УДК 791.43/.45 DOI: 10.56900/2312–6116_2025_12_61

Киноискусство в творчестве Сергея Сергеевича Загребина (1966-2022)

©К. А. Тухватулина

В статье исследуется творчество крупнейшего культуролога Южного Урала, доктора исторических наук, профессора Сергея Сергеевича Загребина, определяется его вклад в изучение отечественного кинематографа, творчества Андрея Тарковского, киноэстетики и семиотики киноискусства в целом. Предлагается к публикации работа С.С. Загребина, посвященная образной структуре городских ландшафтов в отечественном кино 1960-х гг., в которой автор делает репрезентативную выборку отечественных кинофильмов, созданных в 1960-е гг., наиболее полно отразивших основные художественно-эстетические и идейно-нравственные основания советского кино данного периода. В структуре городских ландшафтов выделяется шесть художественных доминант: утро, дружба, любовь, дождь, одиночество, ночь, посредством которых выражаются художественные интенции и рефлексии, строится диалог художника и зрителя. Данные художественные доминанты в образно-символической форме создают внутреннее напряжение киноповествованию, определяют его многозначность и многомерность. Исследователь акцентирует внимание на семантике города, которую рассматривает в единстве названных образов-символов, доминирующих в репрезентации городского пространства кинонарратива. С.С. Загребин резюмирует, что использование семиотики в качестве метода познания кино является продуктивным способом осмысления эмоциональных впечатлений в русле рационального анализа кино и его обратной структуры в контексте времени.

Ключевые слова: отечественное кино; семиотика города; киноннаратив; образная структура; семиотика кино.

Сергей Сергеевич Загребин – заслуженный работник культуры Российской Федерации, доктор исторических наук, профессор, главный научный сотрудник научно-исследовательской лаборатории «Этнография народов Южного Урала» (Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, Челябинск, Россия), один из ведущих ученых-культурологов Южного Урала и России. Он вел широкую просветительскую, научную, преподавательскую деятельность. Основная сфера его научных интересов располагалась на пересечении истории, философии и культурологии. Он занимался исследованием проблем культурной политики, истории российской интеллигенции, философии творчества, теории и истории культуры.

Отдельной темой, интересовавшей С.С. Загребина с юных лет, было творчество великого режиссера XX столетия Андрея Арсеньевича Тарковского (1932–1986). Монография «Этика Тарковского» завершила многолетние изыскания, стала одним из важнейших исследований онтологических и этических оснований сущности мировоззрения и смысла искусства этого режиссера [1]. В ней и в ряде статей творчество Андрея Тарковского рассматривается С.С. Загребиным как нравственная философия, ставшая опытом духовного самопознания художника, целостным мировоззренческим высказыванием [2–5]. Автор не только подробно изучает художественное наследие мастера, включая его театральные работы, публичные выступления, интервью и дневниковые записи, но и обращается к воспоминаниям современников, чтобы предложить свою интерпретацию киноязыка и глубокого смысла, заключённого в фильмах. В результате С.С. Загребин приходит к выводам о том, что своими работами Тарковский побуждает

© **Ксения Александровна Тухватулина**, кандидат исторических наук, доцент, Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет; e-mail: Tukhvatulinaka@cspu.ru

зрителя к эмоциональному и интеллектуальному диалогу и через этическое самопознание пытается осмыслить мир и сущность Человека.

В последние годы жизни С.С. Загребин не раз обращается к киноэстетике. Его волнуют нравственные вопросы и их отражение в искусстве. Так, в статье «Проблема нравственного выбора в индийском сериале «Сита и Рама»» исследователь показывает, что образы Ситы и Рамы являют собою образцы идеальных личностей, а их взаимоотношения дают пример идеальной, одухотворенной, жертвенной, супружеской любви [6]. Следование дхарме является основным мотивом поведения главных героев, предопределяет нравственный выбор каждого, становится причиной испытаний и источником духовной силы Рамы и Ситы. Автор отмечает, что презентация индийского сериала российскому зрителю задает новые координаты восприятия иной культуры, осуществляемой посредством архетипов национальной культуры.

В своих работах С.С. Загребин откликается на злободневные проблемы, связанные в том числе и с современными реалиями Российского общества. Интересна его статья «Культурная политика как предмет общественной дискуссии (на примере полемики вокруг фильма «Матильда»)» [7], где автор рассматривает контекст современной культурной политики государства, его отражение в ценностных дискуссиях вокруг фильма Алексея Учителя, затронувших все слои российского общества, выражающих две противоположные тенденции возможного развития российской культуры и общества, условно названных ученым либеральной и патриотической.

Ниже публикуемая рукопись, хранившаяся в архиве автора, представляет собой законченное высказывание и обращает ретроспективный взгляд исследователя к 1960-м годам отечественного кинематографа, где С.С. Загребин обнаруживает эстетические идейно-нравственные основания советского кино, заключенных и реализуемых в большом символическом пространстве городской среды этого периода. Представляется, что внимание к киноязыку, порожденное глубоким уважением и научным интересом к творчеству А.А. Тарковского, стало отправной точкой для последующих работ данной проблематики. К сожалению, длительная болезнь и уход исследователя не позволили ему в полной мере воплотить все волновавшие его вопросы, вместе с тем С.С. Загребин внес большой вклад в понимание отечественного кинематографа, наряду с изысканиями в области отечественной интеллигенции, культурной политики.

Предлагаем к публикации авторизованный текст статьи С.С. Загребина «Образная структура городских ландшафтов в отечественном кино 1960-х гг.», написанной им незадолго до ухода.

Список литературы

1. Загребин С.С. Этика Тарковского. – Челябинск: ООО «Работа плюс», 2012. – 307 с.: ил.
2. Загребин С.С. «Мы живем в ошибочном мире». Андрей Тарковский о духовном кризисе современной цивилизации // Социум и власть. – 2013. – № 4 (42). С. 109–112.
3. Загребин С.С. Кинематограф как нравственная философия Андрея Тарковского // Искусствознание: теория, история, практика. 2013. № 2 (6). С. 112–117.
4. Загребин С.С. Переживание идентичности как опыт нравственного самопознания (на примере фильма Андрея Тарковского «Зеркало») // Вопросы культурологии. 2011. № 7. С. 90–96.
5. Загребин С.С. Интерьер как смыслообразующий фактор кинотекста // Дизайн. Искусство. Промышленность: междун. сб. науч. трудов / отв. ред. Н. М. Шабалина. – Челябинск, 2012. – Выпуск I. С. 160–167.
6. Загребин С.С. Проблема нравственного выбора в индийском сериале «Сита и Рама» // Известия высших учебных заведений. Уральский регион. – 2019 – № 3. С. 73–91
7. Загребин С.С. Культурная политика как предмет общественной дискуссии (на примере полемики вокруг фильма «Матильда») // Социум и власть. – 2017– №: 6 (68). С.108–113.

References

1. Zagrebin S.S. Etika Tarkovskogo [Tarkovsky's Ethics]. – Chelyabinsk: OOO "Rabota plus", 2012. 307 p.: il. (in Rus).
2. Zagrebin S.S. My zhivem v oshibochnom mire». Andrey Tarkovskiy o dukhovnom krizise sovremennoy tsivilizatsii ["We live in a mistaken world." Andrei Tarkovsky on the spiritual crisis of modern civilization] *Society and power,* no 4 (42), 2013, pp 109–112. (in Rus).

3. Zagrebin S.S. Kinematograf kak nravstvennaya filosofiya Andreya Tarkovskogo [Cinematography as Andrei Tarkovsky's moral philosophy] *Art studies: theory, history, practice,* 2013, no 2 (6), pp 112–117. (in Rus).

4. Zagrebin S.S. Perezhivaniye identichnosti kak opyt nravstvennogo samopoznaniya (na primere fil'ma Andreya Tarkovskogo «Zerkalo») [Experiencing identity as an experience of moral self-knowledge (on the example of Andrei Tarkovsky's film "Mirror")] *Questions of cultural studies,* 2011, no 7, pp 90–96. (in Rus).

5. Zagrebin S.S. Inter'yer kak smysloobrazuyushchiy faktor kinoteksta [Interior as a Meaning-Forming Factor of a Film Text] *Design. Art. Industry: Int. collection of scientific papers* / ed. N. M. Shabalina: Chelyabinsk, 2012, Issue I. pp 160–167. (in Rus).

6. Zagrebin S.S. Problema nravstvennogo vybora v indiyskom seriale «Sita i Rama» [The Problem of Moral Choice in the Indian TV Series "Sita and Rama"] *News of Higher Educational Institutions. Ural Region,* 2019, no 3, pp 73–91. (in Rus).

7. Zagrebin S.S. Kul'turnaya politika kak predmet obshchestvennoy diskussii (na primere polemiki vokrug fil'ma «Matil'da») [Cultural Policy as a Subject of Public Discussion (Based on the Controversy Around the Film "Matilda")] *Society and Power, 2017, no 6 (68), pp 108–113.* (in Rus).

Образная структура городских ландшафтов в отечественном кино 1960-х гг.[1]

В истории мировой культуры город всегда занимал значимое место, образ города развивался в художественных текстах различных видов, жанров, направлений. С появлением кинематографа образ города органично входит в изобразительный ряд, поначалу в качестве фона, позже как необходимый элемент пространственной организации повествования, и наконец, в качестве цельного и самодостаточного художественного феномена. В отечественном кино город репрезентуется в 1930-40-е гг. как пример достижений великих строек молодой и динамичной советской страны. С 1950-х гг. образ города в советском кино постепенно приобретает новые характеристики, взаимодействуя с развитием сюжета и характеров персонажей. В 1960-е гг. образ города получает принципиально новое звучание, становится определённым камертоном происходящего, выходит на метафоричный уровень, проявляет себя как полноценный актор кинофильма, взаимодействующий с персонажами, способствующий более объёмному выражению авторских идей и смыслов кинофильма. В нашей статье будет рассмотрена репрезентация города в отечественном кино 1960-х годов.

В современных гуманитарных науках используется достаточно много теорий и концепций кино, включающих структурно-семиотический анализ, продуктивно изучающих всё многообразие мирового и отечественного кинонарратива[2]. Мы будем использовать в качестве методологической основы базовые положения семиотической концепции Ю.М. Лотмана [1]. Исходя из данной концепции, мы будем рассматривать кино как семиотическую систему. В этой системе мы акцентируем внимание на семантике города, которую рассмотрим в единстве нескольких образов-символов, доминирующих в репрезентации городского пространства кинонарратива. По нашему мнению, образы-символы есть динамичные структуры, формализованные как художественные образы, заключающие в себе метафоричный, символичный смысл. Образ-символ, опредмечивается художником в акте творчества и распредмечивается воспринимающим субъектом (зрителем, исследователем) в процессе эмоционального сопереживания и рационального познания.

Утро в городе

[1] Данная статья является одной из последних работ С.С. Загребина (09.12.1966 – 07.04.2022). Статья была подготовлена к печати незадолго до смерти автора. Публикуется с разрешения правообладателя архива ученого В. Г. Загребиной.

[2] Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск: Тесей, 2008. 392 с.; Аристарко Г. История теорий кино / пер. Г. Богемского. М.: Искусство, 1966. 180 с.; Зайченко С. С. Некоторые особенности кинодискурса как знаковой системы // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2011. № 4 (11). С. 82–86; Куренной В. Философия фильма: упражнения в анализе. М.: НЛО, 2009. 232 с.; Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана / сост. К. Разлогов. М.: Радуга, 1985. 286 с.

Это город. Ещё рано. Полусумрак, полусвет. / А потом на крышах солнце, а на стенах ещё нет. А потом в стене внезапно загорается окно. / Возникает звук рояля. / Начинается кино (Юрий Левитанский).

В отечественном кино 1960-х гг. пространство города явлено в разное время суток, в некоторых фильмах развитие сюжета укладывается в один день, начинаясь утром и завершаясь вечером или ночью. В любом случае, утро в городе всегда воспринимается художественной метафорой, обозначающей начало чего-то нового, и не только нового дня, но в большей степени нового этапа и качества жизни персонажей фильма или новой исторической эпохи. С изображения раннего утра в городе начинаются фильмы «Сверстницы» (1959) В. Ордынского, «Шумный день» (1960) Г. Натансона и А. Эфроса, «А если это любовь?» (1961) Ю. Райзмана, «Первый троллейбус» (1963) И. Анненского, «Я шагаю по Москве» (1963) Г. Данелия, «Мне двадцать лет» (1964) М. Хуциева, «Я вас любил» (1967) И. Фрэза. В этих картинах повествуется о начале самостоятельной жизни молодёжи, о первой любви, первых надеждах и разочарованиях, о становлении характеров и судеб. Следует подчеркнуть, что подобная схожесть художественных решений свидетельствует не о плагиате, не о цитировании, а об общности мировосприятия разных художников, отразивших ментальные приоритеты своего времени. Критик Н. Зоркая отмечала, что «внутреннее раскрепощение, пробудившаяся самостоятельность – свет шестидесятых» [2, с. 231].

Примечательно начало фильма «Застава Ильича» (1962)[3]. Начиная с титров, на экране – раннее московское утро, сумрачно и прохладно, по пустынным улицам мерно шагает революционный патруль, соединяя временные пласты истории, обозначая глубинную преемственность исторических судеб и нравственных принципов советских людей, принципов, которые в фильме будут проверяться на прочность и основательность самим ходом повседневной жизни.

Патруль скрывается вдали, где-то за кадром встречаясь (или разминаясь) с новым поколением молодых ребят, беззаботно бегущим по широким, влажным от недавнего дождя, московским улицам. Гулко шагая по мостовой, входит в фильм главный герой – молодой парень Сергей Журавлёв (В. Попов), возвращаясь домой после службы в армии. Вместе с друзьями – Колькой (Н. Губенко) и Славкой (С. Любшин) Сергей погрузится в поток повседневной городской жизни. Увлекаясь соблазнами большого города, друзья пытаются понять смысл собственного существования, сущности дружбы и любви, чести и бесчестия, стремясь определить собственные жизненные приоритеты и ценности.

В основе этих ценностей находится незыблемый жизненный стержень, который можно определить как глубинную сопричастность личности с историей своей Родины, с её победами и трудностями, ошибками и достижениями. В шумной компании сверстников Сергей спокойно и убеждённо определяет своё жизненное кредо: «Я серьёзно отношусь к Революции, к песне Интернационал, к 37-му году, к войне, к солдатам, к тому, что почти у всех вот у нас нет отцов... и к картошке, которой мы спасались в голодное время». Позиция Сергея отражает позицию нескольких поколений советских людей, что точно выразил Булат Окуджава в своих стихах, прозвучавших в фильме: *«...я всё равно паду на той, на той единственной гражданской, / и комиссары в пыльных шлемах склонятся молча надо мной»*[4]. Гражданская позиция, ясная и прочная, не уберегает от бытовых, повседневных ошибок и заблуждений. Сама жизнь каждый день ставит новые вопросы, разобраться в которых непросто. В конце фильма Сергей оказывается в пространстве инобытия, вступая в диалог с погибшим на фронте отцом, пытаясь у него найти ответ на главный вопрос «Как жить?». Отец не даст сыну дидактических наставлений, но сам этот неспешный разговор, внесёт в душу Сергея уверенность в правильном выборе своих жизненных приоритетов. В финале мы увидим панораму большого города, потоки машин, спешащих людей, услышим как камертон позывные радиостанции «Маяк» и перезвон Кремлёвских курантов, плывущих над городом. Последними кадрами станет смена почётного караула у Мавзолея Ленина. В определённом смысле эти кадры в символической форме подводят итог фильма и рифмуются со строками из А. Вознесенского, написанными в том же 1962 году: *«Однажды, став зрелей, из*

[3] Фильм режиссера М. Хуциева «Застава Ильича» был снят в 1962 году, но вышел на экраны с сокращениями по требованиям цензуры в 1964 году под названием «Мне двадцать лет». В первоначальной авторской версии фильм «Застава Ильича» был показан лишь в 1988 году.

[4] В советских фильмах 1960-х гг. не разрабатывалась тема инакомыслия. В некоторых фильмах звучит проблема конфликта поколений. Впервые образ диссидента появился в фильме режиссера Г. Памфилова «Тема», снятом в 1979 году и вышедшем на экраны в 1986 году.

спешной повседневности / мы входим в Мавзолей, / как в кабинет рентгеновский, / вне сплетен и легенд, без шапок, без прикрас, / и Ленин, как рентген, просвечивает нас... / Скажите, Ленин, где / победы и пробелы? / Скажите – в суете мы суть не проглядели?...» «Скажите, Ленин, в нас идея не ветшает?» И Ленин /отвечает. / На все вопросы отвечает Ленин».

Дружба в городе

Если я заболею, /к врачам обращаться не стану, / Обращаюсь к друзьям / (не сочтите, что это в бреду) ... (Ярослав Смеляков).

В «Заставе Ильича» главный герой Сергей, пройдя череду нравственных испытаний, найдя точку опоры в верности гражданским принципам, по-новому ощущает самоценность дружбы. В финальных кадрах Сергей напряжённо всматривается в лица своих друзей, постепенно его взгляд теплеет, отражаясь ответной теплотой в глазах товарищей. Сергей мысленно произносит: «Ничего не страшно, если ты не один и если есть во что верить».

Три товарища Сергей, Колька и Славка живут в одном дворе и дружат с незапамятных времён, дружат «просто так», без причины, без повода и не мыслят жизни вне этой дружбы, а хотя и не задумываются об этом. Вместе друзья бегают на футбол и на танцы, вместе флиртуют с девушками, а рано утром вместе шагают на работу. Сергей на ТЭЦ, где когда-то работал его отец, Славка – на стройку, Колька – в лабораторию какого-то «электронного» НИИ. Всё время друзья находятся в пространстве большого города, они вливаются в шумный поток людей и машин, в бесконечную череду дней недели и времён года.

Хуциев с большой любовью показывает город летом – с блестящими от дождя улицами, осенью – с дымком от костров из палой листвы, зимой — запорошенный лёгким снегом, весной – залитый солнцем, отражённым в бегущих ручьях. Поэзия городской повседневности пронизывает фильм и незаметно входит в души героев. Колька мысленно повторяет и вслушивается в пушкинские строки: *«Октябрь уж наступил – уж роща отряхает / Последние листы с нагих своих ветвей...»* Режиссёр постоянно даёт зрителю возможность «услышать» внутренний голос каждого. В этом бесконечном мысленном монологе, иногда переходящим в воображаемый диалог с самим собой, или с товарищем меняются мысли, настроения, полифонию вытесняет какофония настроений и чувств, вновь заглушаемая вторжением внешней текучей и грохочущей повседневности городских ландшафтов.

В этой сутолоке большого города каждый из друзей проходит своё, личностное нравственное испытание. Славка – бытом, ссорясь и примиряясь с женой, бывшей одноклассницей; Колька – столкновением с «благопристойной» подлостью; Сергей – любовью. Для каждого это его испытание завершается обретением себя, осознанием своей личности, смысла своего существования. Все вместе они проходят испытание на верность дружбе. Тема дружбы сопрягается с темой любви.

Любовь в городе

«Всё начинается с любви... Твердят: / «Вначале / было / слово...» / А я провозглашаю снова. / Всё начинается / с любви!..» (Роберт Рождественский).

В советском кино 1940-50-х гг. любовь трактовалась как продолжение чувства товарищества между мужчиной и женщиной, связанных единой идеей, борьбой и трудом. В 1960-е гг. всё принципиально изменилось. Любовь стала восприниматься как эфемерный, романтический феномен, который возникает «из ничего, из ниоткуда» и понять который рационально невозможно, поскольку «нет объяснения у чуда», как писал Геннадий Шпаликов.

Любовь в городе становится не только радостью обретения другого, и обретения себя самого, но и суровым испытанием, преодолеть которое сложно. Любовь может возвысить над обыденностью как в фильме «Я вас любил» (1967) И. Фрэза, и может глубоко ранить как в картине «А если это любовь?» (1961) Ю. Райзмана. Любовь можно вырастить и беречь в душе как в фильмах «Нежность» (1966) и «Влюблённые» (1969) Э. Ишмухамедова, а можно холодно предать как в картине «Долгая счастливая жизнь» (1966) Г. Шпаликова. В каждом фильме любовь совершается в пространстве города, большого или маленького, задающего свои ритмы и настроения всем персонажам, пребывающим в поисках любви. В фильмах 1960-х гг. любовь озаряет души юных и зрелых, романтиков и прагматиков, проводя каждого через мучительный процесс самопознания к обретению нравственной опоры в себе самом.

Возникновение и исчезновение любви исследуется в фильме «Застава Ильича». Все события фильма разворачиваются в Москве, снятой с непривычных ракурсов, с высоты птичьего полёта, с большими панорамами, или внутри бурлящего потока людей, спешащих по своим делам. Именно в этом хаотичном потоке, в переполненном автобусе, Сергей (В. Попов) впервые увидит Аню (М. Вертинская). Сергей, заглядывая через плечи пассажиров, будет ловить украдкой каждое мимолётное движение незнакомой девушки, увлечённо читающий книжку, то серьёзно, то с улыбкой. А после пойдёт за ней через весь город, то теряя из вида, то вновь находя, но так и не решится заговорить, и лишь у её дома, робко помашет издали рукой.

Поток городской жизни закружит Сергея, новые лица, заботы, волнения, встречи на некоторое время вытеснят образ незнакомки. Лишь спустя несколько месяцев случай вновь сведёт их в колоннах Первомайской демонстрации. Снова толпы людей, гомон, смех, обрывки песен, сольются в какофонию образов и звуков огромного города. На этот раз Сергей и Аня познакомятся и будут, на протяжении фильма, долго и пристально узнавать друг друга, увлекаясь и разочаровываясь, приближаясь и отдаляясь. Режиссёр М. Хуциев решает две важные сцены в образно-символическом ключе. Например, герои вглядываются друг в друга через просветы книжных полок, разделённые невидимой преградой, в стремлении её преодолеть, в нерешимости это сделать. В другой сцене, Сергей и Аня медленно покачиваются в танце в тёмной комнате, призрачно освещённой горящими свечами в руках у танцующих. В какой-то момент, всё полутона сольются в сумраке, и две горящие свечи будут парить, как в невесомости, в момент странного диалога: «Ты меня любишь? А ты меня?». Эти две фразы повторятся многократно, но ни Сергей, ни Аня не ответят на эти простые вопросы. Режиссёр также не даёт на них ответа, не помогает зрителю понять однозначно, что ждёт героев – расставание или «долгая счастливая жизнь».

Дождь в городе

… Дождь идет. / Человек по улице идет. / А навстречу женщина идет. / Никогда не видели друг друга. / Вот его глаза. / Ее глаза. / Вот они увидели друг друга… / Летний ливень. / Поздняя гроза. / Дождь идет…./ И они увидели друг друга. (Юрий Левитанский).

В кинематографе 1960-х гг. простое природное явление – дождь, наделяется метафорично-метафизическими свойствами. В большом городе, с постоянным потоком людей и машин, в хаотичном движении повседневной жизни, человек оказывается лишён возможности уединения. И именно дождь способен приостановить этот круговорот, прервать течение обыденности, и что-то изменить в душе человека. В фильмах 1960-х гг. дождь словно укрывает персонажей от окружающего мира, от посторонних глаз, создаёт интимное пространство, предназначенное лишь для двоих.

В фильме «Я шагаю по Москве» (1963) Г. Данелии есть эпизод, в котором дождь станет символом любви. В сценарии Г. Шпаликова эта сцена описана так: «Дождь заливал переулок, раскачивая водосточные трубы, шумел вдоль тротуара... А по самой середине улицы шла девушка. Она шла босиком, размахивая туфлями, подставляя лицо дождю... Дождь стоял стеной. И внезапно появился парень на велосипеде, мокрый насквозь... Он медленно поехал за девушкой, медленно-медленно... Девушка села на раму перед ним, он разогнал велосипед, и они уехали под дождём...» [3, с. 166-167] Зрители фильма более не увидят этих двоих, но ощутят свежесть воздуха после дождя, и немного поверят в возможность чуда в обыденной повседневности.

Символично-метафоричная природа дождя в отечественном кино проявляется и в других картинах. Например, в первой новелле фильма «Любить...» (1968) М. Калика, затяжной дождь в городе соединит в одной комнате едва знакомых мужчин и женщин. Медленные танцы под лёгкую музыку, ленивый флирт создают иллюзию общения, лишенного взаимного интереса и истинных чувств. В какой-то момент музыка прервётся, и магнитофонная лента воспроизведёт случайно записанный невесть кем и когда разговор мужчины и женщины. В этом фрагменте разговора без начала и конца будет звучать истинное чувство, возвышенное и поэтичное, как камертон, как невольный упрёк этой случайной компании.

В фильме «Человек родился» (1956) В. Ордынского, совершенно незнакомые парень и девушка, спасаясь от внезапного летнего дождя, укроются в телефонной будке. Это недолгое топографическое сближение окажется определяющим в судьбе персонажей, пробудит в душе каждого нечто, что после перерастёт в настоящее и серьёзное чувство. Схожий образ будет волновать режиссёра М. Хуциева, который так вспоминал рождение замысла будущего фильма: «...Я забежал в телефонную будку, стою и представляю себе, как прячется сюда же от дождя

девушка. Я ей отдаю куртку, она уходит, и так возникает история... история не о том, как любовь начинается, а наоборот, о разрушении любви» [4, с. 195]. В скобках заметим, что о подобном «механизме» создания художественного текста писал известный семиотик Ю.М. Лотман, отмечавший, что «первым звеном порождения текста можно считать возникновение исходного символа, ёмкость которого пропорциональна обширности потенциально скрытых в нём сюжетов» [5, с. 214].

Летний дождь изменит судьбу главной героини фильма «Июльский дождь» (1966) М. Хуциева. Встречаются двое, он и она, практически живут под одной крышей – корректор типографии Лена (Е. Уралова) и молодой учёный Володя (А. Белявский). Критик Л. Аннинский дал точную характеристику Лене. «Вглядитесь в её подвижное, острое, нервное лицо – как легко она вписывается в тип «современной городской женщины», интеллектуалки, так быстро нервность тут прячется за искусную ленивость речи, как легко эта женщина входит в толпу, принимает её ритм, подыгрывает её игре, но едва она выходит из толпы – режиссёр резко приближает к нам её лицо, и за небрежной прядью волос мы вдруг видим тоску в глазах» [6, с. 148].

На расспросы матери, Лена не знает, как определить формальный статус их отношений с Володей, как будущее или уже состоявшееся супружество, без «штампа» в паспорте. Лена счастлива, она любит и верит, что любима. Володя молод и красив, талантлив и удачлив. Один из общих друзей даёт ему ёмкую характеристику: «Вот наш друг Володя выполнен из современных материалов. Он – антимагнитен морозоустойчив, водонепроницаем, антикоррозиен. Это тугоплавкий металл, его можно запустить в космос, и он не сгорит в плотных слоях атмосферы. Вот почему я за него спокоен». Друг произносит эти слова с иронией и со скрытым сожалением. «Типичные характеристики», данные другом, лаконичны и верны, они существенно отличают новое поколение тридцатилетних, от прежних двадцатилетних романтиков из «Заставы Ильича». Володя типичный неоконформист, спокойно принимающий не только «несовершенства» мира и свои собственные, но готовый жить в этих новых условиях «мирного сосуществования» с «несовершенными» окружающими людьми, сохраняя свою внутреннюю автономию, плотно закрытую внешней невозмутимостью и циничной иронией.

В круговороте повседневных дел, необязательных встреч, пустых разговоров, проходит жизнь, и как скрытая тоска по её неуловимому истечению, звучат по радио реплики чеховских героев, жаждущих и неспособных что-либо изменить в своей жизни. Режиссёр идёт следом за своей героиней по московским улицам, заполненной шумами большого города, сменой настроений, случайных лиц и мимолётных впечатлений, словно череда обрывочных фрагментов слов и звуков настраиваемого радиоприёмника.

Внезапный июльский дождь прерывает этот заданный ритм движения, люди укрывшись под случайным навесом, замирают в вынужденном оцепенении, поддавшись магии дождя. Лена решается пренебречь дождём и следовать дальше привычным маршрутом. Незнакомый мужчина предлагает ей свою «непромокаемую» куртку, Лена накидывает куртку и на бегу сообщает номер телефона. В фильме мы более не увидим этого молодого человека, но услышим его молчание и его голос в телефонной трубке. Привычное течение жизни возобновится, но в неё войдут телефонные разговоры Лены и Жени. Эти разговоры будут ни о чём и обо всём, когда важнее слов то, что за словами, то, что прорывается сквозь речь глубинными смыслами, затрагивающими самое сокровенное в душе человека. В финале фильма Лена внезапно осознает, что изменилась, что её любовь или иллюзия любви исчезла.

В последнем разговоре Лена скажет Володе, что никогда не сможет объяснить своей сестре, почему она с ним расстаётся, несмотря на все его достоинства, которые сама перечисляет: добрый, не пьющий, не бабник, не лишён чувства юмора, лёгкий характер, не трус. В этом перечислении, между строк, читается некая неопределённость («добрый...», но действительно ли добрый?; «не бабник...», но верный ли?; «не трус...», но отважный ли?). Ю.М. Лотман отмечал, что иногда «слова не называют вещи и идеи, а как бы намекают на них, давая одновременно понять невозможность подобрать точное для них значение... в таком понимании слово получает характер не конвенционального знака, но символа» [7, с. 246]. Неопределённость становится символом и человека, и отчасти нового времени.

Вполне возможно, в Володе разочаровался прежде всего режиссёр фильма М. Хуциев, так упоительно рассказавший в «Заставе Ильича» о «мятежной молодости», о трёх товарищах, в мыслях и характерах которых отразился сам режиссёр. Новое поколение перестало задумываться над метафизическими проблемами самопознания, устремилось к прагматичному овладению

повседневностью как главной ценностью. Наверное, Лена почувствовала нечто подобное и предпочла одиночество. В финале Лена проходит по Манежной площади и Александровскому саду, с наслаждением вдыхая аромат осеннего яблока, подставив лицо прохладному ветерку. Вокруг неспешно монтируют «наглядную агитацию» к ноябрьским праздникам. Город живёт своей жизнью. Своим путём идёт и героиня фильма.

Свои судьбы проживают герои фильма «Три тополя на Плющихе» (1967) Т. Лиозновой. Летний дождь на непродолжительное время сблизил судьбы деревенской женщины Анны, или просто Нюры (Т. Доронина), и водителя такси Саши (О. Ефремов). Нюра приехала из подмосковной деревни в столицу, по поручению сурового мужа, торговать домашней ветчиной на рынке. Растерянная и растрёпанная, измотанная от тяжёлого груза и жаркого дня, Нюра беспомощно пыталась сговориться с хитроватыми таксистами о поездке. Саша просто проезжал мимо и по-человечески посочувствовал усталой и красивой женщине, подсадил в свою машину и повёз, сначала одного пассажира, а после и Нюру, на квартиру к мужниной сестре.

В этой поездке из обрывочных реплик и фраз обозначилась вся нелёгкая жизнь Нюры, доброй и заботливой матери двоих детей, покорной и работящей супруги грубого и жадного мужа, а главное – сильной, но в душе нежной женщины, тоскующей по истинной любви. А за окнами такси проносился большой город, ошеломляющий, грохочущий непрерывным траффиком, мельканием бесконечных домов и вереницами таких разных людей.

В какой-то момент пошёл дождь, поначалу редкими тяжёлыми каплями, стуча по ветровому стеклу, а затем густым отвесным потоком, стеной преграждая путь. Пришлось остановиться. Дождь словно сознательно сокрыл этих двух людей от посторонних глаз, практически принудил внимательно взглянуть друг на друга, почувствовать душу другого. И Нюра запела, сначала нерешительно и сбивчиво, постепенно проникаясь мелодией и поэтикой простых слов грустной лирической песни, звучащей в её исполнении как народные «страдания»: «Опустела небо без тебя... Ой... Как мне несколько часов прожить... Листья падают в пустых садах... И куда-то всё спешат такси... Только пусто без тебя одной... на Земле... А ты всё летишь и тебе... дарят звёзды свою нежность...» Наверное, в эти мгновения Саша глубоко ощутил своё одиночество, свою глубинную потребность в близком человеке и в нежности, которую вот сейчас испытал к этой простой русской женщине, так внутренне жаждущей того же – нежности. Жизнь разведёт героев фильма, и каждый из них в какой-то момент ощутит тягостное одиночество, в котором единственным светлым эпизодом останется воспоминание о несостоявшемся.

Одиночество в городе

О, одиночество, как твой характер крут! / Посверкивая циркулем железным, / как холодно ты замыкаешь круг, / не внемля увереньям бесполезным. (Белла Ахмадулина).

В советском кино 1940-50-х гг. тема одиночества не разрабатывалась в качестве самостоятельной проблемы. В обществе, утверждающем социальный оптимизм, ориентированном на коллективистские ценности, одиночество, согласно позиции официальной идеологии, было «не типичным» феноменом. Одиночество могло возникнуть в результате ошибочных поступков персонажей фильмов, вольно или невольно отделивших себя от коллектива[5].

В 1960-е гг. в отечественном кино существенно усилился интерес к личности с её индивидуальными проявлениями, интересами, эмоциями, исканиями, ошибками, сомнениями, желаниями. Тема одиночества стала возникать в ряде кинокартин и презентоваться в образно-символической форме в самых разных аспектах (одиночество вдвоём, одиночество среди людей и др.)

В большом городе человек всегда находится среди других людей. Подобная включённость в контекст иногда придаёт человеку силы, а иногда угнетает невозможностью уединения. Во многих фильмах влюблённые бродят по городским улицам, бульварам и паркам, ищут приют в парадных подъездах, пытаясь на несколько минут создать автономный мир для двоих, укрытый от посторонних глаз и бестактных вопросов. С каким-то упорством и обречённостью бродят по Ленинграду, пытаются сохранить исчезающую любовь, герои фильма «Старшая сестра» (1966) Г. Натансона. Бесприютно мечутся по городу Он и Она в одной из новелл фильма «Любить...» (1968) М. Калика. Город словно отторгает этих людей, проводя через испытание этого утомительного путешествия по холодному осеннему городу, испытания, которое в итоге вытравляет остатки

[5] Например, фильм «Аттестат зрелости» (1954 г.) Т. Лукашевич.

чувства у обоих. Бесприютность двоих подчёркивает их внутреннюю опустошённость и одиночество одного подле другого.

Одиночество среди близких (среди друзей, или в семье) исследуется, в качестве основной или периферийной темы, в ряде фильмов 1960-х гг. В уже названном фильме «Застава Ильича» три товарища Сергей, Колька и Славка в какой-то момент ощутят одиночество, как знак непонимания близкого человека. Тема семейного раздора и душевного одиночества близких людей в пространстве большого города будет звучать в фильмах: «Шумный день» (1960) Г. Натансона и А. Эфроса, «Девять дней одного года» (1961) М. Ромма, «А если это любовь?» (1961) Ю. Райзмана, «Старшая сестра» (1966) Г. Натансона, «Твой современник» (1967) Ю. Райзмана и др.

В отечественном кино 1960-х гг. яркое образно-символическое решение получит тема одиночества среди людей. Пожалуй, одним из первых опытов демонстрации антагонизма человека и человеческой массы, можно назвать два эпизода из фильма «Летят журавли» (1957) М. Калатозова. Парадоксально что, образ одиночества появляется в сценах народного единения: в эпизоде проводов добровольцев в начале войны и в эпизоде встречи победителей после окончания войны. Главная героиня Вероника (Т. Самойлова) оказывается в самой гуще людей, продолжая оставаться наедине с собой, углублённая в свои переживания, упорно продираясь сквозь людской поток к своей цели, лишь в финале ощутив свою личную сопричастность общей радости Победы.

Также следует назвать небольшой эпизод фильма «Баллада о солдате» (1959) Г. Чухрая. На вокзальном перроне фронтовик-инвалид (Е. Урбанский) с тоской и сомнениями ожидает встречи с женой (Э. Леждей). В какой-то момент прежде пустынный перрон наполняется толпами людей, сошедших с поезда. Сквозь этот шумящий людской поток, наперекор ему, женщина пробирается к ожидающему супругу. При всей общности судеб людей в военное время, именно в этот момент частный порыв отдельного человека становится самоценным, воспринимается зрителями как художественная метафора, или символ преодоления. Преодоления, выходящего из частного случая, на уровень общенародный.

В ряде фильмов 1960-х гг. душевное одиночество того или иного персонажа будет эмоционально усиливаться его вовлеченностью в массовое действие. Например, на танцах, среди шумного и беззаботного веселья. В фильмах: «Мой младший брат» (1962) А. Зархи, «Женщины» (1966) П. Любимова, «Нежность» (1966) и «Влюблённые» (1969) Э. Ишмухамедова. В финале картины «Нежность» девушка Мамура (М. Махмудова) окажется ночью на городском карнавале. Поддавшись общему движению, Мамура поплывёт по этому «течению жизни», осознавая уходящее детство, тихо плача по погибшей подруге и утраченной любви. Лишь на мгновение девушка улыбнётся, почувствовав участие случайного прохожего. Символичность этого эпизода очевидна.

Ночь в городе

«Тебе знаком сумбур ночей, / бессонницы знакомы, / тебе знаком язык вещей, подводных дум законы...» (Вероника Тушнова).

Ночь – совершенно особое время, когда весь окружающий мир становится призрачным и иррациональным, когда меняется само мировосприятие, усиливая одни эмоции и приглушая другие. В отечественном кино 1960-х гг. ночь находит образно-символическое воплощение, создающее особенное созерцательное настроение, особую романтичную, лирическую интонацию всему киноповествованию. Ночь дарит влюблённым уединение. В ряде картин неспешные прогулки влюблённых по пустынным улицам города приобретут символическое звучание, обозначающее душевное единение персонажей: «Дом, в котором я живу» (1957) Л. Кулиджанова и Я. Сегелея, «Летят журавли» (1957) М. Калатозова, «Шумный день» (1960) Г. Натансона, А. Эфроса, «Я шагаю по Москве» (1963) Г. Данелии, «Двое» (1965) М. Богина, др. фильмы.

В одном из эпизодов фильма «Застава Ильича» главный герой Сергей неожиданно проснётся в два часа ночи, выйдет из дома (может быть, в пространстве сна) и пойдёт по пустынным улицам ночной Москвы. Полное оцепенение спящего города будет немного оживляться ритмичным миганием светофоров на перекрёстках. Подобное настроение звучит в стихах Г. Шпаликова: «Звёзды мерцают и, как всегда, / Мигая, ведут разговор. / А может быть – каждая – не звезда, / А уличный светофор?»

Сергей будет идти всё дальше и дальше, мысленно обращаясь к любимой: *«Уже второй / должно быть ты легла. / А может быть и у тебя такое. / Я не спешу / и молниями телеграмм / мне незачем / тебя / будить и беспокоить...»* И словно услышав призыв любимого появляется Аня, с нежной улыбкой идущая навстречу. Это ночное путешествие по спящему городу создаёт особую

атмосферу спокойной, чистой, возвышенной, романтичной любви. Именно такое чувство в кинематографе 1960-х гг. декларировалось в качестве камертона истинной любви.

В фильме «Ещё раз про любовь» (1968) Г. Натансона все ключевые эпизоды будут разворачивать в ночном городе, призрачно мерцающем огнями уличных фонарей, фарами движущихся машин, бесконечными светящимися окнами домов. В ресторане случайно встретятся двое – бортпроводница Наташа (Т. Доронина) и физик Евдокимов со странным именем Электрон (А. Лазарев). Редкие свидания будут полны взаимного притяжения и отторжения сильных и очень разных характеров, попытками достучаться до самого сокровенного в душе каждого. В одном из эпизодов, целомудренно показанной близости, из темноты будут выделены фрагменты лиц, Наташа несколько раз повторит «Я люблю тебя», повторит задумчиво, удивлённо, боязливо, обречённо. За этими тремя словами молчаливо звучит отчаянный монолог об одиночестве, о жажде понимания, уважения, любви.

Неожиданная любовь перевернёт все представления Евдокимова о самом себе. Самоуверенный и честолюбивый Электрон начнёт становиться Эллой, как ласково его наречёт Наташа. И Элла поверит в возможность любви, и ощутит внутреннюю потребность в нежности, трепетной и взаимной. Короткие встречи трагично прервутся едва начавшись. Зритель не узнает, как Евдокимов переживёт гибель возлюбленной. И эта оставшаяся «за кадром» история преодоления душевной боли соединит воедино героев, режиссёра и зрителя. Ю.М. Лотман отмечал принципиальные различия отношения к тексту «писателя» и «читателя». Для автора – «текст никогда не бывает окончен» поскольку любая деталь текста может развиться в новое повествование. Автор воспринимает окончательный текст как «последний черновик», а читатель воспринимает черновик как «законченный текст» [8, с. 219]. В этом фильме и «автор» и «читатель» оказываются на равных в скрытых потенциях генерации новых смыслов.

Семиотика кино: pro et contra

В 1960-е гг. отечественный кинематограф вышел на принципиально новый уровень: динамично развивалась материально-техническое оснащение киностудий, существенно увеличилось количество ежегодно выпускаемых фильмов, повысились требования к профессиональной квалификации для всех кинематографических профессий (режиссёров, сценаристов, актёров, художников и т.д.). В кино пришло молодое поколение профессионалов.

В этот период принципиально изменились и художественные принципы отечественного кино: драматургический конфликт усиливался, а иногда и заменялся экспрессией внутренней напряжённости образов, метафоричностью киноязыка. Кино исследует поэтику повседневности, в игровые фильмы включаются документальные фрагменты. Достаточно часто сам художественный текст создаётся как стилизация документальной фиксации потока жизни. В этом потоке особое место занимает город, его бесконечное движение, его сопричастность с человеческими судьбами, с генезисом внутреннего мира лирических героев.

В образной структуре городских ландшафтов мы выделили шесть художественных доминант: утро, дружба, любовь, дождь, одиночество, ночь, посредством которых выражаются авторские интенции и рефлексии, строится диалог художника и зрителя. Эти художественные доминанты репрезентуются в образно-символической форме, создают внутреннее напряжение киноповествованию, определяют его многозначность и многомерность. Подобную глубину образно-символической природы художественного образа точно определил Андрей Тарковский. В своей книге режиссёр цитирует Вячеслава Иванова: «Символ только тогда истинный символ, когда неисчерпаем и беспределен в своём значении, когда он изрекает на своём сокровенном... языке намёка и внушения нечто неизлагаемое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многосмыслен...». Андрей Тарковский делает важное замечание: «то, что он называет символом, я отношу к образу» [7, с. 213].

Вместе с тем, Андрей Тарковский считал принципиально недопустимым приложение структурализма и семиотики к киноискусству, поскольку искусство кино создаёт «вторую реальность» не используя посредника в виде знака, в отличие от литературы, в которой авторская мысль опосредована от читателя словом. Режиссёр указывал, что «восприятие литературного произведения возможно только через символ, понятие, каким является слово, а кинематограф, как и музыка, даёт возможность самого непосредственного, чувственного восприятия художественного произведения» [7, с. 296]. Андрей Тарковский был убеждён, что искусство кино необходимо воспринимать эмоционально, через глубокое душевное сопереживание, что кинофильм должен

побуждать зрителя к нравственному самопознанию. Мы разделяем позицию Андрея Тарковского. Вместе с тем, мы полагаем возможным и эффективным использование семиотики в качестве инструментария интеллектуальной рефлексии по поводу осмысления эмоционального впечатления художественного текста. В данном случае, семиотический анализ присутствует не в момент непосредственного восприятия фильма как произведения искусства, а появляется позже, в процессе переживания полного впечатления и его рационального осмысления. В нашей статье мы рассмотрели образную структуру городских ландшафтов через анализ образов-символов, доминирующих в репрезентации города в отечественном кино в 1960-гг.

С. Загребин, 2022 г.

Список литературы

1. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин: «Ээсти Раамат», 1973. 58 с.
2. Зоркая Н. М. История отечественного кино. XX век. – М.: «Белый город», 2014. 511 с.
3. Шпаликов Г. Стихи. Песни. Сценарии. Рассказы. Наброски. Дневники. Письма. – Екатеринбург: Изд-во «У-Фактория», 1998. 656 с.
4. Хуциев М. Я никогда не делал полемичных фильмов // Кинематограф «оттепели». / Отв. ред. В. Трояновский. – М.: Материк, 1996. 279 с.
5. Лотман Ю. М. Семиосфера. – СП6.: «Искусство-СПБ», 2000. 704 с.
6. Аннинский Л.А. Шестидесятники и мы. Кинематограф, ставший и не ставший историей. – М.: ВТПО «Киноцентр», 1991. 255 с.
7. Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания / Авт.-сост. П.Д. Волкова. – М.: Изд. дом «Подкова», изд-во «Эксмо-пресс», 2002. 464 с.

Article Summary ***Design. Art. Industry,* 2025, Issue 12**

DOI: 10.56900/2312–6116_2025_12_61

Kinoiskusstvo v tvorchestve Sergeya Sergeevicha Zagrebina (1966-2022) [Cinematography in the works of Sergei Sergeevich Zagrebin (1966-2022)]

Abstract:

The article examines the work of the largest cultural scientist of the South Urals, Doctor of Historical Sciences, Professor Sergei Sergeevich Zagrebin in the field of cinematography. His contribution to the study of Russian cinematography, the work of Andrei Tarkovsky, cinema aesthetics and semiotics of cinematography. Also offered for publication is an article by S.S. Zagrebin, dedicated to the figurative structure of urban landscapes in Russian cinema of the 1960s. S.S. Zagrebin makes a representative selection of domestic films created in the 1960s, which most fully reflected the main artistic-aesthetic and ideological-moral foundations of Soviet cinema of this period. In the structure of urban landscapes, six artistic dominants are distinguished: morning, friendship, love, rain, loneliness, night, through which artistic intentions and reflections are expressed, and a dialogue between the artist and the viewer is built. These artistic dominants are represented in a figurative-symbolic form, create internal tension in the film narrative, determine its polysemy and multidimensionality. The researcher focuses on the semantics of the city, which he considers in the unity of the named images-symbols that dominate in the representation of the urban space of the film narrative. S.S. Zagrebin summarizes that the use of semiotics as a method of cognition of cinema is a productive way of understanding emotional impressions in the mainstream of rational analysis of cinema and its reverse structure in the context of time.

Keywords: domestic cinema; semiotics of the city; film narrative; figurative structure; semiotics of cinema.

Author: **Ksenia A. Tukhvatulina**, Associate Professor, South Ural State Humanitarian and Pedagogical University (Chelyabinsk, Russia); e-mail: Tukhvatulinaka@cspu.ru

References

1. Zagrebin S.S. Etika Tarkovskogo [Tarkovsky's Ethics]. – Chelyabinsk: OOO "Rabota plus", 2012. 307 p.: il. (in Rus).
2. Zagrebin S.S. My zhivem v oshibochnom mire». Andrey Tarkovskiy o dukhovnom krizise sovremennoy tsivilizatsii ["We live in a mistaken world." Andrei Tarkovsky on the spiritual crisis of modern civilization] *Society and power,* no 4 (42), 2013, pp 109–112. (in Rus).
3. Zagrebin S.S. Kinematograf kak nravstvennaya filosofiya Andreya Tarkovskogo [Cinematography as Andrei Tarkovsky's moral philosophy] *Art studies: theory, history, practice,* 2013, no 2 (6), pp 112–117. (in Rus).
4. Zagrebin S.S. Perezhivaniye identichnosti kak opyt nravstvennogo samopoznaniya (na primere fil'ma Andreya Tarkovskogo «Zerkalo») [Experiencing identity as an experience of moral self-knowledge (on the example of Andrei Tarkovsky's film "Mirror")] *Questions of cultural studies,* 2011, no 7, pp 90–96. (in Rus).
5. Zagrebin S.S. Inter'yer kak smysloobrazuyushchiy faktor kinoteksta [Interior as a Meaning-Forming Factor of a Film Text] *Design. Art. Industry: Int. collection of scientific papers* / ed. N. M. Shabalina: Chelyabinsk, 2012, Issue I. pp 160–167. (in Rus).
6. Zagrebin S.S. Problema nravstvennogo vybora v indiyskom seriale «Sita i Rama» [The Problem of Moral Choice in the Indian TV Series "Sita and Rama"] *News of Higher Educational Institutions. Ural Region,* 2019, no 3, pp 73–91. (in Rus).
7. Zagrebin S.S. Kul'turnaya politika kak predmet obshchestvennoy diskussii (na primere polemiki vokrug fil'ma «Matil'da») [Cultural Policy as a Subject of Public Discussion (Based on the Controversy Around the Film "Matilda")] *Society and Power,* 2017, no 6 (68), pp 108–113. (in Rus).

For Citation

Tukhvatulina K. A. Cinematography in the works of Sergei Sergeevich Zagrebin (1966-2022) *Design. Art. Industry: International Journal of Scientific Research* Editor in chief N M Shabalina. St. Petersburg: Tekhne Publ. House, 2025, Issue 12, pp 61–72 (in Russian). https://doi.org/ 10.56900/2312–6116_2025_12_61

Образец цитирования

Тухватулина К.А. Киноискусство в творчестве Сергея Сергеевича Загребина (1966-2022) // Дизайн. Искусство. Промышленность: Международный журнал научных исследований / гл. ред. д.-р. иск. Н.М. Шабалина. – Санкт-Петербург: Изд. Дом Технэ, 2025. – Выпуск 12. – С. 61–72. https://doi.org/ 10.56900/2312–6116_2025_12_61