

Дарья Езерова

Открывая Москву с Катериной Кларк¹

Daria Ezerova

Discovering Moscow with Katerina Clark

Дарья Езерова

доцент Кембриджского университета
de347@cam.ac.uk

Ключевые слова: историчность, постсоветский кинематограф, теория пространства, деконструкция

УДК: 791.43.01

DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_55

Данная статья рассматривает отношение между историчностью, пространством и художественной формой в фильме «Москва» (2000) Александра Зельдовича, снятого по сценарию Владимира Сорокина. Отталкиваясь от аргумента Катерины Кларк о том, как культура облекает историчность в художественную форму, эта статья исследует деконструкцию кинематографического пространства как способ артикулировать невозможность единой модели истории. Руководствуясь понятиями из областей теории пространства, теории кино, и деконструкции, эта статья доказывает, что отказ от единого взгляда на историю, который мы наблюдаем в «Москве», не подразумевает отрицание исторического процесса как такового, а скорее демонстрирует способность кинематографа «мыслить» за пределами дискурса.

Daria Ezerova

University of Cambridge, Assistant Professor
de347@cam.ac.uk

Keywords: historicity, post-Soviet cinema, post-modernism, spatial theory, deconstruction

УДК: 791.43.01

DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_55

The article examines the relationship between historicity, space, and artistic form in Aleksandr Zel'dovich's film *Moscow* (2000) based on a screenplay by Vladimir Sorokin. Using as its starting point Katerina Clark's argument about how artistic form enfolds historicity, the article investigates *Moscow*'s meticulous deconstruction of cinematic space as a way of articulating the impossibility of a unified view of history. It brings together spatial theory, deconstruction, and film theory, and demonstrates that, far from being a denial of historical process itself, *Moscow*'s rejection of a unified view of history through space reveals cinema's emancipatory capacity to think outside of the discursive.

Как и многим славистам, мне было бы трудно выделить какой-то один аспект работы Катерины Кларк, который особенно повлиял на меня как исследователя, — их попросту слишком много. Со времен аспирантуры, когда мне посчастливилось работать под руководством Катерины Кларк, меня особенно захораживало, как она анализирует способность культуры размышлять об истории и облекать ее в художественную форму. В чрезвычайно значимой для ее области исследований книге, «Советский роман: история как ритуал» (*Soviet Novel: History as Ritual*), Кларк, как известно, писала о «прототипическом сюжете», где прослеживается эволюция позитивного соцреалистического героя, движущегося от стихийности к осознанности. Принципиально важно, что этот нарративный шаблон преобладает над особенностями фабулы. В соцреалистическом романе прототипический сюжет представляет собой микромо-

1 Перевод с англ. Татьяны Пирусской.

дель марксистско-ленинского взгляда на историю: «принимаемые героем решения превращаются в историческую аллегорию», а обретение им сознания служит аллегорией наступления коммунизма². Грубо говоря, перед нами всегда не просто рассказ о Глебе Чумалове, ТаНЕ Морозовой или Павке Корчагине. Это повествование в литературной или кинематографической форме выражает и отражает взгляд на историю как неизбежное движение вперед. В своей работе Кларк последовательно увязывает такой «перевод Истории в символическую форму» с модусами изображения пространства³. Можно, например, вспомнить, как Кларк анализирует «спонтанность» героя, показанную внешними средствами, через описание природы, или как восстановление завода сигнализирует о перемене в сознании героя, или как поездка в сталинскую Москву — «апогей советской символической системы» — выступает как награда и приоткрывает дверь в светлое коммунистическое будущее⁴. Пространство преображается вместе с сознанием героя: они сливаются в единую, устремленную в будущее картину исторического развития.

Связь между пространством, историчностью и художественной формой, на которую указывает Кларк, влечет за собой последствия, выходящие за пределы советского периода. Если соцреалистический герой, говоря словами Лилии Кагановской, распался задолго до распада Советского Союза, так что расставание с его отточенным совершенством прошло более или менее безболезненно, то примириться с утратой идеи, что история всегда устремлена к прогрессу, имеет «цель» и едина, оказалось труднее⁵. В собственной работе о постсоветском кинематографе я высказываю мысль, что утрата единого видения истории с 1991 года составляет своего рода политическое бессознательное русской культуры. Постсоветские фильмы, снятые в разных жанрах, предлагают разные воображаемые варианты выхода из этого исторического кризиса, на уровне формы разрабатывая новые способы размышлять об истории. Киноведы, от Зигфрида Кракауэра до Джулианы Бруно, отмечали, что кино не только визуальное и темпоральное, но и пространственное искусство — наравне со скульптурой и архитектурой. После распада СССР такое пространственное восприятие кино обретает в российском кинематографе особую глубину. С потрясением, каким ознаменовался закат коммунизма, пространство обрело новый смысл: советское прошлое с его «светлым будущим» осталось запечатлено в архитектурной среде, как бы новый русский капитализм ни старался переделать ее по своему образу и подобию. Кино, способному одновременно наделять пространство новыми значениями и переделывать его, удается преодолеть в воображаемом ощущение утраты чувства исторического процесса.

В этой статье я рассмотрю один пример того, как пространство фильма конструирует — точнее, в данном случае деконструирует — возможность универсального взгляда на историю. В качестве материала я выбрала фильм Алексея

2 Clark K. Soviet Novel: History as Ritual. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1984. P. 162.

3 Ibid. P. 160.

4 Clark K. Eisenstein's Two Projects for a Film about Moscow // The Modern Language Review. 2006. Vol. 101. №. 1. P. 186.

5 Kaganovsky L. How the Soviet Man Was Unmade: Cultural Fantasy and Male Subjectivity under Stalin. Pittsburgh: Pittsburgh University Press, 2008.

сандра Зельдовича «Москва» (2000), где действие происходит в городе, который Катерина Кларк, возможно, исследовала больше, чем кто бы то ни было, пролив тем самым свет и на роль Москвы в постсоветской трансформации культурного воображения⁶.

«Москва», поставленная по сценарию Сорокина, повествует об Ирине, владелице столичного ночного клуба, и двух ее дочерях, Маше и Оле. Параллельно с тремя женщинами в фильме действуют и трое мужчин: Марк, Майк и Лев. С приближением свадьбы Маши и Майка образуется несколько любовных треугольников с участием всех шести персонажей. В финале Марк совершает самоубийство, а Майка застреливают на свадьбе. Заканчивается все при чудливой церемонией, в ходе которой Лев женится сразу и на Маше, и на Оле. В заключительной сцене выясняется, что Лев украл деньги Майка и спрятал их внутри указателя с надписью «Москва» на въезде в город. Фильм, высмеивающий фабулу свадьбы и другие жанровые каноны, явно не пытается следовать традициям популярного игрового кино, а разрушает застывшие формы коммерческого искусства.

«Москва» — редкий образец настоящего постмодернистского российского кино 1990-х годов: она не просто отсылает к состоянию постмодерна на уровне популярных клише, а сознательно утверждает эстетику постмодернизма как изобразительный идеал. Кроме того, «Москва» — уникальная точка соприкосновения постсоветского кинематографа и литературы. Столкновение кинематографического и литературного рождает фрагментарный, калейдоскопический образ Москвы — вплоть до того, что в финале фильма город практически исчезает. Именно за счет подобной фрагментарности фильм отрицает тотальный исторический нарратив, предлагая опосредованный взгляд на постсоветский исторический кризис.

Фрагментарность определяет все формальные и нарративные аспекты фильма, от разрозненных литературных и кинематографических интертекстов до разрушающего внутренние связи монтажа. Собственно, Москва в «Москве» впервые появляется в виде до боли знакомого фрагмента. Кадр, запоздало знакомящий с городом, представляет собой копию известного кадра из «Цирка» Григория Александрова (1936): то же движение камеры (съемка с платформы, плавно удаляющейся внутрь гостиничного номера), та же мизансцена (комната в гостинице «Москва» с видом на Красную площадь) и звучащая в кадре музыка («Широка страна моя родная» Исаака Дунаевского), исполняемая на рояле. Однако в этом соцреалистическом интертексте нет ни ностальгии по прошлому, ни его осуждения: у фильма нет задачи восхвалить культурное прошлое или обесценивать его. Причудливая постмодернистская аллюзия к «Цирку» сигнализирует скорее об утрате смысла, выворачивая наизнанку то, что Джеймисон назвал «утопическим жестом»: культурный артефакт обнажает отсутствие глубины, символическое и историческое содержание выхолащивается⁷.

Наиболее последовательную (де)конструкцию городского пространства в «Москве» мы наблюдаем в сцене, когда Лев везет Олю на речную прогулку

6 Clark K. Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931–1941. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011.

7 Jameson F. Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism // New Left Review. 1984. August 1. URL: <https://newleftreview.org/issues/i146/articles/fredric-jameson-postmodernism-or-the-cultural-logic-of-late-capitalism>.

по городу. Эпизод с речной прогулкой повторяет визуальные элементы экскурсии по Москве, известные по соцреалистическому кино, но переворачивает их функцию по отношению к историческому времени.

В соцреалистическом кино панорамный обзор Москвы призван был свидетельствовать о движении истории к коммунизму. Подбор наиболее ярких советских достопримечательностей указывал на идеологическое, экономическое и культурное превосходство СССР, облекая идею устремленности в «светлое будущее» в пространственную форму. Советская Москва представляла как социалистическая земля обетованная, преддверие коммунистического рая, а следы дореволюционной Москвы при этом появлялись мельком или вовсе не попадали в кадр⁸. Короткий визит в Москву неизбежно вел к тому, что главный герой обретал коммунистическое сознание; его личное политическое развитие аллегорически демонстрирует движение истории к коммунизму. В своих ранних формах клише прогулки по Москве предвосхищает соцреализм, а различить его можно уже в таких фильмах, как «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» Льва Кулешова (1924). После ряда злоключений американцу мистеру Весту показывают «настоящую» Москву — срез доточие культуры, образования и равенства. В 1930-е годы, с распространением соцреализма, этот элемент стал приобретать все более клишированные и устойчивые черты. Введение нового сюжетного хода совпало со сталинским планом реконструкции Москвы, который осуществлялся в 1930—1940-е годы, и аллегория политического перевоспитания персонажей создавала параллель с нарративами о преображении города. Ярким примером может служить фильм Александра Медведкина «Новая Москва» (1938). Здесь во время обзорной «экскурсии» по городу мы видим, как дореволюционные здания сравнивают с землей, а на их месте мгновенно вырастает грандиозная сталинская архитектура, до неузнаваемости меняющая облик Москвы. Таким образом, идеология прогресса обретает осозаемые пространственные формы в городской среде. Естественно, герой, увидев столицу, перерождается и дает клятву способствовать реализации советского проекта, так что исторический прогресс сцепляется с личностным. Подводя итоги, можно сказать, что традиционная прогулка по столице в соцреалистических фильмах превращает Москву в главное воплощение телеологического видения истории, присущего советскому коммунизму.

В «Москве» Зельдович и Сорокин используют визуальные элементы прогулки по столице, но лишают их символического содержания, так что единой картины города и истории сложиться не может. Объекты, которые персонажи видят в ходе речной прогулки, не объединяются ни в какую целостную категорию: две гостиницы, Кремль, храм, шоколадная фабрика, космический корабль, лыжный трамплин. Эти произвольно выбранные фрагменты московской топографии сняты так, что искажение городского пространства только усиливается: из-за медленного движения камеры здания появляются в кадре через равные временные интервалы, что создает ошибочное впечатление, будто и расстояние между ними одинаковое. Между этими кадрами то и дело вклиниваются крупные планы Ольги и Льва, разговор у которых не клеится, почти сбиваясь на набор неуместных фраз, подчеркивающих невозможность воссоздать утраченную атмосферу знаковых достопримечательностей Москвы. Ощущение

8 Clark K. Eisenstein's Two Projects for a Film about Moscow.

величественности сразу же теряется, как только мы слышим банальные комментарии Льва: «А это Кремль. Там живет Президент. <...> Это храм Христа Спасителя. Там будут молиться Богу. Это кондитерская фабрика “Большевичка”. Там делают шоколад». Подобно стопке старых открыток, разрозненные достопримечательности, увиденные во время речной прогулки, не складывают в единое городское пространство. Вместо этого они преобразуют Москву в «мир, превратившийся в простые изображения самого себя», не способный к производству исторического сознания⁹. Как и сам город, история теряет смысл.

Фрагментация городского пространства, усиливающаяся в сцене речной прогулки, еще усугубляется за счет литературных отсылок, деконструирующих образ столицы, так что к финалу фильма он практически полностью стирается. «Москва» — чрезвычайно литературный фильм, и авторское присутствие Сорокина в нем, пожалуй, ощущается даже сильнее, чем присутствие Зельдовича. Весь фильм пронизан стилем Сорокина — от буквализованных метафор до сценографии, напоминающей концептуалистские инсталляции¹⁰. Но главная роль отведена именно деконструктивному потенциалу текста. Фильм перенасыщен литературными аллюзиями, создающими множество образов Москвы, похожих, но никогда не совпадающих друг с другом — перед нами расширенная, буквализованная и визуализированная версия того, что Деррида называет *différance*¹¹. Они превращают Москву во множество «неидентичных тождественностей», бесконечно отсрочивая единое представление о Москве¹². Скажем, в фильме много отсылок к разным пьесам Чехова, но ни одна из них в отдельности не образует осмыслиенный интертекст, который можно использовать для интерпретации как устойчивую категорию. Они служат скорее для того, чтобы создавать постоянные смещения в отношении одних и тех же персонажей и идей, за счет чего возникает неидентичность в тождественности¹³. Таким образом, смысл постоянно отсрочивается, и широкие понятия, такие как «город» или «история», становятся еще более неуловимыми.

Впрочем, если отсылки к Чехову сталкиваются одна с другой, то по мере развития действия в фильм проникает иной, более устойчивый интертекст — эссе самого Сорокина «Эрос Москвы» (2000). Это эссе построено как путеводитель по Москве и представляет собой список мест и рекомендаций, что делать в каждом из них. Автор предлагает посетить семь «эрогенных зон» столицы, чтобы «познать» настоящий город, а не тот, что представлен в официальном дискурсе. В фильме присутствует несколько моментов, на уровне интертекста пересекающихся с сорокинским «Эросом». Но именно сама идея экскурсии наиболее очевидным образом связывает «Эрос» и «Москву» в уже рассмотренной сцене речной прогулки. Экскурсию можно назвать образцом «такти-

9 Джеймсон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / Пер. Д. Кралечкина. М.: Изд-во Института Гайдара, 2019. С. 111.

10 Lipovetsky M. Postmodern Crises: from Lolita to Pussy Riot. Brighton, MA: Academic Studies Press, 2017.

11 «“Différent” в этом смысле — значит медлить, прибегать, сознательно или неосознанно, к темпоральному и овременяющему <*temporisatrice*> опосредованию обходного движения, подвешивающего осуществление или исполнение “желания” ...». Деррида Ж. Поля философии / Пер. с фр. Д.Ю. Кралечкина. М.: Академический проект, 2012. С. 29.

12 Itzkowitz K. Differance and Identity // Research in Phenomenology. 1978. Vol. 8. P. 129

13 Там же.

ки» по Мишелю де Серто: в противовес обобщающему языку карт язык экскурсии или путеводителя опирается на отбор, исключение и децентрализацию, а потому способен противостоять выстраиваемому сверху вниз дискурсу города, позволяя отдельной личности вернуть себе право на производство пространства¹⁴. Тезис де Серто перекликается с целью Сорокина, заявленной в начале «Эроса Москвы»:

До этого, как и сотни тысяч москвичей-обывателей, я видел в Москве всего лишь «столицу нашей родины», место, где живут мои родители и друзья, «удобный город с развитой инфраструктурой», «исторический памятник», «Третий Рим», «центр России, куда ведут все пути» и прочую банальщину.

Но интуиция подсказывала мне, что с Москвой не так все просто, как кажется. И я не ошибся¹⁵.

Сорокин в данном случае стремится разрушить клише официального дискурса, избегая исторических достопримечательностей и вместо них предлагая читателям посетить такие места, как кладбища и рынки, где они должны обнаружить «настоящую» Москву. Если смотреть на это эссе сквозь призму деконструкции, оно смещает бинарную оппозицию официального и неофициального дискурса Москвы, причем автор отдает предпочтение маргинальному. Так, вместо Кремля кульминацией прогулки становится Капотня, отдаленный спальный район.

«Москва» подхватывает выворачивание этой бинарной оппозиции, намеченное в эссе Сорокина, но идет еще дальше: после смещения статуса привилегированной категории внутри бинарной оппозиции, фильм продолжает деконструкцию городского пространства, отменяя связанные с ним бинарные оппозиции как таковые. В эпизоде речной прогулки, как и в эссе, появляются места, которые можно назвать маргинальными в том смысле, что они не вносят заметного вклада ни в политические иерархии, ни в национальный нарратив (например, шоколадная фабрика, название которой, впрочем, отсылает к наиболее значимой в мировом контексте вехе российской истории). Но вместе того, чтобы превратить маргинальное понятие в привилегированное и раскрыть некую потаенную сущность, некую «подлинную» Москву, данная сцена показывает, что теперь это просто-напросто возможно, и что никакой «подлинной» Москвы не существует. Лев, выступающий в сцене речной прогулки в роли гида, занимает позицию, аналогичную «я» рассказчика в «Эросе Москвы», но, в отличие от этого «я», Лев не стремится разрушить относящиеся к Москве идеологизированные штампы, такие как «столица нашей Родины» или «Третий Рим». Его реплики начисто лишены какого бы то ни было символического или исторического смысла, но они ничего и не оспаривают — они просто пустые и не несут смысловой нагрузки¹⁶. Связь фильма с «Эросом

14 de Certeau M. The Practice of Everyday Life. Berkeley: University of California Press, 1988.

Р. 125–129.

15 Сорокин В. Москва. М.: Ad Marginem, 2001.

16 О значении пустоты в фильме, см.: Livers K. «Empty Is My Native Land»: The Problem of the Absent Center in Aleksandr Zel'dovich's Moscow // The Russian Review. 2005. Vol. 64. №. 3. P. 422–439; Goscilo H. Re-conceptualising Moscow (W)hole/Sale // The Slavic and Eastern European Journal. 2007. Vol. 51. №. 2. С. 312–330; Липовецкий М. «Москва» Александра Зельдовича — фильм о совокуплении с пустотой // Искусство Кино. 2020. URL: <https://kinoart.ru/reviews/moskva-aleksandra-zeldovicha-film-o-sovokuplenii-s-pustotoy>.

Москвы» еще более подчеркивает укорененность города в тексте, показывая, что, даже когда Москва, казалось бы, изъята из дискурса господствующей идеологии, ее все равно конструирует язык и никакая «настоящая» Москва зрителю не доступна.

Сама идея, что Москва конструируется дискурсом — и как дискурс, — предвосхищает заключительную деконструкцию «Москвы» в финальной сцене фильма, где выясняется, что Лев украл деньги Майка и спрятал их внутри огромного бетонного знака «МОСКВА» на въезде в город. В последнем звучащем в фильме диалоге Льва спрашивают, где он спрятал деньги, на что он отвечает: «В Москве». Тем самым, он и говорит, и не говорит правду. В заключительной реплике Льва «Москва» снова фигурирует на уровне *differance*: это и город, и указатель с его названием, а вместе с тем ни то ни другое, «отличенное и отложенное в экономии того же самого»¹⁷. Невозможно установить, к какому из этих объектов относятся слова Льва, а потому последняя реплика фильма отсрочивает смысл навсегда. Более того, Москва здесь буквально становится текстом: выбирая такой *знак*, Сорокин превращает Москву в слово¹⁸. В финале «Москвы» мы видим максимально возможную буквализацию *differance*: заключительные слова Льва навсегда откладывают значение Москвы. Ничто не остается вне текста: Москва и есть текст. Как, собственно, и история.

«Москва» с ее радикально деконструктивной эстетикой не пытается избавиться от фрагментарности, но утверждает ее как изобразительный, а возможно, даже этический идеал. Фильм разбивает город на осколки, не складывающиеся в единое целое, препятствуя формированию целостного городского пространства, а потому и какого бы то ни было навязанного сверху большого исторического нарратива, связанного со столицей. Но означает ли распад единой картины истории, который мы наблюдаем в фильме, полное отрицание исторического процесса и/или любой попытки его описать? Здесь важно отметить, во-первых, что отрицание единой картины истории в «Москве» не равнозначно попытке беспечно отмахнуться от истории как таковой. Значимость отношений между языком и историей, на которых строится «Москва», роднит этот фильм с дискуссией о подходах к историографии, в 1980-е годы обсуждавшихся такими историками, как Доминик Лакапра и Хейден Уайт. Оба подвергали сомнению преобладающий подход к описанию исторических событий посредством конструирования нарративов, «изображающих связность, целостность, полноту и законченность картины жизни, которая является и может быть лишь плодом воображения»¹⁹. Однако важно, что признать невозможность, искусственность такого подхода не означает впасть в другую крайность — инфантильного нигилизма перед лицом исторического процесса. Лакапра пишет:

Один из подобных [исторических] процессов состоит как раз во взаимодействии стремления к единству, идентичности или чистоте с силами, которые ему противостоят. Анализ этого процесса не предполагает простого отрицания понятий единства или порядка во имя бездумного бунтарского воспевания хаоса и разроз-

17 Деррида Ж. Поля философии. С. 41.

18 Это типично сорокинский ход: как напоминает нам Марк Липовецкий, материализация метафор принадлежит к числу наиболее характерных для творчества Сорокина приемов. См.: Lipovetsky M. Postmodern Crises: from Lolita to Pussy Riot. С. 109–130.

19 White H. The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1987.

ненности. Необходимо другое — переосмыслить концепцию единства и его эквивалентов в более конструктивном и критическом ключе²⁰.

Авторы «Москвы» чувствуют разницу, о которой говорит Лакапра, и не занимаются простым отрицанием истории. Фильм скорее демонстрирует, что попытки внести в понимание исторического процесса связность и порядок неизбежно приводят к искусственным нарративам, которые всегда будут де-конструировать сами себя, обнажая логоцентризм, присущий историографическим изысканиям²¹.

Предложенное Лакапрой переосмысление понятия единства заставляет задуматься о способности фильма — произведения визуального искусства — вытеснить этот логоцентризм, определяющий то, как мы думаем и пишем об истории. «Москва» показывает, что в силу своих отношений с пространством и языком, кинематограф дает возможность иначе взглянуть на постсоветское историческое сознание. Кино, никоим образом не оторванное от языка, не зависит от него в той же мере, что литература, а поскольку на первый план в нем выходит изображение, у кино есть возможность «мыслить» за пределами дискурса. В литературе пространство конструируется языком и в некоторых случаях вновь встраивается в господствующие дискурсивные шаблоны. Кино же, за счет индексальных отношений не только со временем, но и с пространством, визуальными, а не текстовыми средствами достигает обратного: оно регистрирует и обнажает формальные и нарративные противоречия, «вырываясь из временной тюрьмы языка», если воспользоваться выражением Эдварда Соджи²². Отсюда же способность кино противостоять навязыванию нарратива, о котором говорят Лакапра и Уайт: умение кино фиксировать материальное, как отмечает Мириам Хансен,

ослабляет не только главного носителя буржуазной идеологии, но с ним и более широкую антропоцентричную картину мира, стремящуюся наделять смыслом и контролировать мир, который все чаще оспаривает традиционные границы между человеческим и нечеловеческим, между живым и механическим, между уникальным... индивидуальным и массовым, между цивилизацией и варварством²³.

Своей критической направленностью, проявляющейся на уровне визуальных фрагментов или их столкновения с текстом, «Москва» добивается именно этого. Фиксируя поток исторического сознания, фильм не отрицает историю, как не отрицают и городское пространство (в конце концов, кино невозможно без пространства). Более того, он утверждает и то, и другое — но показывает, что любая попытка всесторонне описать их и изобразить как целое неизбежно замкнется на дискурс, а значит, на идеологию.

20 LaCapra D. *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language*. Ithaca: Cornell University Press, 1983. P. 60.

21 Kramer L. *Literature, Criticism, and Historical Imagination: the Literary Challenge of Hayden White and Dominick LaCapra* // *The New Cultural History* / Ed. by L. Hunt. Berkeley: University of California Press, 1989. P. 106.

22 Soja E. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso, 1989. P. 1.

23 Hansen M. *Introduction to Kracauer S. Theory of Film. Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997. P. xvii.

Библиография / References

- Деррида Ж. Поля философии / Пер. с фр. Д.Ю. Кралечкина. М.: Академический проект, 2012.
- (Derrida J. *Marges de la philosophie*. Moscow, 2012. — In Russ.)
- Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / Пер. Д. Кралечкина. М.: Изд-во Института Гайдара, 2019.
- (Jameson F. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Moscow, 2019. — In Russ.)
- Липовецкий М. «Москва» Александра Зельдovicha — фильм о совокуплении с пустотой // Искусство Кино. 2020. URL: <https://kinoart.ru/reviews/moskva-aleksandra-zeldovicha-film-o-sovokuplenii-s-pustotoy>.
- (Lipovetsky M. «Moskva» Aleksandra Zel'dovicha — fil'm o sovokuplenii s pustotoj // Iskusstvo Kino. 2020. — In Russ.)
- Clark K. Soviet Novel: History as Ritual. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1984.
- Clark K. Eisenstein's Two Projects for a Film about Moscow // The Modern Language Review. 2006. Vol. 101. №. 1. P. 184–200.
- Clark K. Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931–1941. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011.
- Certeau M. *de The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Goscilo H. Re-conceptualising Moscow (W)hole/Sale // The Slavic and Eastern European Journal. 2007. Vol. 51. №. 2. P. 312–330.
- Hansen M. Introduction to Kracauer S. Theory of Film. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Itzkowitz K. Differance and Identity // Research in Phenomenology. 1978. Vol. 8. P. 127–143.
- Jameson F. Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism // New Left Review. 1984. August 1. URL: <https://newleftreview.org/issues/i146/articles/fredric-jameson-postmodernism-or-the-cultural-logic-of-late-capitalism>.
- Kaganovsky L. How the Soviet Man Was Unmade: Cultural Fantasy and Male Subjectivity under Stalin. Pittsburgh: Pittsburgh University Press, 2008.
- Kramer L. Literature, Criticism, and Historical Imagination: the Literary Challenge of Hayden White and Dominick LaCapra // *The New Cultural History* / Ed. by L. Hunt. Berkeley: University of California Press, 1989.
- LaCapra D. Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language. Ithaca: Cornell University Press, 1983.
- Lipovetsky M. Postmodern Crises: from Lolita to Pussy Riot. Brighton, MA: Academic Studies Press, 2017.
- Livers K. «Empty Is My Native Land»: The Problem of the Absent Center in Aleksandr Zel'dovich's Moscow // The Russian Review. 2005. Vol. 64. №. 3. P. 422–439.
- Soja E. Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory. London: Verso, 1989.
- White H. The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.