

Сидорова Г.П.

Образы российской столицы в массовом искусстве как код культуры

Аннотация: Изучение образов российской столицы в российском массовом искусстве 1930–2010-х гг. (игровые фильмы и телевизионные сериалы) как культурных кодов, референциальных кодов, отсылающих потребителя к совокупности знания – исторического, философского, психологического, научного, литературного, обыденного и другого, позволяет выявить уникальные культурные особенности – ключи к пониманию российской культуры в целом как особого типа. Кроме того, предлагаемое исследование помогает понять, как культурный код определяет набор образов, связанных с комплексом стереотипов. Методы исторической типологии, компаративный (синхронический и диахронический), семиотический и герменевтический, контент-анализ художественных текстов в сопоставлении с социокультурным контекстом. До настоящего времени не было попыток рассмотреть и осмыслить образы российской столицы в массовом киноискусстве как код культуры. Изучение художественных образов российской столицы как кода культуры приводит к следующим выводам. Динамика референциальных кодов отражает общую динамику культуры, все изменения, связанные с переходом России от традиционного к постиндустриальному типу культуры и общества, от социалистической культуры к современной переходной рыночной культуре, от социалистических ценностей к ценностям общества потребления. В то же время в образах массового киноискусства с 1930-х гг. до настоящего времени Москва связана с архетипом Центра мира. Если для постиндустриальной культуры и общества характерен принцип плюрализма во всех сферах, проявляющийся также в падении роли прежних культурных столиц и возрастании роли провинции, то в российской культуре – срединной и двойственной, этого пока не наблюдается.

Review: By studying the images of the Russian capital in the Russian popular art of 1930 – 2010 (fiction pictures and TV serials) as cultural codes and reference codes that send consumers to the combination of historical, philosophical, psychological, scientific, literary, commonsense and other knowledge, we can discover unique cultural particularities as the key to understanding Russian culture as a special type of culture in general. Moreover, the given research allows to understand how the cultural code defines a set of images related to the combination of stereotypes. In her research the author has used the methods of historical classification, comparative (synchronic and diachronic), semiotic and hermeneutic content analysis of literary texts versus socio-cultural environment. Until now researchers haven't attempted to analyze and interpret images of the Russian capital in popular cinematographic art as a cultural code. The study of artistic images allows to make the following conclusions. The dynamics of reference codes reflect the cultural dynamics in general as well as all transformations caused by the shift of Russia from the traditional culture to the post-industrial culture and society, from socialistic culture to the modern market culture, from socialistic values to the values of the consumer society. At the same time, since 1930 till the present time popular cinematographic art has been creating images related to the archetype of the Center of the World. While post-industrial culture and society are based on the principle of pluralism in all spheres which results in the declining role of former cultural capitals and increasing role of province, we don't see the same phenomenon in the Russian culture.

Ключевые слова: Образ, российская столица, массовое искусство, киноискусство, код культуры, динамика культуры, референциальный код, архетип, Центр мира, стереотип.

Keywords: Image, Russian capital, popular art, cinematographic art, cultural code, dynamics of culture, reference code, archetype, the Center of the World, stereotype.

Изучение образов столицы в массовом искусстве выявляет коды, передающие особенности и динамику российской культуры. Искусство обладает способностью целостного отражения действительности и глубинного

обобщения, выраженного в художественных образах, воздействующих одновременно на ум и чувства человека. Искусство является «зеркалом» культуры, способно целостно представлять человеческий мир, многопланово отражать сознание общества и лич-

ности¹. В качестве источника используются советские и современные российские художественные фильмы и сериалы, поскольку современная культура определяется как экранный тип, а самым популярным видом экранного искусства было и остается игровое кино. Сущностной характеристикой массового искусства является формульная структура – синтез ряда специфических культурных штампов, с помощью которых конкретные культурные темы и стереотипы воплощаются в более универсальных повествовательных архетипах. Один из основных архетипов – Центр мира, связанный с космогоническими мифами, важнейшей идеей которых является превращение Хаоса в Космос и концентрация космических сил в определенной точке. Вариантом Центра мира выступает столица государства. Массовым искусством архетип Центра мира воплощается в специфических образах. Это референциальные коды, отсылающие нас ко всей совокупности знания, из которого вырастает произведение и которое состоит из множества стереотипов².

В советских фильмах 1930-х–1953 гг. Москва – образец прогресса, модернизации, индустриализации и единого стремления строить новую жизнь (х/ф «Новая Москва», «Свинарка и пастух», «Цирк», «Сердца четырех», «Весна»). В код репрезентации входят, в первую очередь, связанные с архетипом Мировой горы Кремль и Красная площадь: «Нельзя быть в Москве и не видеть Красной площади!» (х/ф «Алеша Птицын вырабатывает характер»), бой кремлевских курантов, который слушают люди во всех уголках страны, символически приобщаясь к сакральному центру. Демонстрируются достижения социалистической индустриализации – интенсивное движение легкового автотранспорта, подземные дворцы станций метро, гостиница «Москва», ВДНХ, стадион «Динамо» и сталинские высотки. Человек из провинции в основном бывает в Москве проездом либо по приглашению на съезд, выставку или конференцию, что само по себе – огромная честь и ответственность, счастье и награда за ударный труд (х/ф «Член правительства», «Светлый

путь», «Свинарка и пастух», «Сельский врач»). Если провинциальный обыватель мечтает о службе в Москве (х/ф «Волга-Волга»), то инициативный честный труженик едет туда за правдой и помощью в борьбе с бюрократизмом (х/ф «Девушка с характером»). Сельчанка из глубинки робеет перед столицей: «Москва-то, она, чай, огромная... Москва-то, она, незнакомая... А я девчонка маленька да неграмотна...» (х/ф «Свинарка и пастух»). Это город, «лучше которого и нет на свете» (х/ф «Чук и Гек»), «самый лучший город в мире» (х/ф «Алеша Птицын вырабатывает характер»). Он связывает судьбы людей из разных концов страны: «Познакомила нас, подружила в этот радостный вечер Москва», «Друга я никогда не забуду, если с ним подружился в Москве» (х/ф «Свинарка и пастух»). Именно в Москве раскрываются и реализуются таланты приезжих из глубинки (х/ф «Вратарь», «Первая перчатка»). Находясь в Москве проездом, провинциал несколько свободных часов тратит на посещение культовых мест – Красной площади, ВДНХ, метро и высоток. А помогают ему в этом москвичи – «очень радушные, гостеприимные люди» (х/ф «Алеша Птицын вырабатывает характер»). Такой код репрезентации столицы был задан идейно-художественными принципами соцреалистического искусства 1930-х – начала 1950-х: идеей превосходства социалистической системы, парадностью, патетикой, монументализмом, оптимизмом и др.

В этот период в образах искусства не выявляются гендерные различия мотивации переезда из Центра мира на периферию: мужчины и женщины с энтузиазмом едут из Москвы на Дальний Восток, чтобы выполнить свой долг перед родиной, на благо народа реализовать свой профессиональный и творческий потенциал (х/ф «Девушка с характером», «Поезд идет на восток»). Сопоставление художественных текстов с социокультурным контекстом (строительство Комсомольска, хетагуровское движение и т.п.) показывает, что такие сюжеты исторически правдивы. В фильме И. Пырьева «Сказание о земле сибирской» впервые появляется женская мотивация: успешная оперная певица уезжает из Москвы жить и работать в Красноярске вместе с любимым мужем-сибиряком.

В советских фильмах периода «оттепели» код репрезентации Москвы отчасти сохранился, но заметно изменился. Москва по-прежнему

¹ Каган, М.С. Философия культуры. Санкт-Петербург, 1996.

² Махлина, С. Семиотика культуры и искусства: Словарь-справочник в двух книгах. – 2-е изд. СПб., 2003. – С. 242.

образец прогресса и авангард советского индустриального общества, центр концентрации социалистических социально-политических и высших духовных ценностей. Но образ Центра мира раскрывается новыми выразительными средствами, лаконично и просто, без парадности и излишней патетики. Кремль и Красная площадь, сталинские высотки отодвигаются на второй план. Метрополитен представлен не как апофеоз социалистической индустриализации, а как повседневное транспортное средство, место дружеских встреч и знакомств (х/ф «Я шагаю по Москве»). Широко используется документальная съемка, в код репрезентации входят дворы (х/ф «Я шагаю по Москве», «Застава Ильича», «Дайте жалобную книгу»). В видеоряд все больше включаются социальные организации, служащие для потребления материальных благ: общедоступный современный городской транспорт (в том числе такси), телефон-автомат, универсальные магазины, общепит (кафе и рестораны), автоматы газированной воды, индустрия спортивного и развлекательного досуга, современные технологии освещения ночного города (х/ф «Девять дней одного года», «Зеленый огонек», «Легкая жизнь», «Еще раз про любовь»). В культовых фильмах обычным социокультурным контекстом стали московские аэропорты как отражение успешного развития гражданской авиации СССР. В список культовых для провинциалов мест столицы вошли Большой театр, МХАТ и «Современник», Третьяковская галерея, Бородинская панорама, ГУМ и ЦУМ (х/ф «Человек, которого я люблю», «Ошибка резидента»).

В «оттепельных» фильмах Москва представлена как *«наш студенческий, наш милый дружный дом»*, потому что после отмены платы за обучение в вузах сюда устремились тысячи абитуриентов со всей страны. Статус Центра мира подтверждается проведением Всемирного фестиваля молодежи и студентов (х/ф «Девушка с гитарой», «Матрос с Кометы»). Человек из провинции не боится Москвы, не суетится, спокоен и уверен. В фильмах «В добрый час!», «Девушка без адреса», «Я шагаю по Москве», «Зеленый огонек» москвичи по-прежнему позиционируются как надежные друзья, отзывчивые и гостеприимные хозяева: *«Заблудиться можно в ней ровно в пять минут, но она полна друзей и тебя найдут. Приласкают, ободрят, скажут «Не робей!»*». В то же время искусство показывает, что в Москве есть обыватели, негостеприимно встречающие провинциальных

родственников, равнодушные к их проблемам (х/ф «В добрый час!»).

По недоговоренному и «случайно прорвавшемуся» можно понять, что столичный уровень жизни несравненно выше, чем в провинции: «Живут муж и жена в любви и согласии. Быт налажен. Зарботки у мужа хорошие. По вечерам в театр ходят. Гармоническая семья, так сказать. И вся эта гармония летит прахом, едва ставится под вопрос столичная квартира. Когда муж сказал, что уезжает на периферию» (х/ф «Евдокия»).

В образах искусства «шестидесятых» гендерные различия мотивации переезда из Центра мира на периферию по-прежнему не выявляются. В фильмах получила отражение социалистическая практика отработки после окончания вуза: молодые специалисты уезжают из столицы в провинцию по распределению, выполняя свой профессиональный и гражданский долг, неся индустриальную и профессиональную культуру, но былого энтузиазма уже нет (х/ф «Весна на Заречной улице», «Дело было в Пенькове», «Коллеги»). Когда общей тенденцией духовной жизни общества стала честность и «правда жизни», искусство затронуло проблему обывательского отношения к долгу перед родиной (х/ф «Медовый месяц», «Разные судьбы», «Люди на мосту», «Легкая жизнь»). Обыватель не желает уезжать из столицы на север и восток, в сельскую глубинку, новые города, на стройки, и отъезд становится знаком переоценки ценностей, духовности, приоритета интересной работы, общественного признания, творчества и любви над столичным комфортом³.

В фильмах «семидесятых» Москва – авангард прогресса и советского индустриального общества, здесь концентрируются лучшие достижения. В имплицитной форме представлено: уровень жизни в столице несравненно выше, чем в провинции: «Асфальт, чистота, ГУМ, ЦУМ!» (х/ф «Три дня Виктора Чернышева»). В код репрезентации столицы возвращаются Кремль и Красная площадь, входят новые достижения – гостиница «Россия», Калининский проспект, АЗЛК, автомагистрали, новые жилые районы (х/ф «Невероятные приключения итальянцев в России», «Гонимки», «Дела сердечные», «Мимино», «Москва

³ Сидорова, Г.П. Советский тип хозяйственной культуры повседневности в массовом искусстве 1960-1980-х: ценностный аспект. Автореферат диссертации. – СПб., 2013. – С. 40.

слезам не верит», «Экипаж», «Отпуск за свой счет»). Метрополитен репрезентируется как повседневный и удобный транспорт. Панорамный обзор с высоты многоэтажного дома охватывает исторические памятники и здания в стиле хай-тек, вызывая восхищенный возглас: «Лепота!» (х/ф «Иван Васильевич меняет профессию»). Ночная Москва нередко показывается как трудовой город (х/ф «Дела сердечные», «Горожане»), что обусловлено ведущей темой труда в соцреалистическом искусстве. В список культовых мест столицы входят загородные рестораны (х/ф «Пена»). В игровые фильмы по-прежнему включается документальная съемка повседневной жизни (х/ф «Три тополя на Плющихе», «Печки-лавочки», т/ф «Ольга Сергеевна» и др.).

Искусство «семидесятых» чутко уловило снижение психологического тонуса общества, связанное с крахом мечты о возможности реализации коммунистической идеи. Появилась тема дефицита материальных благ: в московских гостиницах всегда нет мест. Чтобы поселиться в гостинице «Москва» без предварительного заказа (брони), даже руководитель крупной стройки вынужден использовать неформальную практику мелких подарков – коробку дорогих шоколадных конфет администратору (х/ф «Твой современник»). В гостиницу «Россия» рядового приезжего селят только по ошибке администратора (х/ф «Мимино»)⁴. Появилась тема бездуховности социалистического массового общества: как бы «случайно прорывается», что Москва «не резиновая». Впустить в свой дом незнакомого или малознакомого провинциала и помочь ему способны очень немногие – духовная элита, научная и художественная интеллигенция (х/ф «Дочки-матери», «Печки-лавочки»). Москвичи, «испорченные квартирным вопросом», помогают свалившимся на их голову провинциалам, с трудом скрывая досаду (х/ф «Карнавал»). Обеспеченные хорошим жильем гостеприимны и даже испытывают интерес к наивно-восторженным провинциалам (х/ф «Отпуск за свой счет»). Образ дружного дома для всех советских людей сохраняется в произведениях «ритуального официоза»: «*Есть в моем*

сердце город, на друга похожий» («Три дня в Москве»). Большой удачей для профессионала из провинции считается приглашение на работу в Москву (т/ф «Ольга Сергеевна», «Дни хирурга Мишкина», х/ф «Страх высоты», «Экипаж»). В столице, где наиболее ощутима характерная для индустриального общества анонимность социальных отношений, человек может почувствовать ностальгию по традиционным связям и вернуться в провинцию (х/ф «Мимино»). Приехавшая в поисках счастья молодежь может остаться в Москве, получив работу по лимиту на заводах и стройках (х/ф «Москва слезам не верит»). Не поступившему в вуз и не работающему в промышленности провинциалу выжить в Москве очень трудно (х/ф «Карнавал»).

В образах искусства «семидесятых» выявляются гендерные особенности мотивации переезда из столицы в провинцию: мужчина уезжает, чтобы на просторах Родины наиболее полно реализовать свой профессиональный потенциал и творческие замыслы (х/ф «Любить человека», «Человек на своем месте», «Мы, нижеподписавшиеся»). Он едет за профессиональным опытом, чтобы вернуться в столицу и защитить диссертацию (х/ф «Старые стены», «Страх высоты», т/ф «Дни хирурга Мишкина»). Женщина, жертвуя карьерой, уезжает из Москвы в провинцию к любимому человеку, реализующему свой творческий замысел и выполняющему профессиональный долг (х/ф «Любить человека», «Семья Зацепиных»), или потерпев поражение в семейных и любовных отношениях (х/ф «Странная женщина»).

В фильмах перестроечного времени Москва по-прежнему остается Центром мира. Получают отражение ранее сложившиеся повседневные практики, связанные с привилегиями столицы в обеспечении материальными благами: герой фильма «Где находится нофелет?» приезжает к московской родне с целью купить импортную мебель. А москвич – известный художник едет в провинцию, чтобы за короткий срок выполнить заказ и заработать большие деньги (х/ф «Единожды солгав»). Счастливый случай помогает талантливой провинциальной актрисе перебраться в Москву на большую сцену (х/ф «Моя морячка»). Появляется тема восстановления социального статуса пострадавших от политических репрессий: женщина, в детстве выселенная из Москвы после обвинения отца по 58-й статье, возвращается в столицу, выйдя замуж

⁴ Сидорова, Г.П. Советская хозяйственная культура в образах массового искусства 1960-1980-х: социальные организации // Проблемы социально-экономического политического и культурного развития России – вып.7 – Ульяновск. – УлГТУ, 2013. – С. 40.

за представителя высшей партийной элиты (х/ф «Любовь с привилегиями»). Тепло принять незнакомого провинциала, пустить его в свой дом способна только духовная элита – нищая научно-творческая интеллигенция (х/ф «Ребро Адама»).

В современном кино Москва – авангард развивающейся российской постиндустриальной культуры и общества потребления. Код репрезентации столицы существенно изменился. Все реже используется документальная съемка на улицах и во дворах, в подлинных интерьерах, в общественном городском транспорте. Из кода репрезентации ушло метро. Подавляющее большинство героев фильмов перемещается на личном транспорте или на такси. Кремль мелькает вперемешку с новейшими сооружениями в стиле хайтек. Красная площадь выполняет свою функцию сакрального центра в момент встречи Нового года (х/ф «Тариф новогодний»). В код репрезентации вошли район «Москва-Сити», офисы частных фирм, банков, салоны красоты, модельные агентства, частные клиники и рестораны, бутики, ночные клубы, элитное жилье с подземными парковками и грязно-убогое социальное жилье (х/ф «Глянец», «Служебный роман. Наше время», «Dухless», т/с «Бальзаковский возраст, или все мужики сво...», «Елена» и др.). Ночная Москва – это отдыхающая в ночных клубах молодежь (х/ф «Dухless») и богема шоу-бизнеса: «А я не знала, что в Москве так рано встают... – Не ложились еще» (х/ф «Попса»). В код репрезентации Центра мира вошло его «дно» – площадь трех вокзалов, где живут мелкие ворюжки, алкоголики, бомжи и проститутки (т/с «Москва. Три вокзала»), а также места на улицах, где работают проститутки из провинции (х/ф «Точка»).

В фильмах, посвященных советскому обществу и человеку, получила дальнейшее развитие тема лишения репрессированных людей права жить и работать в столице (х/ф «101-й километр», «Любка», т/с «Дети Арбата» и др.). Центр мира не для всех советских людей был «милым дружным домом»: реконструируется духовная атмосфера тоталитарного режима, когда близким родственникам осужденных по 58-й статье приходилось уезжать из столицы (т/с «Бедные родственники», х/ф «Жена генерала»). Реконструируется духовная атмосфера «семидесятых», когда москвич-диссидент после акций протеста бежит в провинцию, скрываясь от преследований КГБ (х/ф «Тота-

литарный роман»), когда честного следователя прокуратуры убирают из Москвы на должность прокурора Одессы (т/с «Одесса-мама»). Функция Центра мира проявляется в том, что лишь вмешательство Москвы позволяет остановить беспредел местной власти («Одесса-мама»). Получили отражение неофициальные культовые места досуга – Коктейль-холл на улице Горького (х/ф «Стиляги»).

Если советское кино отразило стремление провинциальной молодежи главным образом в московские вузы, то современное кино отображает новую тенденцию: молодые провинциалы с дипломом и без, амбициозные и талантливые, просто амбициозные едут в столичную индустрию досуга и моды – шоу-бизнес, модельный бизнес и масс-медиа, в сферу строительства и дизайна за славой и большими деньгами, чтобы стать звездой и попасть на обложку глянцевого журнала (х/ф «Ландыш серебристый», «Попса», «Глянец», «Провинциалы», «Золушка», «Летом я предпочитаю свадьбу» и др.). Но «все цели поражены», и для успешной реализации амбициозных замыслов можно начать с мытья полов: «Главное – оказаться в нужном месте в нужное время» (х/ф «Глянец»). Не всем удастся осуществить свою мечту: «Я знаю, чем здесь это кончается. Побежишь по клубам, по койкам, травку запросишь» (х/ф «Попса»); «После первого тура ее изнасилует второй помощник режиссера. Потом она снимется в рекламе отбеливателя. А потом у нее уже начнется токсикоз, а у тебя закончатся деньги... Ты на последние гроши сделаешь ей аборт, и вы укатите в свой древний русский город Говногонск. Накатанный путь» (т/с «Самая красивая»). Факторами реализации этих устремлений выступают частная собственность и свободный рынок жилья. Если первоначальная цель – широкая известность не достигнута, главным интересом становятся деньги, потому что «За деньги сколько хочешь можно славы купить». В фильме А. Кончаловского «Глянец» отразились ценностные деформации российского общества потребления, где одна из финальных ценностей – Творчество стало средством для достижения богатства, а высшие духовные ценности, в том числе, Честь, опустились в нижние слои ценностной иерархии: «На обложки глянцевых журналов попадают люди, которые ценой всей своей жизни, унижениями достигали статуса звезды. Они спали, с кем нужно. Они лизали задницу тому, кому нужно и ломали кости своим конкурентам»; «Все люди делятся на тех, кто продает,

кто покупает и кто продается» (х/ф «Глянец»). В различных вариациях воплощаются коллективные представления современного общества о счастливых историях провинциальных Золушек в Москве (х/ф «Глянец», «Золушка», «Доярка из Хацапетовки»).

Отношение москвичей к провинции и ее жителям – презрительное или снисходительно-покровительственное проявляется в сленговых названиях провинциальных городов – Мухоморск, Задрищенск, Усть-Пердьюшинск, Говногонск (х/ф «Попса», т/с «Самая красивая»). Провинциальным знакомым и родственникам москвичи помогают, не скрывая досады и раздражения, вербально и невербально давая понять, что здесь им не рады (т/с «Самая красивая», «Татьянин день», «Доярка из Хацапетовки»). Устремление в шоу-бизнес расценивается как пик банальности: «Лучше стать хорошей педикюршей... Педикюрш в Москве не хватает» (т/с «Самая красивая»).

В современном социокультурном контексте изменилась мотивация переезда из столицы в провинцию. Как правило, мужчина уезжает в провинцию, потерпев крупную неудачу в профессии, карьере, бизнесе (т/с «Участок», «Русский шоколад», х/ф «Один на всех»). Но предполагается, что это временно и герой восстановит свой статус. Женщина по-прежнему переезжает из столицы в провинцию после семейно-любовной драмы или трагедии (т/с «Я тебя люблю», «Земский доктор», «У реки два берега»). Провинциалка возвращается из столицы домой, пережив любовную драму (х/ф «Источник счастья»). Среди произведений

массового искусства, посвященных проблеме взаимоотношения столицы и провинции, интеллигенции и власти, особо выделяется романтическая комедия с элементами сатиры «Два дня» А. Смирновой. Нищая провинциальная интеллигенция демонстративно ходит на коленях перед столичным чиновником, символизируя свое униженное положение, а затем угощает его домашними разносолами, рассчитывая на финансовую помощь музею. Успешный министерский чиновник круто меняет свою жизнь и перебирается в провинцию (в качестве губернатора!) под влиянием серьезного взаимного чувства к молодой женщине – литературоведу музея-усадьбы.

Изучение художественных образов российской столицы как кода культуры приводит к следующим выводам. Динамика референциальных кодов отражает общую динамику культуры, все изменения, связанные с переходом России от традиционного к постиндустриальному типу культуры и общества, от социалистической культуры к современной переходной рыночной культуре, от социалистических ценностей к ценностям общества потребления. В то же время в образах массового искусства с 1930-х гг. до настоящего времени Москва связана с архетипом Центра мира. Если для постиндустриальной культуры и общества характерен принцип плюрализма во всех сферах, проявляющийся также в падении роли прежних культурных столиц и возрастании роли провинции, то в российской культуре – срединной и двойственной, этого пока не наблюдается.

Библиография:

1. Глебкина, Н.В. Репрезентация повседневности в советском кинематографе конца 1950–1960-х гг.: Диссертация. М., 2010. – 231 с.
2. Каган, М.С. Философия культуры. Санкт-Петербург, 1996.
3. Зоркая, Н. М. Кино. Театр. Литература. Опыт системного анализа. М.: Аграф, 2010. – 400 с.
4. Колотаев, В.А. Бытование реальности в зеркале искусства / В.А. Колотаев // Третий Российский культурологический конгресс. Тезисы докладов и сообщений. – СПб.: ЭЙДОС, 2010. – С. 183.
5. Махлина, С. Семиотика культуры и искусства: Словарь-справочник в двух книгах. – 2-е изд. СПб., 2003.
6. Сидорова, Г.П. Советская хозяйственная культура в образах массового искусства 1960-1980-х: социальные организации // Проблемы социально-экономического политического и культурного развития России-вып. 7-Ульяновск. – УлГТУ, 2013. – С. 38-48.
7. Сидорова, Г.П. Советский тип хозяйственной культуры повседневности в массовом искусстве 1960-1980-х: ценностный аспект. Автореферат диссертации. – СПб., 2013.
8. Щербинина, Н.Г. Образ города как символический конструкт // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. – 2011. – № 3 (15).
9. Жабский, М.И., Тарасов, К.А. К истории социального регулирования в сфере кинокультуры // Культура и искусство. – 2012. – 2. – С. 42-52.

10. Жуковский, В.И. Произведение искусства в эпицентре художественной культуры // *Философия и культура*. – 2013. – 11. – С. 1613-1620. DOI: 10.7256/1999-2793.2013.11.9845.
11. Попов, Е.А. Современная социология искусства в интерпретации социального и художественного. // *Философия и культура*. – 2010. – 11. – С. 121-127.

References (transliterated):

1. Glebkina, N.V. *Reprezentatsiya povsednevnosti v sovetskom kinematografe kontsa 1950–1960-kh gg.: Dissertatsiya*. M., 2010. – 231 s.
2. Kagan, M.S. *Filosofiya kul'tury*. Sankt-Peterburg, 1996.
3. Zorkaya, N. M. *Kino. Teatr. Literatura. Opyt sistemnogo analiza*. M.: Agraf, 2010. – 400 s.
4. Kolotaev, V.A. *Bytovanie real'nosti v zerkale iskusstva / V.A. Kolotaev // Tretii Rossiiskii kul'turologicheskii kongress. Tezisy dokladov i soobshchenii*. – SPb.: EIDOS, 2010. – S. 183.
5. Makhlina, S. *Semiotika kul'tury i iskusstva: Slovar'-spravochnik v dvukh knigakh*. – 2-e izd. SPb., 2003.
6. Sidorova, G.P. *Sovetskaya khozyaistvennaya kul'tura v obrazakh massovogo iskusstva 1960-1980-kh: sotsial'nye organizatsii // Problemy sotsial'no-ekonomicheskogo politicheskogo i kul'turnogo razvitiya Rossii-vyp.7 – Ul'yanovsk*. – UIGTU, 2013. – S. 38-48.
7. Sidorova, G.P. *Sovetskii tip khozyaistvennoi kul'tury povsednevnosti v massovom iskusstve 1960-1980-kh: tsennostnyi aspekt. Avtoreferat dissertatsii*. – SPb., 2013.
8. Shcherbinina, N.G. *Obraz goroda kak simbolicheskii konstrukt // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofiya. Sotsiologiya. Politologiya*. – 2011. – № 3 (15).
9. Zhabskii, M.I., Tarasov, K.A. *K istorii sotsial'nogo regulirovaniya v sfere kinokul'tury // Kul'tura i iskusstvo*. – 2012. – 2. – С. 42-52.
10. Zhukovskii, V.I. *Proizvedenie iskusstva v epitsentre khudozhestvennoi kul'tury // Filosofiya i kul'tura*. – 2013. – 11. – С. 1613-1620. DOI: 10.7256/1999-2793.2013.11.9845.
11. Popov, E.A. *Sovremennaya sotsiologiya iskusstva v interpretatsii sotsial'nogo i khudozhestvennogo. // Filosofiya i kul'tura*. – 2010. – 11. – С. 121-127.