of Japanese pictography. Thus he developed the concept of hieroglyphic film writing. Yuri Lotman approached the film as a dynamic sign system. Umberto Eco dealt with the decoding of the film language from semiotic positions and dividing it into figures, signs and cinema forms. Many Russian film critics, in particular Mikhail Yampolsky, read the film as a literary text with all the richness of associative and intertextual links. The art of cinema was born in the city. In turn, the city found itself on the screen, entering into its rights and obligations in relation to the art of cinema. At the beginning of the twentieth century, the development of cinema was accompanied by the relocation of cinema intrigues from the endless expanses of the “Wild West” or “East” to city streets (squares, roofs, attics, cellars). After “will” the screen began to be saturated with “peace”. The urban background began to spiritualize the image, creating zones of slowing down the urban chronotopes. A system of oppositions (through gender, social and racial cartography) was used for that. The author of the article writes about the postmodern phenomenon of the city in the context of modern urban concepts of “mobility, marginality and conflict”. He uses the example of global cinematic cities (Yerevan, old and new Moscow), and the cinematic texts by G. Shpalikov, V. Sorokin, V. Pelevin, directors F. Dovlatyan, G. Danelia, and A. Zeldovich associated with their chronotope. The cinematic text in the author’s explanations appears as the interaction

Кинотекст в авторских рассуждениях предстает как взаимодействие и документализация нарратологий, созвучных одному из актуальных трендов постклассических культурных исследований: изучать не только устойчивые конструкции и системы, но и то, что в эти системы не вписывается и нарушает их.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** кино, «машина грёз», кинотекст, урбанистический хронотоп, нарратология.

and documentation of narratology that are consonant with one of the current trends in postclassical cultural studies: to study not only stable structures and systems, but also the things that do not fit into these systems and violates them.

**KEYWORDS:** cinema, dream machine, film text, urban chronotop, narratology.

В литературе и искусстве последовательное развитие той или иной темы на основе определенных смысловых и стилистических «ядерных» констант, предусматривающих постоянное самоцитирование и даже самозамыкание в концентрическом круге самоанализа, с недавних пор стало трактоваться в российской гуманитарной мысли как текст (супертекст) культуры [1]. С данным понятием автор решил свести постмодернистскую метафору «машины письма», отнесенную французскими постструктуралистами к бытию и производству текстов всех уровней [2, с. 98, 125]. А для исследования функций кинематографа предлагаем применить образ «машины грёз», ранее использовавшийся в экспериментальном искусстве [3].

Итак, «машина письма» самоцитируется, кинематографическая «машина грёз» перспективно грезит о самой себе. С. Эйзенштейн сравнивал кинокадр с иероглифом японской пиктографии, соответственно разрабатывая концепцию иероглифического кинописьма; Ю. Лотман подходил к фильму как к знаковой системе в динамике; Умберто Эко занимался декодированием киноязыка с семиотических позиций и его членением на фигуры, знаки, киноформы, а М. Ямпольский вместе с многими отечественными киноведами прочитывал фильм как художественный текст во всем богатстве ассоциативных и интертекстуальных связей [4, с. 67 – 74]. В любом случае конститутивным признаком кинотекста является коллективный и функционально дифференцированный автор, то есть в случае городского кинотекста – сам город.

Искусство кино было порождено городом. В свою очередь, город обрел себя на экране, вступая в свои права и принимая обязанности по отношению к искусству кино. «Кино же обнаруживало для себя полное совпадение темпа в движении авантюрной фильмы и городской улицы», – писал И. Трауберг, чей уровень открытия в киноурбанистике по значению сопоставим, при всей компактности определений, с современными ему первоосновами «городского текста» Н. Анцыферова. – «Люди одинаково суетились, одинаково мало переживали, мало говорили и много двигались и в фильме, и на улице. Родственные отношения давали себя знать. Кино исполняло свой долг перед городом, создавшим кино...» [5, с. 7]. И. Трауберг стал предтечей

Ф. Джеймисона по части «геополитической эстетики» кино как взаимодействия холистского «всевидящего ока» и «взгляда червя» [6, с. 114–157]. И это вполне соотносится с основными параметрами петербургского текста как исследовательской матрицы концептуализации текстов культуры, в частности локальных текстов, до городских кинотекстов включительно (всевидящий Медный всадник, «тяжело-звонкое» скаканье которого слышно и в гулких коридорах надзорной башни Бентама [7] – и «маленький человек»).

Развитие кинематографа в начале XX в. и в США, и в России сопровождалось переселением киноинтриги с бескрайних просторов Дикого Запада или Востока на городские улицы (площади, крыши, чердаки, подвалы). После «воли» экран стал насыщаться «покоем». Городской фон начал одухотворять экран, создавая зоны замедления городских хронотопов посредством системы оппозиций, через гендерные, социальные и расовые картографии [8, с. 16], на фоне общей динамичной природы кино. Исследования городского кинематографа через призму урбанистики и социологии в книгах Б. Меннель «Города и кино» [9] и В. Эверет «Переосмысление пространства и места в европейском кино» [10] предопределило логику выбора материала для дальнейших рассуждений.

В качестве установочной прецедентной единицы кинотекста в еще советском кинематографе предлагается рассмотреть фильм Фрунзе Довлатяна «Хроника ереванских дней» (1972). С начальных кадров главным персонажем этого первого советского экзистенциалистского фильма, как он был определен в тогдашних дискуссиях, для меня стал не столько главный герой архивариус Армен (в исполнении Хорена Абрамяна), сколько сам город. Именно он сразу же привлек зрительское внимание, постепенно, вместе с перемещениями персонажей, проступая в утреннем рассвете на фоне горы Арарат под печально-тревожную музыку А. Тертеряна.

Сюжет фильма начинает разворачиваться, когда на улицах появляется красный «запорожец» с героем фильма за рулем, следующим на службу, чтобы вступить на свою вахту памяти. Он заседает не в Матендаране, а в обычном районном архиве гражданских состояний, в котором толпы посетителей пытаются выбить справки, способствующие установлению истинных родительских прав или справедливой пенсии. Но и при столь будничных заботах возникают вопросы глобального масштаба. Как добиться равновесия в сохранении и позитивном функционировании памяти в дне сегодняшнем (сегодняшнем по-тогдашнему)? Герой не раз оказывается перед гамлетовским выбором личного вмешательства в проблемы временных вывихов.

Все сюжетные повороты фильма органично вписываются в то или иное городское пространство – площадь, перекресток, подъезд. Город как общий образ складывается из отдельных персонажей-домов, каждый из которых что-то из себя представляет в разное время суток, днем – живописно, ночью – графически. Фильм и город время от времени цитируют сами себя и друг друга посредством медиализирующего фактора, документа,

а также третьего – собирательного в рассуждениях и конкретизирующегося в отдельных ситуациях – героя фильма. Как по этому поводу пишет М. Ямпольский, письменность возникает как хранитель памяти, то же самое можно отнести и к иным формам долговременной фиксации текстов. Поэтому письменность, в самом широком смысле этого слова, актуализирует проблему закрепления традиции [11, с. 15]. Аналогичным образом рассматривая этот вопрос, Ю. Лотман приходит к выводу с фундаментальными последствиями для общего понимания истории и культуры: «Для того, чтобы письменность сделалась необходимой, требуется нестабильность исторических условий, динамизм и непредсказуемость обстоятельств и потребность в разнообразных семиотических переводах, возникающая при частых и длительных контактах с иноэтнической средой» [12, с. 11]. Иначе говоря, сама потребность в закреплении памяти возникает в ситуации повышенной нестабильности, динамичности культуры, в ситуации возрастающей установки на культурную инновацию. Современная культура, умножая формы фиксации текста, одновременно постоянно ищет новизны. Новое и традиционное входят в динамический сплав, который в значительной степени оказывается ответственным за производство новых смыслов. По сути, производство смысла заключено в этой «борьбе» памяти и ее преодоления.

Вот и в «Хронике ереванских дней» история вводится в структуру кинотекста как смыслообразующий элемент. Герой сжигает служебный документ в отчаянном порыве помочь просителям сохранить им неродного, но сына (за что следует понижение в должности). А в одном из его снов лист восстанавливается из пепла – на фоне масштабной и разрушительной архивной войны, вызванной исходным волевым вмешательством в естественный ход вещей. Кино может запустить сюжет в обратном направлении при помощи как былых аналоговых (пленка), так и современных цифровых технологий, но любые вмешательства в память взрывоопасны. В свое время Аркадий Аверченко написал рассказ «Фокус великого кино» – как киномеханик случайно запустил кинохронику в обратном направлении, так что возникла иллюзия обратного течения самой истории [13, с. 9]. Рассказ этот стал установочным для трактовки кинотекста примерно в той же степени, как рассказ Х. Л. Борхеса «Аналитический язык Джона Уилсона» для познавательных сущностей Мишеля Фуко, как он это подробно описал в начале своей книги «Слова и вещи» [14, с. 20].

События в ереванском фильме чаще разворачиваются в гранитной, относительно темной, смягчающей солнечные потоки части города, порой расцвеченной розовым туфом. И в сюжетных ереванских днях на пути героя возникают две женщины – «гранитная», в которой он при деловой встрече узнает младшую соученицу по школе и с которой у него стремительно разворачиваются скульптурно-любовные отношения, и «туфовая». Последняя лишь дважды мелькает в фильме. В реанимации, где он, наведавшись к приятельнице-врачу, становится случайным свидетелем смерти ее возлюбленного. И в завершение, когда уже успокоившаяся и беспечная, она проходит

мимо с мороженым в руке, оказавшись предвестницей его скорой смерти от сердечного приступа – уже в следующей сцене, когда герой сталкивается с группой играющих в войну детей.

Конечно, Ф. Довлатян, вводя Ереван в ряд «глобальных кинематографических городов» [15], опирался на опыт московского кинотекста. В 1960-е годы истинный киногений Москвы Геннадий Шпаликов, тень которого встает за спинами создателей фильмов «Я шагаю по Москве» Г. Данелии и «Июльский дождь» М. Хуциева, придумал особую атмосферу 1960-х, где «в центре всего та неуловимая Москва, в которую можно было выйти – и просто пойти» [16].

В произведениях современных писателей Владимира Сорокина, Венедикта и Виктора Ерофеевых, Татьяны Толстой, Александра Кабакова происходит новое обращение к эсхатологии, мифам, инициации, модернизированной сказовой форме повествования, метафорической образности, с различной степенью условности трактующих московскую атмосферу, выявивших специфические черты городского пространства столицы. Слоистое небо над Москвой в романах Ю. Козлова вполне сценарно. «Как будто небо, подобно Гулистану, Золотоордынской республике, Сибири, Южному Уралу, Мангазее или иной российской провинции тоже объявило независимость и вывесило собственный – сиреневый – государственный флаг» [17, с. 139]. «Внутренняя Монголия», добавил бы Виктор Пелевин, герой которого, сподвижник легендарного Чапаева, Петр Пустота просыпается из одной реальности, которая «крутит динаму», к другой, будучи разбужен объявлением в метро: «Следующая станция – “Динамо”». «Внутренний Арарат», – можно было бы ответить ему, усматривая некоторое обратное воздействие «Хроники ереванских дней» на становление городского кинотекста как такового.

В киносценарии «Москва» писатель В. Сорокин пытается осмыслить феномен нынешней столицы. «Хорошенький ресторан, его недавно перестроили. Из Центральных бань», с которым соседствуют – «венички, шампанское и Вивальди» [18, с. 709]. Иррационально заполняя грязной водой современное московское пространство, разрушая поэтический миф о художественном возрождении культуры, автор говорит о невозможности существования единого духовного центра сегодня. Сеть центральных бань становится элементарной двойственной эмблемой – являясь одновременно намеком на гибельность и на новый культовый переворот, отвлекающий от реальности, хотя автор не претендует на достоверную детерминированность общества в тексте. Выражая смысл сложившейся социальной ситуации через реконструкцию понятия «Серебряный век», автор возвращается к греческому chaos («зияние»), что универсально ассоциируется не только с ритуалом омовения, но и с отрицанием мира как такового, с закатом всеобщей культуры (хотя акцент сделан на московской). Это идет вразрез с феноменом возрождения данной условной философской единицы. Фундаментальное понятие «хаос» претерпело существенное изменение: изначальное



состояние бытия – дисгармоническая неупорядоченность – фактор самоконструирования нелинейной среды. Результатом философских изысков В. Сорокина становится реинтеграция любого дискурса, который он понимает вслед за М. Фуко как насилие над реальностью, избегающей имперского звучания, что является реакцией на предвзятые представления и своего рода противостояние нравственному распаду общества. Человек осуществил свое право выбора, дарованное историей, и метафора российской духовной культуры лишь уточняет незначительность московского пространства, превращая существование величайшего топоса в «нонсенс».

Древняя столица России, предстающая в песне «Широка страна моя родная» с принципиально нелокализуемой функцией («необъятная родина»), в рамках киносценария приобретает полярное звучание. Непременным условием, подчеркивающим антимасштабность исторического легендарного города, становится номер «люкс» гостиницы «Москва», в котором оказываются главные герои. В данном случае образ-аллегория влечет за собой устойчивые вербальные ассоциации, снижающие высокую семантику московского текста, превращая город в заезжий двор как место действия, снимая «центральные» координаты. Важным является авторское указание на движение камеры. Теснятся блюда с дорогой закуской, которая скрыто выполняет функцию дедтрадиционализации сакрального пространства Москвы. Неслучайно и в начале киносценария, и к концу повествования автор пытается посмотреть на город сверху. Возможно, эта аллюзия на круговую организацию хронотопа как символа гармонии, вступающую в конфликт с нарочито бытовой урбанистической панорамой, где нет осознания ценности.

Сорокин создает архитектуру знакомого города с линиями смысловых сдвигов, акцентируя при этом размытость, тенденцию к двусмысленности, что правомерно порождает проблему «честной неправды», разрушения личности и других условностей. Заметим, что сценарий начинается с упоминания зверофермы в лесу, что сообщает зооморфные черты городу, отвергая мифоутопическое представление о столице как городе блаженных (ср. взгляды М. Карамзина, А. Пушкина, И. Шмелева, А. Платонова и др.). Московский континуум как таковой организуется по-новому, мотивируя последующее поведение персонажей, структурируя сюжетные ходы. Приближенное к шокирующей действительности представление о Москве становится трансформированным, выходящим за пределы эстетического. Оно приобретает черты «зеркального» отражения, безусловно, полемичного, но глубокого авторского ощущения суверенной реальности. Антидиалог с русской литературой довершает реплика одного из персонажей (Льва): «А не пора ли Москве перейти на высокосортный бензин? Первое, что бросается в глаза, – это запах. Приезжаешь в Москву из Берлина, сразу – вонь. Даже здесь, в саду...» Так символ России – посреди чудесного вертограда – оказывается разрушен высокой степенью парадоксальности.

– Как тебе Москва? – Дорогой город – зато все есть» [19, с. 70].

Деструкция духовности у В. Сорокина раскрывается как гипертекстуальность – пародийное соотношение текста с профанируемыми им иными текстами.

Гипотетически радикальное несовпадение исторического статуса Москвы с ее современным обликом отражает оторванное от действительности представление о городах как идеальной среде, модели особой жизни и культуры. Размышления автора по поводу причин безудержного господства денег отражает следующая сцена: «Лев подходит к газобетонной надписи “Москва”, освещенной прожекторами. Заходит с тыльной стороны, вынимает из полки изнутри буквы “К” чемодан с деньгами. . .». С удивительной простотой сцена материализует ценности «железного века» московских широт. Особый модус значения (второго порядка) архетипического образа предполагает снятие психологических, культурных, социальных форм, понимаемых «априори». Намеренно совмещая прошлое и настоящее. Для пересмотра прежней системы вкладов. Е. Павлов утверждает, что взгляд Льва выхватывает «обнаженное означающее великого нарратива, называемого “Москвой”» [25, с. 9–10].

В фильме А. Зельдовича «Москва» по сценарию В. Сорокина происходит замена буквы «К» на букву «О», что соотносится с сексуальным соединением Льва с Машей через «дырку от города» – предел Московского Эроса, рубеж московского кинотекста. «Лев целует Машу, потом приподнимается на руках, смотрит на карту. Вынимает из кармана перочинный ножик, вырезает из карты кружок Москвы. Потом накрывает Машу картой как одеялом. Овладевает Машей через дырку в карте. Карта шуршит и хрустит. Маша тихо стонет» [18, с. 711]. Описание демонстративно отстраненное, вырезанный, то есть уничтоженный, опустошенный кружок Москвы оказывается условием любви «по-хасидски» (через простыню-карту). Сексуальность здесь обращена на Москву в той же степени, что и на женщину. Грань между творением и разрушением стирается.

О. Аронсон в книге «Кино и философия: от текста к образу» тоже вспоминает о «букве» Ю. Тынянова как различительном мнемоническом знаке, превращающемся в социальную идеограмму. «Мы привыкли к пониманию “буквы” как единицы уже сложившегося алфавита. Но у Тынянова явно прослеживается иной мотив. Для него “буква” напрямую соотносится с социальным действием, в котором человеческая общность уже имеет ритуальные знаки, но еще не имеет письма. Только с появлением письма возникают те властные отношения, благодаря которым зарождаются алфавит, закон, государство, а также многое из того, что отсылает нас к культуре, определяющей себя как отличную от природы. Тыняновские “буквы”, из которых он выводит специфику искусства кино, куда ближе к древнегреческому *στοιχος*, понимаемому греками именно как “буквы мироздания”, к тому, что сегодня мы именуем “стихиями”, когда говорим о досократической философии. . . А это значит, что сила кино отсылает нас к области аффектов, где природное и социальное, природное и культурное неразличимы.

Это мир, в котором еще нет письма, нет неравенства, нет представлений о богатстве и бедности» [21, с. 93].

Вот и у киноинтерпретатора Сорокина Зельдовича физическое побеждает вербальное. Московский текст через кино в очередной раз возвращается к своим истокам. То есть, по словам Е. Дёготь, «буква понимается как физическое тело, и здесь наступает предел текста» [22, с. 223 – 224]. Понятие окончательно заменяется именем, а означаемое – означающим, представленным в максимально чувственном, осязаемом оформлении, в форме железобетонной надписи.

Объяснения режиссера фильма «Москва» А. Зельдовича отчасти напоминают ощущения героя «Египетской марки» (насчет «сквозняков»): «Москва – некий полигон, воронка от взрыва. После взрыва из этой воронки тянет сквозняком. Происходит опустошение сознания. Это симптом конца века. Религия в XX веке была вытеснена идеологией тоталитаризма. Потом и тоталитаризм сдох. Постмодернистское сознание стало орудием, расшатывающим идеологическое сознание. На его месте возникла пустота. Картина – об этом феномене пустоты. О новых людях. Новых в том смысле, что у них отсутствует орган, определяющий психологический статус личности» [23, с. 46]. Конечно, тут возможны возражения. На самом деле этот статус определяется не неким «органом», а положением личности в обществе (индивидуальным, социометрическим, морально-психологическим), что обусловлено системой межличностных отношений, определяющих его права, обязанности и привилегии. Сам образ – это орган художественного познания.

Ю. Кристева пишет о ментальном постмодернистском сдвиге, расчленяющем «линейную историю на блоки, образованные знаковыми практиками». Современным кинопределом автономного плавания феномена города в контексте традиций «мобильности, маргинальности и конфликта» [24, с. 243 – 290] теперь предстает блокбастер Ричарда Риверса по роману Филипа Рива «Смертельные моторы» – «Хроники хищных городов». После Шестидесятиминутной Войны, покончившей с земной цивилизацией, в небе парят хищные города в виде огромных машин величиной с мегаполис. Обеспечить своему населению ресурсы и пропитание возможно единственным образом, путем поглощения других городов буквально со всеми потрохами в духе «муниципального дарвинизма». Преуспевает Лондон, что является очевидной иллюстрацией к колониально-пиратскому прошлому Британской империи. Но аналогичная историческая роль была и у Москвы, и у Петербурга. На фоне красочных зрелищ разворачивается трогательная история Эстер, явившейся отомстить диктатору за гибель родного Мюнхена, и прекраснодушного музейщика-археолога Тома.

Динамика городских кинохроник демонстрирует постулируемый Б. Баттоном переход от фукодианской дисциплинарной биополитики образца Петербургского текста и порожденной им башни Бентама, которая



захватывала, охватывала, индивидуировала, называла и перечисляла тела в Управлении внутренних дел, к делезианскому «обществу контроля», где «открытые поля сопряжения, переключения и доступов квантифицируют следы и маршруты движущихся, частичных субъектов, в то время как они шагают по городским пространствам, блуждая без привязи, потому что никакого внешнего, куда они могли бы вырваться, не существует» [25].

В последние годы теория повествования как таковая, или, скорее, теория постнарратива, отмечена сосуществованием так называемой естественной и неестественной нарратологии. Если классическая нарратология старалась описывать любые повествования – вымышленные и «нон-фикшен», речевые и художественные – в рамках единой теории, то новая теория повествования ставит целью разработать такие модели, которые учитывали бы те свойства повествований, что сопротивляются описанию на основе лингвистического понимания естественной, устной коммуникации. Внимание привлекает не «нормальное» повествование, а то, что в ту или иную норму не вписывается: хаотическое, парадоксальное, случайное, экспериментальное. Повествователем становится не только «машина грёз», но любой неодушевленный объект, труп, животное, примером чему может послужить фильм известного театрального режиссера Анатолия Васильева «Осёл» (2018). Повествование может быть по структуре традиционным, а может, если рассматривать его в конвенциональной перспективе, бессюжетным, бессвязным, противоречивым.

«Неестественная» нарратология (понятие, возникшее в европейском направлении филологии и принадлежащее американскому нарратологу Брайану Ричардсону) проблематизирует представления о повествовании, акцентируя два момента. С одной стороны – способы, с помощью которых экспериментальные, «невозможные» повествования ставят под вопрос миметическое понимание повествования; с другой – последствия, которые могут сопровождать «неестественные» повествования в контексте представлений о том, что такое повествование вообще и каким образом оно функционирует. «Это стремление созвучно одному из актуальных трендов в постклассических культурных исследованиях: изучать не только устойчивые конструкции и системы, но и то, что в эти системы не вписывается и нарушает их. “Неестественная” нарратология вписалась в контекст двух других подходов постклассической нарратологии: когнитивного и трансмедиального. Но в отличие от этих подходов, касающихся в большей мере контекстов существования повествовательных текстов и ментальных процессов, сопровождающих их создание и восприятие, “неестественная” нарратология вновь обращается к описанию и анализу текстов, в очередной раз пересматривая категориальный аппарат нарратологии» [26, с. 316]. Кинотекст предстает как взаимодействие и документализация таких нарратологий в той или иной степени или скорости.

Все это можно рассматривать как подступы к возникающему новому, воцифрованному облачному полису с множественными

географиями и прерывистыми юрисдикциями, о чем пишет Б. Браттон. «То, что Джузеппе Лонго называет “следующей машиной” – которая придет на смену Вычислению и чьи процессы послужат источниками метафор и эпистемологий жизни, мысли и систем так же, как это происходит с компьютерами сегодня, – будет по определению вовлекать “следующую экономику”» [25]. И следующий, обращенный к собственным истокам и открытый будущему, текст.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Топоров В. Н. Петербургский текст. М.: Наука, 2009. – 819 с.
2. Люсий А. П. Русская литература как система локальных текстов. М.: Институт кино и телевидения (ГИТР), 2020. – 244 с.
3. Кулик И. Брион Гайсин: Машина грез // Артхроника. 2010. № 10. URL: <http://artchronika.ru/gorod/брион-гайсин-машина-грез/> [Дата обращения 11.09.2019].
4. Бугаева Л. Д. Кинотекст: прояснение значения // Мир русского слова. 2011. № 4. С. 67–74.
5. Трауберг Н. Города в кино. М.-Л.: Tea-Kino-Печать, 1928. – 32 с.
6. Jameson F. The Geopolitical Aesthetic, or Cinema and Space in the World System. Bloomington; London: Indiana Univ. Press: BFI Pub., 1992. – 220 p.
7. Shapiro M. J. Cinematic Geopolitics. London and New York: Routledge, 2009. – 192 p.
8. Konstantarakos M. Spaces in European Cinema. Intellect Books. Exeter; Portland: Intellect Books, 2000. – 192 p.
9. Mennel B. Cities and Cinema. London; New York: Routledge, 2008. – 245 p.
10. Everet W. E. Revisiting Space. Space and Place in European Cinema. Oxford: Peter Lang, 2016. – 385 p.
11. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993. – 456 с.
12. Лотман Ю. М. Несколько мыслей о типологии культур // Языки культуры и проблемы переводимости. М.: Наука, 1987. С. 3–11.
13. Аверченко А. Дюжина ножей в спину революции. Париж: Bibliotheque universelle, 1921. – 63 с.

#### REFERENCES

1. Toporov V. N. *Peterburgskij tekst* [Peterburg text]. Moscow: Nauka Publ., 2009. 819 p.
2. Liusyi A. P. *Russkaya literatura kak sistema lokalnykh tekstov: Uchebnoe posobie* [Russian literature as a system of local texts]. Moscow: Institut kino i televideniya (GITR), 2020. 244 p.
3. Kulik I. *Brion Gajsin: Mashina grez* [Brion Gajsin: dreaming machine]. In: *Arthronika*, 2010, no. 10. Available from: <http://artchronika.ru/gorod/brion-gajsin-mashina-grez/>.
4. Bugaeva L. D. *Kinotekst: projasnenie znachenija* [Film text: clarification of meaning]. In: *Mir russkogo slova*, 2011, no. 4, pp. 67–74.
5. Trauberg N. *Goroda v kino* [Cities in the cinema]. Moscow; Leningrad, Tea-Kino-Pechat Publ., 1928. 32 p.
6. Jameson F. *The Geopolitical Aesthetic, or Cinema and Space in the World System*. Bloomington; London, Indiana Univ. Press.: BFI Pub., 1992. 220 p.
7. Shapiro M. J. *Cinematic Geopolitics*. London; New York: Routledge, 2009. 192 p.
8. Konstantarakos M. *Spaces in European Cinema*. Exeter: Portland, Intellect Books, 2000. 192 p.
9. Mennel B. *Cities and Cinema*. London, New York: Routledge, 2008. 245 p.
10. Everet W. E. *Revisiting Space. Space and Place in European Cinema*. Oxford, Peter Lang, 2016. 385 p.
11. Yampolsky M. *Pamyati Tiresija. Intertekstualnost i kinematograf* [Memory of Tiresias. Intertextuality and cinematography]. Moscow: RIK «Culture», 1993. 456 p.
12. Lotman Y. M. *Neskolko myslei o tipologii kultur* [A few thoughts on the typology

14. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-сэд АОЗД «Талисман», 1994. – 405 с.
15. Andersson J., Webb L. (eds). *Global Cinematic Cities: New Landscape of Film and Media*. London; New York: Wallflower Press, 2016. – ix + 261 p.
16. Шемякин А. Как менялась Москва в фильмах с 1960-х по 2000-е // URL: <https://daily.afisha.ru/cinema/1118-moskva-v-kino-kak-menyalas-stolica-na-ekrane-s-1960-h-po-2000-e/> [Дата обращения: 11.09.2019].
17. Козлов Ю. Колодец пророков: Роман. Повесть. Рассказы. М.: Молодая гвардия, 2003. – 569 с.
18. Сорокин В. Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. М.: Ad Marginem, 1998. – 751 с.
19. Восток – Запад: пространство русской литературы и фольклора. – Волгоград: Волгоградское науч. изд-во, 2006. – 792 с.
20. Pavlov E. The new Third Rome? Moscow in the Russian // European Union Studies Association. New Zealand. Selected Conference Papers. 2005. November.
21. Аронсон О. В. Кино и философия: от текста к образу. – М.: ИФ РАН, 2018. – 109 с.
22. Дёготь Е. Киносценарий Владимира Сорокина «Москва» в новорусском и поставангардном контекстах // *Poetik der Metadiskursivitat: Zum postmodernen Prosa-, Film- und Framewerk von Vladinir Sorokin*. Munchen, 1999. S. 223–224.
23. Александр Зельдович: «Жизнь авангарднее культуры». Записала Зара Абуллаева // *Искусство кино*. 2000. № 11. С. 45–46.
24. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: РОССПЭН, 2004. – 652 с.
25. Браттон Б. Некоторые очертания эпохи постантропоцена: об акселерационной геополитической эстетике // *Художественный журнал*. 2016. № 99. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/39/article/781> [Дата обращения: 11.09.2019].
26. Барышникова Д. Беспорядок дискурса (обзор работ по «неестественной» нарратологии) // *Новое литературное обозрение*. 2014. № 6 (130). С. 309–319.
- of cultures]. In: *Zazyki kultury I problem perevodnosti* [Cultural languages and problems of translatability]. Moscow: Nauka Publ., 1987, p. 3–11.
13. Averchenko A. *Dyuzhina nozhei v spinu revolyutsii* [A dozen knives in the back of the revolution]. Paris: Bibliotheque universelle, 1921. 63 p.
14. Fuko M. *Slova I veshchi. Arkheologija gumanitarnykh nauk* [Words and things. Archeology of the humanities]. Saint-Petersburg: A-cad AOZD; Talisman Publ., 405 p.
15. Andersson J., Webb L. (eds). *Global Cinematic Cities: New Landscape of Film and Media*. London; New York: Wallflower Press, 2016. ix + 261 p.
16. Shemyakin A. *Kak menyalas' Moskva v filmakh s 1960-kh po 2000-e* [How did Moscow change in films from the 1960<sup>th</sup> to the 2000]. Available from: <https://daily.afisha.ru/cinema/1118-moskva-v-kino-kak-menyalas-stolica-na-ekrane-s-1960-h-po-2000-e/>.
17. Kozlov Y. *Kolodets prorokov: Roman. Povest. Rasskazi* [Well of the Prophets: Roman. Story. Stories]. Moscow: Molodaya gvardia Publ., 2003. 569 p.
18. Sorokin V. *Sobranie sochinenij v 2 t. T. 2* [Collected Works in 2 vol. V. 2]. Moscow: Ad Marginem Publ., 1998. 751 p.
19. *Vostok – Zapad: prostranstvo russko i literaturyi folklor* [East – West: the space of Russian literature and folklore]. Volgograd: Volgogradskoe nauchnoje izdatelstvo, 2006. 792 p.
20. Pavlov E. The new Third Rome? Moscow in the Russian. In: European Union Studies Association. New Zealand. Selected Conference Papers, 2005. November.
21. Aronson O. V. *Kino I filosofija: ot teksta k obrazu* [Cinema and philosophy: from text to image]. Moscow: Institut filosofii RAN Publ., 2018. 109 p.
22. Djegot E. *Kinostsenarij Vladimira Sorokina «Moskva» v novorusskom I postavangardnom kontekstakh* [Screenplay by Vladimir Sorokin «Moscow» in the new Russian and post-avantguard contexts]. In: *Poetik der Metadiskursivitat: ZumpostmodernenProsa-, Film- und Framewerk von Vladinir Sorokin*, Munchen, p. 223–224.

23. Aleksandr Zeldovich: «Zhizn avangardnee kultury» [Alexander Zeldovich: «Life is the vanguard of culture»]. *Zapisala Zara Abullaeva*. In: *Iskusstvo kino*, 2000, no. 11, p. 45–46.
24. Kristeva Y. *Izbrannye trudy: Razrushenie poehtiki* [Selected Works: The Destruction of Poetics]. Moscow: ROSSPEHN Publ., 2004. 652 p.
25. Bratton B. *Nekotorye ochertaniya epoхи postantropocena: ob akseleracionnoj geopoliticheskoj jestetike* [Some Outlines of the Post-Anthropocene Epoch: On Accelerating Geopolitical Aesthetics]. In *Hudozhestvennyj zhurnal*, 2019, no. 99. Available from: <http://moscowartmagazine.com/issue/39/article/781>.
26. Baryshnikova D. *Besporyadok diskursa (obzor rabot po «neestestvennoi» narratologii* [Discourse disorder (review of works on «unnatural» narratology)]. In: *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2014, no. 6 (130), p. 309–319.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Люсий Александр Павлович – доктор филологических наук, кандидат культурологии, профессор кафедры теории и истории культуры Института кино и телевидения (ГИТР).

E-mail: [allyus1@gmail.com](mailto:allyus1@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-6201-8498

Люсий А. П. «Машина грёз» в городских интертекстуальных пространствах // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 2. С. 106–117.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-2-106-117

Статья поступила в редакцию: 07.11.2020  
Принята к публикации: 30.04.2021

#### ABOUT THE AUTHOR

Alexander Liusyi – Dr. Sc. of Philology, Cand. Sc. in Cultural Studies, Professor of the Department of Theory and History of Culture at GITR Film and Television School.

E-mail: [allyus1@gmail.com](mailto:allyus1@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-6201-8498

Liusyi A. P. *Dream machine in urban intertextual spaces*. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2021, no. 2, pp. 106–117.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-2-106-117

Received: 07.11.2020  
Accepted: 30.04.2021