

**А. С. Темлякова**

*Екатеринбург, Россия*

## ОТ СВЕРДЛОВСКА К ЕКАТЕРИНБУРГУ:

### ОБРАЗ ГОРОДА В КИНЕМАТОГРАФЕ

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** киноискусство, городское пространство, Свердловск, Екатеринбург.

**АННОТАЦИЯ:** В статье исследуется изменение образа города Екатеринбурга в кино. В 1960-1970-е гг. – это город индустриальный. В фильмах 1990-х гг. герои буквально мечутся в городском пространстве в поиске новых смыслов в условиях полной неопределенности. В 2000-х гг. мы находим киногероя в новогоднем Екатеринбурге.

**A. S. Temlyakova**

*Yekaterinburg, Russia*

## FROM SVERDLOVSK TO YEKATERINBURG:

### THE IMAGE OF THE CITY IN CINEMA

**KEY WORDS:** cinema, city space, Sverdlovsk, Yekaterinburg.

**ABSTRACT:** The paper investigates the changing of the image of the city of Ekaterinburg in the movie. In the sixties and seventies - it is an industrial city. In the films of the nineties the heroes are literally rushing in the urban space in search of some new meanings in complete uncertainty. In the two thousandth years we have found the film heroes in the New Years Eve Yekaterinburg.

Согласно Делезу, кинематограф создает образ мира. Таких образов может быть множество даже у одного места. В статье рассмотрим специфику репрезентации города Екатеринбурга в отечественном кинематографе. Кино открывает город зрителю, причем незнакомому с городом – впервые, а знакомому – заново. Камера фиксирует красоту и значимость определенных знаковых для городского пространства мест, зданий и сооружений.

Проследим, что попадало в кинокадр в Свердловске 1960-1970-х гг., а также, что стало основным местом притяжения для фильмов 2000-х. Таким образом, объектом исследования выступает образ города в кино. Предмет исследования – это образ Екатеринбурга в отечественных кинофильмах, начиная с 1960-х годов и до начала 2000-х.

Задачей данного исследования выступает выявление образа города Екатеринбурга в истории отечественного кинематографа.

Актуальность исследования подтверждается тем, что город в своем постоянном развитии и становлении нуждается в адекватном представлении и репрезентации для формирования имиджа современного города.

В медийную эпоху, когда опосредованный опыт становится более значимым, чем непосредственный, образ города в большей степени определяется его медийной репрезентацией. Конструирование и трансформации образа городского пространства обусловлены четырьмя основными измерениями: экономическим, политическим, социальным и медийным. События репрезентации города трансформировались вместе с историей развития медиа. В разные эпохи город начинает занимать важное место в драматургии, художественной литературе, изобразительном искусстве. Развитие кинематографа способствовало конструированию визуальных

образов городов, соответствующих определенному историческому времени [1].

Как отмечает Аллан Сигель, кино на протяжении своей эволюции, влияло на политическую, экономическую и культурную реальность и трансформировало наше восприятие и прочтение городского пространства. Кинематограф определяет репрезентации города, преломляет память, формирует перспективы истории, которые порождают формулировку и прочтение социальных пространств и таким образом изменяют социальный словарь общества [1].

В равной степени этот тезис можно отнести и к телевидению. Паскаль Пинк говорит о том, что телевидение и кинематограф нормализуют и определяют эмоционально, отражают и форматируют, документируют и трансформируют зрительский опыт городской среды [1].

Как пишет В. Матизен в своей статье «Города на экране», действие большинства современных фильмов происходит в городах, но далеко не всегда город является одним из действующих лиц фильма. Чаще всего полис – только место, где совершаются события, или фон, на котором персонажи занимаются своими делами. Нередко конкретный урбанистический ландшафт режется на куски и превращается в произвольный коллаж, отдельные части которого более или менее обдуманы, но целое не несет никакой художественной нагрузки [4].

Однако с точки зрения философского подхода к кино Жиля Делёза, в фильме режиссер конструирует «какое-угодно-пространство». И даже технические и адресные ошибки и путаницы улиц, когда герой, например, выходит из дома и видит здание, расположенное в другой части города, следует воспринимать не как фактическую ошибку, но как специфическое сконструированное режиссером пространство кинофильма уникальное в своем роде.

Согласно Делёзу, пространство, когда оно перестает быть определенным и детерминированным, превращается в «какое-угодно-пространство». Можно утвер-

ждать, что эти пространства также стары, как и кинематограф. «Какое-угодно-пространство» не является некоей универсальной абстракцией, характерной для любого места и времени. Но это в высшей степени сингулярное пространство, которое просто утратило свою гомогенность, то есть принцип собственных метрических отношений или связность частей, так что монтажные согласования могут осуществляться всевозможными способами. Это пространство виртуальной сочетаемости, воспринимаемое как локус чисто возможного. То, что фактически показывает неустойчивость, гетерогенность и отсутствие связей в таком пространстве, можно назвать богатством потенциала или сингулярностей, являющихся условиями, предваряющими любую актуализацию и всякое обусловливание [2. С. 168-169].

Следовательно, согласно концепции Делёза, вызвать к жизни и образовать «какие-угодно пространства», пространства бессвязные или опустошенные, способны тени, пробелы и цвета. В качестве другого примера Делёз приводит то, что произошло с кинематографом после кризиса образа-действия: персонажи все чаще переключались на прогулки, праздное шатание и блуждание, определявшие чисто оптические и звуковые положения. И тогда 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 отрешенности, но также и свежести, чрезвычайно высокой скорости и нескончаемого ожидания [2. С. 181].

В качестве «какого-угодно-пространства» в фильме может выступать станция метро, приемная врача, или терминал аэропорта. Это какое-либо анонимное пространство, через которое проходят люди, или это то, что Делёз может назвать кочевым или перемещающимся пространством, точкой перехода между «значимыми» местами пребывания. В качестве при-

мера такого пространства можно привести метро, как некий промежуток пути между домом и работой. Более того, пребывая в таком пространстве, индивид становится деперсонализированным. Такое пространство чаще всего переполнено людьми, но каждый сам по себе по-прежнему одинок. Оже отмечает, что это «какое-угодно-пространство» является гомогенным, де-сингулярным [5].

В концепции Делёза «какие-угодно-пространства» играют различные роли. Так, «какое-угодно-пространство» в теории Делёза может функционировать в качестве концептуального персонажа. Таким образом, как показывают Делёз и Гваттари в работе «Что такое философия?», философы, художники, и научные исследователи, каждый своим путем, пытаются установить некий смысл порядка в фундаментально хаотичном и постоянно изменяющемся мире. Они пытаются выстроить что-то вроде «космохаоса». Однако, для Делёза и Гваттари, чтобы удовлетворить этим требованиям опосредующего фактора, или чего-то, что не является ни хаосом, ни строгой идентичностью концепций (для философов), аффектом (для художников), или репрезентацией (для научных исследователей). Этот опосредующий фактор является условием существования такой идентичности, и для философа это «концептуальный персонаж». Иными словами, такие пространства обеспечивают некую возможность перехода, служат транзитной точкой между устойчивыми пунктами пребывания, такими как дом или работа. Таким образом, эти пространства занимают промежуточное положение между хаосом и порядком, созданным из этого хаоса. Так, исследователь Бенсмайя, показывает, в отличие от Оже, что для Делёза «какое-угодно-пространство» является условием для появления уникальности и сингулярности [5].

В контексте кинематографа, Делёз наблюдает частое использование «каких-угодно-пространств». Стоит отметить, что

«какое-угодно-пространство» может как задавать некую атмосферу кинокартины, но чаще оно служит в качестве отдельного «концептуального персонажа» в фильме. Оно само может воздействовать на героев кинокартин, изменяя их идентичность, манеру поведения и восприятия себя и своего места в мире.

Как отмечает кинокритик Виктор Матизен, «калейдоскоп городских историй» выступает традиционной кинематографической формой, позволяющей объединить людей и место, в котором они живут. Чтобы город стал героем фильма, он должен быть изображен как некое единство – человеческое и/или «топическое», т.е. единство места. Если город – это горожане, такое единство часто создается по неявному правилу: «чтобы все стали одним, все должны стать против одного». Существует множество картин с фабулой «чужак в городе». Этот чужак может быть деревенским парнем или провинциалом, который приезжает в мегаполис, или просто «человеком со стороны», которого авторы направляют в некий «Город Зеро» (фильм реж. К. Шахназарова), чтобы спровоцировать горожан на проявление своей сущности. В этих случаях город в лице его жителей обычно выступает как некая общая, причем «темная» сила, противостоящая индивиду. Случаи, когда «хороший» город объединяется, чтобы изгнать или поставить на место «плохого» отщепенца или пришельца, относительно редки. Правда, бывает так, что само городское единство осознается авторами как единство противоположностей – богатых и бедных, белых и черных, коренных и пришельцев [4].

Согласно мнению В. Матизена, когда необходимо показать город не только как единство горожан, но и как единство места, перед режиссером возникает задача организации на экране унифицированного городского пространства. Проще всего эта задача решается, если фильм «современный», то есть абсолютное время действия и абсолютное время съемок примерно сов-

падают. Тогда можно снимать в реальном городе, выбирая такие места, которые под определенным углом зрения и при нужном освещении создадут на экране необходимую «атмосферу» [4].

Если говорить о Екатеринбурге, то узнаваемым брендом города является Свердловская киностудия, которая была основана в 1943 году, объединив эвакуированных на Урал кинематографистов [3]. Некоторые из рассматриваемых в статье фильмов, такие как «Одна строка» (1960), «Патриотическая комедия» (1992), «Макаров» (1993), «История любви, или новогодний розыгрыш» (2009), были сняты на Свердловской киностудии.

Когда режиссер выбирает городское пространство в качестве основного места действия своего фильма, то справедливо предположить, что в данном случае город проходит что-то вроде теста на фотогеничность в терминологии французского режиссера и теоретика кино Луи Деллюка. Но важна в данном случае не только архитектура и внешний облик города, важна идея передаваемая режиссером фильма и отражающая суть города, его имидж.

В фильме «Одна строка» (Свердловская киностудия, 1960, реж. И. Правов), действие происходит на севере Урала. В сцене разговора в кабинете начальника, герои ведут диалог на фоне карты Свердловской области. Речь идет о строительстве в Высокогорске качественного жилья. Все действующие лица - рабочие; и решаются проблемы и задачи, связанные с работой. Жанр фильма определен как производственная киноповесть.

В фильме «Дочки-матери» (Киностудия им. М. Горького, 1974, реж. С. Герасимов), мы находим довольно полную визуальную репрезентацию города. Сам город, тогда ещё Свердловск, и жизнь в нем отражены в фильме через выбранные режиссером объекты для съемки. Это Привокзальная площадь, здание железнодорожного вокзала, общежитие, завод Уралмаш, Дворец молодежи – здания, которые явля-

ют собой магистраль развития и существования Свердловска семидесятых годов.

Абсолютно иную картину мы наблюдаем во время поездки героини в Москву, где мы видим просторную квартиру, балетные классы, бульвары. Москва запоминается образом семьи интеллигентов, где перед людьми стоят задачи создания уюта, внутреннего убранства своей квартиры и налаживания внутрисемейных межличностных отношений. Однако героиня возвращается в Свердловск, где она живет в общежитии. Здесь мы наблюдаем постоянную открытость героини обществу, она идет в толпе сотрудников, спешащих на работу, трудится на огромном заводе, она на улице среди горожан, она общается с коллективом своего детского дома, читает стихи во двореце молодежи. Взаимоотношения в Свердловске построены по принципу: индивид – коллектив. Все в городе направлено на выполнение единой цели, и все в городе подчинено этой общей цели. Итак, здесь нам представлен образ города, который можно определить как Свердловск индустриальный.

В 1990-е гг. образ Свердловска представлен в фильмах режиссера Владимира Хотиненко – «Патриотическая комедия» (1992) и «Макаров» (1993), оба фильма были сняты на Свердловской киностудии. Рассмотрим образ города, выстроенный режиссером в фильме «Макаров».

В данной кинокартине наиболее полно представлен визуальный образ города как места жизни интеллектуала, поэта. Квартира героя находится в городке чекистов, и он совершает передвижение по городу, в основном по самому центру Екатеринбурга. Полно и отчетливо показаны центральные улицы и яркие здания города. Например, гостиница «Исеть», китайский ресторан около цирка, дендропарк.

Фильм начинается с демонстрации значимых для сюжета мест действия в Екатеринбурге. Это Белый дом, Цирк, дендропарк, ротонда в парке Дворца пионеров, городок чекистов, полукруглое здание

гостиницы Исеть, самолет на здании ДО-СААФ, городская администрация, памятник Ленину и площадь 1905 года. Причем режиссер воссоздает на пленке расположенный в центре города Богоявленский (Кафедральный) собор, который был полностью разрушен в 1930-е гг.

В начале фильма мы впервые видим героя, который идет по трамвайным путям в центре города площади 1905 года. Город в данном фильме предстает как место, в котором разворачивается, постепенно раскрываясь, судьба человека. И каждый дом, каждая улица раскрывают перед нами события жизни поэта Александра Сергеевича Макарова.

В фильме проведено четкое различие и разделение городского пространства и природы. Городское пространство агрессивно, предельно заполнено, концентрировано. На природе герой находит относительное уединение, в его действия не вносятся корректировки со стороны других людей. Тогда как в городе действия часто навязываются герою извне, его поступки и их последствия уже определены внешними факторами – волей других людей, и возможно даже самой геометрией окружающего городского пространства.

Фильм «История любви, или новогодний розыгрыш» (2009 Свердловская киностудия, кинокомпания «Страна», реж. С. Лялин) интересен тем, что в нем впервые демонстрируется современное отремонтированное здание аэропорта Кольцово. В фильме мы обнаруживаем представление предновогоднего города Екатеринбурга. Дом, где живет главная героиня – это дом Э.Ф. Филитц в Екатеринбурге – образец деревянного зодчества XIX века.

По сюжету фильма герои летят на самолете в Москву, совершая посадку в аэропорту Кольцово. Неслучайно в этом фильме показан аэропорт, потому что здание аэропорта Кольцово было полностью реконструировано к 2009 году. И мы видим на экране новое стеклянное, даже космическое современное пространство

как точку перехода между значимыми местами пребывания героев.

В фильме «Волчок» (2009, Кинокомпания «Коктебель», реж. В. Сигарев) отражена специфика детского восприятия мира. Мы наблюдаем чудесную игру пространствами, их предназначениями и функциями, недоступную взрослому человеку. В целом этот фильм – демонстрация скорее внутреннего переживания детства и взросления девочки, чем внешнего облика города и пригорода, где живет ее семья. Однако именно восприятие ребенка делает фильм особенно любопытным.

Мы наблюдаем процесс наслаивания детского видения мира на мир взрослых, где все предметы, места их функции и предназначение строго детерминированы. Ребенок играет пространствами и их функциями, играет предметами, что недоступно взрослому, с его поставленным на определенный лад восприятием и установленными сценариями поведения. Апофеоз положительной детской игры – посещение парка культуры и отдыха им. В.В. Маяковского как пространства, сделанного и созданного, сконструированного специально для ребенка.

Городская улица часто выступает в кино тем пространством, где пересекаются судьбы персонажей кинокартин, где может, казалось бы, произойти всё что угодно. Современный Екатеринбург, как место интересных и неожиданных встреч и событий, происходящих в канун нового года, представлен в фильмах «Ёлки-2» (2011, реж. Т. Бекмамбетов) и «Страна Оз» (2015, реж. В. Сигарев). В этих фильмах представлена Центральная елка города, каток на площади 1905 года и здание горисполкома с часами.

Кинорежиссер конструирует «какое-угодно-пространство», в котором перед зрителем разворачиваются события фильма. Таким образом, пространство становится совершенно особым концептуальным персонажем кинокартины. Пространство может задавать стратегию и манеру

поведения героев кинофильма. Пространство само создает ауру, характер, темп киноповествования.

В качестве вывода стоит отметить, что камера обращается к самым интересным архитектурным сооружениям города, в котором проходят съемки. Сооружения эти отражают основные вехи развития города в социально-экономическом измерении того или иного времени. Так в Свердловске семидесятых годов основные значимые сооружения – это железнодорожный вокзал, дворец молодежи, завод уралмаш. В восьмидесятые и девяностые – это здание правительства, которое было в то время первым высотным зданием в городе. Достопримечательностями являются городской пруд, Китайский ресторан, цирк, Городок чекистов. В 2000-е – отремонтированный современный аэропорт Кольцово. В фильмах с 2010 г. фигурирует Екатеринбург новогодний с елкой и катком в центре города, зданием Администрации с часами, регистрирующими начало нового года.

Рекомендация автора состоит в том, что необходимо пересмотреть наполнение центральной площади города. Сама архитектура городского пространства диктует необходимость наполненности главной площади города четкими и значимыми объектами. В повседневной практике нашего города это место пустует и используется в качестве стоянки для автомобилей; зимой на площади выстраивается ледовый городок, либо поводятся концерты и различные культурно-массовые мероприятия. Актуальность рекомендации подтверждается тем, что часто мы наблюдаем изображение в кино площади 1905 года как точки

предельной смысловой и предметной концентрации. В фильме «Макаров» режиссер В. Хотиненко показал кадры с панорамой площади 1905 года, причем в кадры вмонтирован Кафедральный собор, снесённый в 1930-х гг. В фильмах двухтысячных годов режиссеры также не обходят вниманием площадь 1905 года в центре Екатеринбурга. Но здесь затрагивается уже новогодняя тема, и в фильмах мы видим украшенную к новому году площадь с огромной елкой и ледовым городком. Таким образом, современные режиссеры фиксируют это пространство на пленку как место праздника, заполненное елкой, ледовым городком и людьми, которые здесь встречаются, знакомятся и сюжет кинокартины развивается еще более стремительно и неожиданно, как и судьба героев.

Современный Екатеринбург – это динамично развивающийся, изменяющийся город. Можно отметить, что его окончательный архитектурный облик находится в постоянном становлении, об этом свидетельствуют планы застройки, которые затрагивают как ранее неосвоенные районы, так и центральные кварталы города. Камера обычно схватывала уже устоявшиеся в восприятии сооружения, показавшие себя в качестве главных достопримечательностей города. Сегодня Екатеринбург – это пространство, заново открываемое его жителями каждый день. В этом плане хочется предвкушать выход фильма, который бы показал нам город современный, трансформирующийся, схваченный в его постоянном становлении в ответ на вызовы необходимости постоянного социально-экономического развития.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Блекледж О. Телевизионный город - город без референтности // Неприкосновенный запас. – 2010 г. - №2 (70). [Электронный ресурс] / URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2010/2/bl19.html> (дата обращения: 25.08.2015).
2. Делёз Жиль. Кино: Кино 1. Образ - движение; Кино 2. Образ - время. – М., 2004. – 624 с.
3. Кулик А. Свердловская киностудия и уральский кинематограф – что общего? [Электронный ресурс] / URL: [http://www.kultpro.ru/item\\_390/](http://www.kultpro.ru/item_390/) (дата обращения: 25.08.2015).

## ОБРАЗ ГОРОДА В КУЛЬТУРЕ

---

4. Матизен В. Города на экране // Российское Экспертное Обозрение. - 2006 г. - №2 (16). [Электронный ресурс] / URL: [http://www.archipelag.ru/agenda/povestka/evolution/obrazi\\_goroda/cities\\_on\\_screen/](http://www.archipelag.ru/agenda/povestka/evolution/obrazi_goroda/cities_on_screen/) (дата обращения: 25.08.2015).
5. Bell Jeffrey. Thinking with Cinema: Deleuze and Film Theory. Film-Philosophy. - 1997. - Vol. 1, No. 1. – [Electronic resource]./ URL: <http://www.film-philosophy.com/vol1-1997/n8bell> (дата обращения: 25.08.2015).