



Александр
Люсый

Кино. Потоки.

«Здесь будут
странствовать глаза...»

Александр Люсый

**Кино. Потоки. «Здесь будут
странствовать глаза...»**

«Алетейя»

2023

УДК 778.5
ББК 85.37

Люсый А. П.

Кино. Потоки. «Здесь будут странствовать глаза...» /
А. П. Люсый — «Алетейя», 2023

ISBN 978-5-00165-648-7

В кино мысль совпадает с движениями, а движения оказываются неотделимы от мысли, но не всегда безостановочно. Черпая сюжеты из литературы, кино оказывает обратное влияние на дальнейшую историю литературы и культуры в целом. Кинотекст в большей степени, чем обычный вербальный текст, вовлечен в процесс межкультурной коммуникации. Исходя из динамичной природы кино, автор последовательно раскрывает ключевые аспекты визуализации мыслительной деятельности в прошлом и специфику таковой деятельности на современном этапе. Исходя из положения, что текст культуры может быть выражен как на «естественном языке» своего происхождения, так и на языках различных других видов искусств, рассматривается ключевой для отечественного кинопроизводства крымский кинотекст как субтекст крымского текста русской культуры. Для культурологов и литературоведов, специалистов кинопроизводства, студентов и аспирантов творческих вузов, начитанных кинозрителей как таковых. В формате PDF A4 сохранён издательский дизайн.

УДК 778.5
ББК 85.37

ISBN 978-5-00165-648-7

© Люсьй А. П., 2023

© Алетейя, 2023

Содержание

Поучительный поток сознания	9
Удивительный мир визуальных идей	10
От автора	12
«Литературный киноглаз»: первичная кинориторика	16
Конец ознакомительного фрагмента.	24

Александр Люсый
Кино. Потоки. «Здесь будут
странствовать глаза...»



ОТВЕТ ТАРАНТИНО

Кинобес перетарантинил исторический процесс. Наворотил хиппни, чтоб сфальсифицировать итоги Второй мировой войны.

А потом и хиппне сделал вред, чтоб оставить в живых Шэрон Тейт, во славу учителя Полански – завершил динамо-вегетариански. Тарантино – Канти мир Анти ох оптимизм дивизии Кантемировской прут поход визира милости бес арабия простор геопоэтической прострации киши в нем чисто лекционные ассоциации

А.П. Люсьй





@biblioclub: Издание зарегистрировано ИД «Директ-Медиа» в российских и международных сервисах книгоиздательской продукции: РИНЦ, DataCite (DOI), Книжной палате РФ



© А.П. Люсый, 2023

© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2023

Поучительный поток сознания

Книги Александра Люсого занимают особое место в современной литературе об искусстве. Они написаны в ключе эссеистики, своеобразного потока сознания, который периодически возвращается к излюбленным темам автора, одной из которых, безусловно, является «Крымский текст». Предлагаемая вниманию читателей новая книга посвящена иной проекции материала, связанного с взаимодействием литературы и кинематографа.

Само название книги «Кино. Потоки» по-своему парадоксально, но в данном случае ему удалось направить поток сознания на передачу новым поколениям, рожденным после визуального поворота, собственного мироощущения места и действия литературного изложения и кинематографического образа. И это оказывается в эпицентре современных дискуссий о кризисе словесности и наступления визуальности, или, точнее, аудиовизуальности, которая охватывает собой все ступени не столько научного познания, сколько гуманитарного знания, которое всегда опирается на конкретный жизненный и интеллектуальный опыт автора.

Александр Люсый и не скрывает этого, он постоянно отталкивается от собственных впечатлений, собственного опыта, собственной биографии, передавая мысли о взаимодействии кинематографического и литературного процессов тому поколению, которое, скорее всего, будет жить уже в виртуальной реальности, во всяком случае, что касается собственного интеллектуального опыта. В этом смысле знакомство с этой книгой будет не только полезным, но и необходимым для тех, кто свяжет свою творческую биографию с кинематографом и новыми формами аудиовизуального творчества, которое сегодня простирается от стихии телевизионных сериалов, до высказываний в Youtube. Интернет-существование в окружении гаджетов, которые сегодня сопровождают новое поколение с самых первых лет жизни, требует внутренней свободы и одновременно учета опыта предшествующих поколений. На этом пересечении проверенного историей знания и нового цифрового и электронного опыта, находит свое место книга о «литературном киноглазе», которую будет не только полезно, но и приятно прочесть, как приятно плавать в безбрежном океане даже не очень далеко удаляясь от берега традиционного знания и традиционных видов искусств.

Кирилл Разлогов, киновед

Удивительный мир визуальных идей

Эта книга может быть блестящим учебным пособием для культурологов, литературоведов и всех, кто связан с кинопроизводством или хочет вести свой видео-блог на Youtube.

Цифровой бум вытесняет из жизни литературу и образы прошлого. Научиться говорить на языке кинотекста – большое искусство, и Александр Павлович Люсый, филолог, культуролог, краевед, публицист, профессор Института кино и телевидения (ГИТР), берет на себя роль мастера-проводника в мире визуализации.

Люсый считает, что кинотекст направлен на поддержание межкультурной коммуникации, поскольку мгновенно вовлекает зрителя в процесс переосмысления образов природы и человеческой сущности. Режиссеры пользовались этим его свойством с момента рождения кино. В немом кинематографе – прапрадеде современного кинотекста – режиссеры постоянно держали напряженный ритм, стремительность, а слова были заменены выразительными сложными выразительными жестами актеров.

По мере развития кинопроизводства в фильмы проник ритм повседневности, но эмоциональный их градус заметно понизился. Даже фильмы-катастрофы последних лет, замечает автор, утратили настоящую катастрофичность: теперь они действуют уже не как предупреждение об опасности, а, скорее, напротив, – как эмоциональная защита, создавая у зрителя иллюзию созидательной позиции в ситуации глобальной катастрофы.

Каждая власть переписывает историю согласно собственным соображениям, и кинотекст, показывает автор, подстраивался под различные идеи, вырабатывая соответствующие этому формы повествования. Так, в 2000-х годах произошел перезапуск советских и позднесоветских мифов о Второй мировой войне и началось формирование вечных символов победы и героического прошлого.

Когда свидетелей события с их живым опытом уже не остается, его конкретно-исторический смысл теряется, и на первый план выступает охранительный миф манипулятивного характера. Увы, замечает автор, именно этот миф и вызывает наибольший интерес у сегодняшнего зрителя, будучи пригоден для наполнения любой фантазией.

После Первой мировой войны, в 1920–1930 годах, появились фильмы, где наиболее достоверно отображались события и подчеркивался весь ужас конфликта и его бессмысленные потери: «Большой парад» (1925), «Какова цена славы?» (1926), «На западном фронте без перемен» (1930). После выхода картин стало ясно: зритель совершенно не желал видеть горе войны и не хотел, чтобы ему напоминали о потерях.

Поэтому кинематограф довольно быстро начал представлять боевые действия в авантюрно-приключенческом стиле. Большой популярностью пользовались картины, посвященные летчикам и авиации – человечество устремилось покорять небо. Прекрасными образцами фильмов, при создании которых начали применяться новые технологии, стали «Крылья» (1927) и «Ангелы Ада» (1930).

Интеллектуальная история человечества накопила немалый багаж визуальных метафор, которые, по мнению автора «Литературного киноглаза», могут использоваться в качестве составных элементов современного визуального мышления. Люсый приводит разные примеры и достижения нашей цивилизации, от исполнения песен современными поп-звездами до высказываний древних мудрецов и философов, доходчиво разъясняя, чем, например, китайская мысль и живопись отличается от индийского мышления и образов.

«В китайской живописи популярен сюжет, в котором три мыслителя – Будда, Конфуций и Лао-цзы – испытывают на вкус уксус. Попробовав продукт, Будда объявил его горьким, Конфуций – кислым, а Лао-Цзы – сладким. Сцена в аллегорической форме отражает отношение трех мыслителей к жизни – Будда пессимистично считал жизнь более горькой, чем она

есть на самом деле, Конфуций реалистично констатировал факт как таковой, и лишь Лао-цзы обычно противоречил бытующим оценкам. Решающий фактор своеобразия китайской мысли – это пространственнообразные стратегии визуального мышления, запечатленные изначально пикто / идеографическим характером китайской письменности». Иероглиф – пространственное движение во всех стороны и одновременно во внутрь».

Автор детально разбирает известные повести и романы, дробит исторические сюжеты на фрагменты, чтобы читателю стало понятно, где сюжет – линейен, а где мы вместе с героем движемся в разных направлениях, одновременно цепляясь в «кроличьей норе» за скрытые смыслы в политике, за нить детектива, за озарение искусства или законы нравственности. Таким образом, воображение создает текстопорождающую – и вполне сценарную – конфигурацию, которую в наш век легче всего перенести на большой экран.

Полина Жеребцова, писатель

От автора

– Зачем нам история? – спросила в начале учебного года одна из представительниц кинематографического юношества на первом занятии курса «Отечественная история в контексте мировой». В дальнейшем, не дожидаясь повторения такого вопроса, я начинаю свои занятия в стенах Института кино и телевидения (ГИТР) с упреждающих кадров фильма «Легенда о Коловрате» (2017), в которых герой потчует своего князя картошкой – что, мол, тут не так?

С историей и даже теорией литературы таких вопросов не возникало, и я сразу приступаю в той или иной форме к изложению материала, обильно приправляя его примерами из экранизаций. Поучительным тут, представляется один авторский опыт из собственного авторского юношества.

Одна из первых моих публикаций состоялась в журнале «Искусство кино» в (теперь тоже своего рода история!) 1979 году (№ 12). Точнее сказать, мое претендующее на статью о новом фильме Юлия Райзмана «Странная женщина» письмо в редакцию, как был определен жанр текста, стало основой для редакционного обзора читательской почты, подписанного «Отдел советского художественного фильма».

«Жизненная ситуация, положенная в основу фильма, достаточно традиционна, – пишет А. Люсий из Симферополя. – Ее “треугольник” перекликается с “Анной Карениной”... Нелюбимый муж с высоким положением, постоянно в окружении коллег и знакомых... Уход от него, отказ при этом от сына, к страстно влюбленному Андрианову, который выгодно отличается от слишком делового супруга тем, что может ради своих чувств бросить на время работу. Собственно, к появлению этой ассоциации привело исполнение роли Андрианова артистом В. Лановым, который довольно точно обозначил образ Вронского в фильме А. Зархи. “Вронский – бытовая фигура, – писал о толстовском герое Б. Бурсов, – так и не поднявшаяся до уровня бытийности, тогда как Анна насквозь бытийна”»¹. По мнению редакции, это замечание ясно обозначает водораздел между супругами и, вскрывает не всем понятное существо возникшего между ними конфликта.

Не всем понятного... Да, до фильмов «великого провокатора» чувств Ларса фон Триера, в качестве одного из предтеч которого теперь опознается «поздний» Юлий Райзман, оставалось ещё несколько десятилетий.

Понравившееся же письмо, на взгляд редакции, отвечает – «и, на наш взгляд, доказательно», на критические высказывания в адрес фильма по поводу эксплуатации жанра мелодрамы, поскольку она («эксплуатация») оправдана нацеленностью на показ достоверности чувств. Главным же остается социальный диагноз.

Так анализ читательских писем приводит редакцию к выводу, что создатели «Странной женщины», рассчитывая и на внеэстетическое восприятие своего фильма, пытались этот расчет художественно оправдать. Отсюда – открытая, даже навязчивая дискуссионность диалогов, типы вместо характеров, типология отношений вместо их непредсказуемости. Отсюда – выбор актеров. И. Купченко, несущая идею, ее духовную оболочку. В. Лановой, за которым со времен «Анны Карениной» тянется шлейф героя адюльтера.

В следующем, 1980 году я поступил в Литературный институт СП СССР (имея уже диплом выпускника исторического института Симферопольского госуниверситета им. М.В. Фрунзе, как тогда назывался этот вуз). Вторую половину дня, после занятий, я проводил в просмотровом зале журнала «Искусства кино», куда меня стали приглашать в явном ожидании новых текстов о кино знаменитые киноведы Елена Стишова и Нина Зархи. Однако новое поколение киноведов отвергло мои последующие тексты как литературоцентричные, недоста-

¹ «Странная женщина»: параметры спора // Искусство кино. 1979. – С. 64.

точно насыщенные киноязыком, что предопределило дальнейшую культурологизацию и филологизацию моего изначально междисциплинарного поиска, с сохранением непосредственности киновосприятия в качестве кинозрителя. Собственно, я оказался в эпицентре такой культурологизации, когда, в качестве старшего научного сотрудника сектора теории искусства Российского института культурологии стал участником серии уникальных научных конференций в помещении архива Госкино в Белых Столбах (2008–2014), посвященных взаимодействию культурологии с этнологией и антропологией, филологией и искусствознанием, социологией, философией, историей, политологией и экономической теорией, семиотикой и психологией. И все это сопровождалось очень точно подобранной директором института К.Э. Разлоговым кинопрограммой.

Первая диссертация оказалась на соискание ученой степени кандидата культурологии («Крымский текст в русской культуре и проблема мифологического контекста»). Параллельно с этим издательство «Алетейя», выпустило мою книгу «Крымский текст в русской литературе» (2003), весьма востребованную в научном сообществе, за что я безмерно благодарен главному редактору издательства И.А. Савкину. Вторая диссертация – на соискание ученой степени доктора филологических наук («Русская литература как система локальных текстов»), стала первым смотром текстологической концепции литературы и культуры в целом, с привлечением киносюжетов.

На розвальнях, уложенных соломой,
Едва прикрытые рогожей роковой,
От Воробьевых гор до церковки знакомой
Мы ехали огромною Москвой.

А в Угличе играют дети в бабки
И пахнет хлеб, оставленный в печи.
По улицам меня везут без шапки,
И теплятся в часовне три свечи.

Здесь как будто ничего о кино, но, думается, этими строками Осипа Мандельштама вдохновлялся и Юрий Любимов, у которого в его последней советской театральной постановке, каковой стал «Борис Годунов» Пушкина, на Самозванце была надета тельняшка, а Пимен был загримирован под Солженицына, и Дмитрий Мирзоев, в своей экранизации перенесший время событий пушкинской «Комедии о беде московской», как был определен жанр самим автором, в лихие 90-е.

А в более позднем (1935) стихотворении этого поэта синтез поэзии, конкретной истории кино и зрительского восприятия этого вида искусства осуществлен на уровне поэтики.

От сырой простыни говорящая —
Знать, нашелся на рыб звукопас —
Надвигалась картина звучащая
На меня, и на всех, и на вас...

Начихав на кривые убыточки,
С папироской смертельной в зубах,
Офицеры последней выточки —
На равнины зияющий пах...

Было слышно жужжание низкое

Самолетов, сгоревших дотла,
Лошадиная бритва английская
Адмиральские щеки скребла.

Измеряй меня, край, перекраивай —
Чуден жар прикрепленной земли! —
Захлебнулась винтовка Чапаева:
Помоги, развяжи, раздели!..

Круг замкнулся, я опять оказался причастен к сфере кинопроизводства в должности профессора кафедры теории и истории культуры Института кино и телевидения (ГИТР). Здесь были изданы мои учебные пособия «Литературный киноглаз: Учебное пособие по опознанию кинопотенциала пространства и текста» (М, ГИТР, 2019) и «Русская литература как система локальных текстов» (М.: ГИТР, 2020). Тем более приятно, что издательство «Алетейя» вновь предоставляет площадку для новых кинообобщений и кинопреломлений, крымского текста в частности.

В этой книге собран опыт осмысления перехода от литературности кино к не сразу постигаемой кинематографичности литературы. Еще раз процитирую Мандельштама, «Разговор о Данте»: «Дант – орудийный мастер поэзии, а не изготовитель образов. Он стратег превращений и скречиваний, и меньше всего он поэт в «общеевропейском» и внешнекультурном значении этого слова.

Борцы, свивающиеся в клубок на арене, могут быть рассматриваемы как орудийное превращение и созвучие.

«...Эти обнаженные и лоснящиеся борцы, которые прохаживаются, кичась своими телесными доблестями, прежде чем сцепиться в решительной схватке...».

Между тем современное кино с его метаморфозой ленточного глиста оборачивается злейшей пародией на орудийность поэтической речи, потому что кадры движутся в нем без борьбы и только сменяют друг друга.

Вообразите нечто понятое, схваченное, вырванное из мрака, на языке, добровольно и охотно забытом тотчас после того, как совершился проясняющий акт понимания-исполнения»².

В главе «Первичная кинориторика» нашей книги мы обосновываем, что появление технологий 3D создает технические возможности для экранизации нашего Данте, Семена Боброва, «Таврида» которого вдохновила автора этих строк на формулирование основ крымского текста.

Кинотекст в большей степени, чем обычный вербальный текст, вовлечен в процесс межкультурной коммуникации. Черпая сюжеты из литературы, кино оказывает обратное влияние на дальнейшую историю литературы. В частности, бесполезным представляется проследить, как снятый в Крыму фильм «За счастьем» режиссера Бауэра (1919) становился учреждающим явлением крымского кинотекста, уподобляясь поэме «Таврида» Боброва в литературе, о чем идет речь в главе «Грудь Нереиды, ноги Лолиты: Утопическая ниша крымского кинотекста. При этом обоснована «сверхпродуктивность» этого фильма для визуализации русской литературы и культуры в целом.

В главе «Глобальный трюкач реконструкции: Экран как историческое убежище, пародия и производство киборгов», вдогонку 100-летнего юбилея её окончания, напоминает, что Первая мировая война стала и первой кинематографической, с той оговоркой, что становление этой кинематографичности, то есть осознание практического значения кинематографа, про-

² Мандельштам О. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1994. С. 248.

исходило в самом процессе этой войны. Место реконструкции юбилея этой войны в структуре современности основывается на материале фильма американского режиссера Ричарда Раша «Трюкач» (1980) и его странной (как отмеченная в начале этого вступления, «женщина»), востребованности на советском экране, гораздо большей, чем в стране производства.

В главе «Жажда пыли: Итоги и перспективы трансчеловеческого (не)существования, цифрового и поэтического» сопоставляются актуальные для кинематографа прогнозы развития цифровой культуры по принципам цифрового и аналогового устройства. Концепции рассматриваются на широком определении жизни как материальной системы, способной получать, хранить, обрабатывать информацию и использовать ее при организации своей деятельности. Цифровая культура подтверждает устройство бытия как постоянного конфликта разнонаправленных сил.

В главе «Самосозидания: экран и дизайн головного мозга» рассматриваются ключевые аспекты визуализации мыслительной деятельности в прошлом и специфика таковой деятельности на современном этапе в контексте визуального и цифрового поворота. Естественно, особо проблематизируется репрезентация мыслительной деятельности в кино. В качестве первого шага к изображению самой мысли представлены кунг-фу фильмы, в которых мысль совпадает с движениями, а движения оказываются неотделимы от мысли, поскольку мастер кунг-фу демонстрирует не чувства, а только полеты мысли, которые одновременно и движения тела. В качестве второго этапа выдвинута эпоха «Матрицы», где, по словам С. Жижека, узнает себя практически любая теоретическая концепция. Это показано как воплощение разума в мировой паутине, идеально совпадающей с нелинейной природой мышления.

Визуальность как таковая, кино, дизайн, как и экономика в целом, этически нейтральны, что не снимает вопрос об «ответственности форм».

В главе «Машина грёз и хроник: От «Хроники ереванских дней» Фрунзе Довлатяна до «Хроники хищных городов» Кристиана Риверса в контексте визуализации городского текста» рассмотрен установочный для концепции автора фильм, первоначально опознанный как первый советский экзистенциальный фильм, породивший жанр художественных кинохроник.

Глава «Кинокарты: гендерные вибрации географии и новая организация восприятия пространства» – опыт обращения к феминисткой географии как реакция на «мужскую» визуализацию пространства, а рецензия «К карте текстологического будня: один подтекст сменить другого спешит, дав тексту полчаса» – о ментальных и визуальных, в частности, перспективах Петербургского текста.

Наконец, завершающая рецензия на книгу Романа Перельштейна «Метафизика кино», предлагает «отдохнуть» от постулируемой ранее кинодинамики.

В завершение предложены проекты двух сценариев для кино будущего, а дидактическое послесловие нацеливает на практическую работу по опознанию текстоцентризма через призму экрана.

Все эти сюжеты, представляется, помогут прояснить перспективы искусства кино и, в частности, факультативно дополнить текущие учебные программы кинообразования.

«Литературный киноглаз»: первичная кинориторика

Идея и образ природы в истории человеческой мысли не исчерпывалась ни физическим, ни мета-физическим смыслом и познавательным отношением. «Она присутствует и как космологическая идея, и как нечто эстетически значимое, как “идея” художественная, и как предмет практического отношения – одновременно культивации и эксплуатации (просто: источник энергии и сырья), – и как “окружающая среда”, нуждающаяся в специальном сохранении, и как особый мир, противопоставляемый миру городской цивилизации»³. Природа – это метакультурное явление, многомерное место скрещения разнородных культурных энергий, чреватое катастрофой.

Свиток потенциального экрана

Художественное открытие природы состоялось в XVI веке, в эпоху барокко. Открытие это было крайне далеко от какой бы то ни было идилличности. Природа открылась как *некая* (любимое выражение поэта-предкинематографиста, о котором преимущественно и пойдет речь ниже) безмерность и глухая мощь, противостоящая культуре и культивированию. Природа тут не открывается, а разверзается перед человеком как бездна, дыханием которой оказываются пронизаны и объаты все культурные формы. С одной стороны, она подлежит прочтению – «как книга с тайными словами». С другой, она вторгается в давно выверенный текст лекционного или молитвенного типа дикой новостью, вдвигается в изваяние грубым, необработанным куском, присутствует смутно, упорно, неустранимо. «Природа – и природа человека, природа в человеке – открывается в XVI в., как открывается трагическое представление. Художественно воспроизвести это открытие (т. е. оповестить о нем) может только трагический талант – Шекспир, Микеланджело, Бруно. Не пасторальная естественность, не уединение на лоне природы, а «героическое неистовство» мучительно безответной любви и безнадежно бесконечной охоты воспринимает открытую природу. Жажда познания занимает место древнего Эроса»⁴.

Вероятно, природа осталась бы предметом художественного восприятия и завоевательных авантюр, она никогда не стала бы предметом научного познания, если бы ее открытие не создало бы особых форм созерцания. В материальном своем существовании природа – бесконечная множественность форм и различий, ускользающая от всякой точной измеримости. «Но можно ль тьмы измерить?», – характерное сомнение, возникающее в ходе поэтического исчисления природы, каковым стала поэма представителя позднего барокко в русской поэзии Семена Боброва (ок. 1765–1810, речь пойдет именно о нем) «Таврида» («Херсониды»).

«Ум своим точечным единством, – процитируем еще раз монографию А. Ахутина, – бесконечно уточняет творимый им мир рациональных сущностей. Рассудок, развертывающий единство ума, создает мир математической теории, мир мер, благодаря которым приобретают точность чувства. Точное чувство – это измерительный инструмент».

Здесь важно подчеркнуть один момент. С одной стороны, человек в своих рациональных конструкциях с помощью построенных на их основании измерительных инструментов подходит к чувственному миру извне и никогда вполне не доходит до него, до его бесконечной неточности, всегда оставаясь в сфере предположений. С другой же стороны, как методический создатель этого мира, человек с самого начала предположительно воспроизводит

³ Ахутин А.В. Понятие «природа» в античности и в Новое время («фюсис» и «натура»). М., 1988. С. 13.

⁴ Ахутин А.В. Понятие «природа» в античности и в Новое время. С. 41.

саму суть природы, творящей это чувственное многообразие. Значит, познавательная задача не столько в том, чтобы воспроизвести конечную случайность окружающего его естественного мира, сколько в том, чтобы проникнуть с помощью него в универсальные *методы* природного творчества. Акт познания – это встреча рационального искусства человека с универсальными *методами действия* самой природы»⁵.

Для реального познания природы необходимо найти возможность или случай свести бесконечность в конечное, сосредоточить ее в единичном. «Мы улавливаем природу за делом там, где она вынуждена действовать в стесненных обстоятельствах и как бы обнажает саму *форму* своего *действия*. А это и означает, что природа исследуется прилежным анатомиранием и рассечением ее, и именно в этом смысле мы должны понимать другое бэконовское определение метода познания природы, а именно ее истолкование»⁶.

В своих предыдущих работах я, вслед за рядом других исследователей, уделил немалое внимание единственной в русской литературе «описательной», с ее натурофилософской оставляющей, поэме С. Боброва «Таврида» (Николаев, 1798), во втором издании «Херсониды» (1804). Существенное дополнение к постижению сущности этого произведения сделано недавно Л. Зайонц. Первый поэт Тавриды, поэтический Колумб Крыма Семен Бобров предстает теперь также и основоположником крымского кинотекста.

Крымский текст возник как южный полюс Петербургского текста. В процессе его возникновения громоздкая поэтика Семена Боброва была поглощена поэтической легкостью Александра Пушкина. Литературная же «кинопоэтика» имеет изначально крымское происхождение, и здесь Бобров, как это установлено Л. Зайонц, остается пока вне конкуренции, даже в контексте обозначенной Сергеем Эйзенштейном проблемы «Пушкин и монтаж»⁷.

«Термин “кинопоэтика” (поэтика движения) был бы наиболее точным в применении к “Тавриде” и ее натурофилософскому пафосу: природа – развивающийся организм, в основе которого лежит принцип пространственно-временной непрерывности. Поэме предстояло создать образ живой многоликой натуры, меняющейся на глазах читателя». «Таврида» устроена по принципу монтажа двух жанров: энциклопедического описания географии, геологии, флоры и фауны Крыма – и аллегорической повести о двух паломниках, мудреце и его юном ученике, символизирующих начальный и конечный пункты жизненного цикла»⁸.

Метафора «свиток натуры» обретает свойства и работающей поэтической модели, и разворачивающегося экрана. Время повествования моделируется здесь как непрерывный пространственно-временной поток от восхода до заката. «...Эффект “зрительной” (пространственной) непрерывности обеспечивает, делегирует лирическому субъекту (автору) роль оператора-хроникера. Он следует как будто тем же маршрутом, что и паломник, но его точка зрения динамична и свободна, это взгляд кино-героя, отличие которого от театрального персонажа формалисты увидят в том, что он “существует в безграничном пространстве и свободно в нем перемещается” [Эйхенбаум]»⁹.

Странствует не столько путник: «Здесь будут странствовать глаза / По разноте несметных зрелищ». Двигается «объектив», точка зрения, являющаяся главным героем описательной

⁵ Ахутин А.В. Понятие «природа» в античности и в Новое время. С. 54.

⁶ Там же. С. 76.

⁷ Пушкин поразительно умелым комбинированием различных аспектов (то есть «точек съемки») и разных элементов (то есть кусков изображаемых предметов, выделяемых обрезом кадра) достигает потрясающей реальности в своих обрисовках. Человек действительно возникает как осязаемый и осязаемый со страниц пушкинских поэм. Но в случаях, когда «кусков» уже много, Пушкин в отношении монтажа идет еще дальше... Ритм, строящийся на смене длинных фраз и фраз, обрубленных до одного слова, заключает в «монтажном построении» еще и динамическую характеристику образа. Эйзенштейн С. Монтаж. М., 1998. С. 87.

⁸ Зайонц Л.О. «Говорящая природа» в кино-проекции Семена Боброва // Универсалии русской литературы. Вып. 4. Воронеж, 2012. С. 261.

⁹ Зайонц Л.О. «Говорящая природа» в кино-проекции Семена Боброва. С. 262.

части поэмы. Иллюзия постоянного движения во времени и пространстве поддерживается с помощью своеобразных «пешеходных» связей, которые ритмично распределены по всему тексту поэмы: «Пойду я к гладкой той равнине...»; «Что медлить? – поспешим отсель / На те утесы...»; «Переходя Услюкски доли <...> / Я зрю еще два длинных мыса...», «Се! – пролегает путь к берегам – / Я темный путь туда приемлю...», «О сколь блажен тот, кто восходит / Сквозь чашу ивовых кустов / На верх твой гордый, Аргемыш...».

Как отмечает Л. Зайонц, предполагаемый автором эстетический эффект рассчитан прежде всего на визуальные способности воображения. Бобров призывает читателя именно смотреть и видеть: «Иноплеменник! – путник! – зритель! – Направь сюда стопы и зри!...»; «Ты видишь здесь под небом рощи... / А там широко-ствольны буки...»; «Как любопытно созерцать... / Бегущи целы ночи теней...», «Какие непостижны виды / В час утренний и в час вечерний / Испытный взор еще обрящет...», «Но я теряюсь в океане Различных переменных видов».

Как подчеркивает Л. Зайонц, понятие «вид» означает «не вид, перенесенный на живописное полотно, и даже не проекция, полученная с помощью камеры-обскуры. Для Боброва это поиск приемов, передающих глубину и многомерность пространства. «“Вид” Боброва – это переменный вид, т. е. и меняющийся, и увиденный с разных точек зрения. Его взгляд стереоскопичен: одну и ту же панораму он может дать в нескольких ракурсах, разными планами и в разном масштабе»¹⁰.

Передавая ошеломляющие размеры горы Чатырдаг, Бобров монтирует в одной строфе противоположные ракурсы – снизу вверх (когда «Вершины, мнится мне, покрыты / Не рощами, а муравами») и сверху вниз («Дол, кажется, тогда усыпан / Не рощами, а мелким злаком»). «Таков средь гор сих глазомер!» – подводится в строфе итоговая черта.

Круговая панорама полуострова, над центральной частью которого автор «зависает», открывается в «ясном глазоуме». Различаются «три шумящие пучины» у трех живописных береговых линий – западная (со стороны Евпатории), восточная (со стороны Судака) и берег Азовского моря. Для полноты впечатления задействован еще один нетривиальный ресурс – взгляд со стороны моря глазами пловцов, откуда «сей брег гористый» покажется вовсе неведомой землей, но – «сколь приятно заблужденье».

Хотелось бы продолжить эти наблюдения, уделив внимание историософским панорамам Боброва. Приведем пространный фрагмент сценарного свойства V песни поэмы, в которой говорится об исторических испытаниях полуострова и богоборческих сомнениях по этому поводу «отчаянного пустытника».

Беда шла выше гор; – то правда,
И он – едва не пал в смерть вечну;
Однак восставлен от паденья;
Он примирился с вечной жизнью.
Вот как! – когда вокруг сих гор
Срацински копия блистали...
.....
«Так точно, ... скоро я умру; ...
Нисходит, – ах! нисходит вечер
Моих несчастных также дней,
В который свет очей погаснет. —
Увы! – когда ж сей сумрак будет,
И дни мои навек покроет? —

¹⁰ Зайонц Л.О. «Говорящая природа» в кино-проекции Семена Боброва. С. 263.

Покроет он, – а что потом? —
Уснуть, – и вечно не восстать? —
Но ах! – какая ж пустота,
Где я в неизвестности исчезну
От ковов зависти лукавой,
От смертоносных всех наветов,
От своенравий наглой силы,
И все дремоты жизни слезной, —
Печаль, – заботу, – нужду, – жажду
В ничтожном мраке погружу? —
Картина мрачна, – но любезна? —
Почто же медлит меч *Срацин?*» —

В следующей, VI-й песне масштабно представлено действо грозы над Крымскими горами, грозный глас которой – ничто сравнительно со «всеми звуками меди в дольном мире». Продолжаются рассуждения о масштабах божественных жертв в ходе наказания отдельных преступников мысли (подробно описана гибель Г. Рихмана во время экспериментов с электричеством и сожаления М.В. Ломоносова по этому поводу).

Ранее, на основе установленных исследователями многочисленных творческих заимствований строк «Тавриды» А. Пушкиным, нами было сделано предположение, что многократное бобровское «ужель»-сомнение, подготовило уж-угрозу пушкинского «Медного всадника», с тем отличием, что восстание духа Петра I против самоуничтожения «бессмертной самобытности» и «небопарной сущности» носит не гибельный, а воспитательный характер.

Кинематографическое подтверждение данной гипотезы стало бы возможным при использовании метода «наплыва», которому уделяет большое внимание К. Метц в книге «Воображаемое означающее». «В случае наплыва, который представляет собой наложение двух объектов, приближающееся по своему характеру к последовательности, так как один образ в конечном счете замещает другой, первичное тождество двух мотивов в меньшей степени является сгущением и в большей смещением. Но эти две фигуры имеют общим и то, что они в определенной мере используют перенос психической нагрузки с одного объекта на другой (устремляясь в направлении, противоположном любой дневной логике) и что в них в общих чертах или в остаточной форме может прочитываться предрасположенность первичного процесса устранить саму двойственность объектов, иными словами, установить вне делений, навязанных реальностью, те замкнутые магические круги, которых требует наше не способное ни к какому ожиданию желание»¹¹.

Любопытное отношение к возможному кинопрочтению С. Боброва в натурофилософском контексте имеют и рассуждения о метафорическом и/или метонимическом характере «наплыва», как бы визуализирующем образ рождения/умирания. Что представляет собой наплыв – сгущение или смещение (т. е. метафору или метонимию)? «Отношение окажется метафорическим, если одно из двух изображений является экстремально диегетическим, метонимическим – если оба они представляют собой аспекты одного и того же действия (или одного и того же пространства и т. д.), двойным – если один из таких аспектов подобен другому, сравнивается с ним, в каком-то смысле коннотирует и т. д.; невозможно все виды “наплыва одного кадра на другой” разом отнести к метафорическому принципу, не все они обладают значением сопоставимости. Это уже на ином уровне возвращает нас к центральной в нашем исследовании проблеме *перекрещивающихся классификаций*: ведь если в каждом конкретном случае совсем не обязательно задействуется один-единственный порождающий принцип, то мы тем меньше

¹¹ Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб., 2010. С. 153.

можем ожидать, что целые категории (такие, как “наложение”, с одной стороны, и “метафора” – с другой) будут в точности соответствовать друг другу, но сколько они были введены в различных практических области» (и более того – в исторически не связанных областях знания) Здесь важно не надеяться на их совпадение, а анализировать способы их пересечения»¹².

Переkreщающиеся природные и исторические классификации С. Боброва достигают, по нашему замыслу, интерпретационной кульминации при наплыве Крыма и Петербурга, что обосновано нами в идее генетического происхождения крымского текста как южного полюса петербургского текста. К. Метц показывает, как наплыв позволяет более детально и продолжительно, чем сами кадры (или явный обрыв), наблюдать движение, которым в фильме отмечен переход от кадра к кадру, когда момент перехода подчеркнуто растянут, что само по себе имеет значение металингвистического комментария. «Более того, слегка *замешкавшись* в точке бифуркации текста, фильм обращает наше внимание на то, как он создает свою собственную ткань, как он все время что-то себе добавляет.

Но и процесс сгущения также присутствует; просто он происходит *в другом месте*, хотя по-прежнему «внутри» фигуры. Он заключается в (мгновенном, мимолетном) сопresутствии на экра не двух изображений в течение того короткого мгновения, когда они становятся неразличимы (см. понятие “собираательные персонажи” у Фрейда, о которых он упоминает в связи со сгущением). Это зарождение сгущения, у которого есть лишь то отличие, что оно представляет собой своего рода осадок, причем осадок, никогда в осадок не выпадавший. По-французски говорят о «рождающихся» фигурах, а наплыв, в аспекте сгущения, является умирающей фигурой, причем умирающей с самого начала (в чем и состоит его отличие от продолжительного и стойкого наложения): два образа должны встретиться, но они идут навстречу, повернувшись друг к другу спиной. Если сгущение начинает обрисовываться, то это происходит по мере его постепенного угасания. По мере того как образ 2 проясняется, “появляется”, образ угасает, “уходит”. Это похоже на то, как бильярдные шары, встретившись, тут же *отталкивают друг друга*. Но все-таки на одно мгновение они “соприкасаются”. Это сгущение, которое находится на грани исчезновения»¹³.

Является наплыв первичным или вторичным процессом, задается вопросом К. Метц, а также метафора ли это, или метонимия, или и то и другое одновременно? «В данном случае все зависит от отношения между исходным и конечным образами. В той мере, в какой они соединяются в целях развертывания сюжета или на основании устойчивых отношений смежности, о которых известно как режиссеру, так и зрителю, развитие наплыва – метонимическое, если же это развитие основывается на сходстве или контрасте, то оно – метафорическое. Часто оно двойственно, и это не случайно: предметы могут находиться рядом и в то же время походить друг на друга, оба критерия не исключают друг друга, обозначаемые ими категории не являются дополнительными, они пересекаются (оставаясь при этом различными, как в теории множеств).

Надо добавить теперь, что наплыв, не являясь чисто метонимическим, демонстрирует замечательную *метонимизирующую способность*. Он стремится, если можно так сказать, по-фактум создать как бы изначально существующую связь. (На самом деле, эту связь устанавливает смещение “позади” наплыва, но результат один и тот же.) Метонимия соединяет два объекта, которые находятся в отношениях референциальной смежности; и сила переходности, присущая наплыву, как и текстовая смежность, которой он реально оперирует (подчеркивая ее при помощи замедленного и постепенного характера съемки), до некоторой степени лишают зрителя свободы *думать*, что оба элемента, соединенных таким образом, могли бы не обладать смежностью в каком-нибудь референте. Вероятно, именно поэтому монтаж так часто сме-

¹² Метц К. Воображаемое означающее. С. 218.

¹³ Там же. С. 311–312.

шивают с метонимией. Наплыв, как представляется, способен придавать метонимический вид чистейшим метафорам. Таким образом, наплыв дает нам своего рода увеличенное изображение того, что происходит внутри лингвистической метонимии: она выбирает одну смежность из множества других возможных и в равной степени “референциальных”, но сила метонимического акта предрасполагает нас считать эту смежность более выраженной, более заметной и более важной по сравнению с другими. Наплыв действует сходным образом. И даже в большем масштабе: поскольку он показывает свой путь (= отличие от лингвистической метонимии), а также потому, что возможные смежности в кино гораздо многочисленнее, так что выбор между ними носит еще более произвольный характер»¹⁴.

Случайный медиум

Показанная литературная кинематографичность текста намного опередила технологические возможности и эстетические принципы реального кинематографа, который, если вспомнить дихотомию Д. Вертова / С. Эйзенштейна, отчасти напоминающую лингвистическую полемику между «шишковистами» и карамзинистами», пошел по пути «психологического» кино, а не «киноглаза». Лишь сейчас, с появлением технологий 3D и полиэкрана, становится возможной экранизация Боброва. Аналогичным образом Андрей Белый, создавший в романах «Петербург» и «Москва» поэтику кино, по-прежнему остается неподвластен кино, поскольку реальный кинематограф поначалу пошел другим путем. Примером же альтернативного движения можно назвать кинематограф Артавазда Пелешяна, принцип «дистанционного монтажа» которого соотносим с текстологической внеаходимостью М. Бахтина: «Дистанционный монтаж придает структуре фильма не форму привычной монтажной “цепи” и даже не форму совокупности различных “цепей”, но создает в итоге круговую или, точнее говоря, шарообразную вращающуюся конфигурацию... Опорные кадры или участки, являясь наиболее “заряженными очагами” дистанционного монтажа, не только взаимодействуют с другими элементами по прямой линии, но и выполняют как бы “ядерную функцию”, поддерживая векторными линиями двустороннюю связь с любой точкой, с любым участком фильма. Тем самым они вызывают между всеми соподчиненными звеньями двустороннюю “цепную реакцию”, с одной стороны – нисходящую, с другой – восходящую»¹⁵. Как отмечает А. Артамонов, А. Пелешян подхватил исследования С. Эйзенштейна и Д. Вертова там, где они их оставили, и, руководствуясь принципами самой жизни, вывел на тот уровень целостности, о которой не мог помыслить революционный авангард¹⁶. Тот уровень целостности, который определяется сейчас как «текст культуры».

Если у истоков выездного туристического извода Крымского текста русской литературы как южного полюса Петербургского текста стоят Бобров и Пушкин, то проводником *отъездного* крымского кинотекста как субтекста одноименного сводного свертхтекста русской культуры стал Владимир Набоков, отталкивающийся всеми силами литературного таланта в ряде образцов своей прозы, от «Машеньки» до «Лолиты» и далее, не только от пушкинских «нереид», но и от фильма Евгения Бауэра «За счастьем» (1917). Это подробно и доказательно описал И.П. Смирнов в книге «Видеоряд. Историческая семантика кино» (СПб., 2009). Фор-

¹⁴ Метц К. Воображаемое означающее. С. 314–315.

¹⁵ Пелешян А. Дистанционный монтаж, или теория дистанции // <http://vkinodele.ru/public-blog/post/268-artavazd-peleshyan-distancionny-mont-azh-ili-teoriya-distancii>

¹⁶ Артамонов А. Внутренняя Вселенная // Сеанс. № 57–58: http://seance.ru/blog/portrait/peleshyan_artamonov/ См. далее: «В центре монтажных теорий 1920-х годов стоял дополнительный смысл, возникающий из соединения соседних кадров: Эйзенштейн называл это монтажным стыком, Вертов – интервалом. Пелешяна же интересует их «расстыковка», создающая не «третий смысл», а смысловое поле между ними. «Взяв два опорных кадра, несущих важную смысловую нагрузку, я стремлюсь их не сблизить, не столкнуть, а создать между ними дистанцию».

мировался же этот кинотекст как текст культуры на основе своего медиального движения от пушкинской Нереиды к набоковской Лолите, с пейзажем «Русской Ривьеры» посредине. Фильм «За счастьем» – как «Таврида» Семена Боброва в литературе, учреждающее явление крымского кинотекста.

Именно этот фильм оказался «сверхпродуктивным» для визуализации русской литературы и культуры в целом, задал саму парадигму нового любовного треугольника эпохи модерна – мужчина, женщина и малолетняя дочь последней. Собственно, и Семен Бобров в «Тавриде» продемонстрировал аналогичный треугольник, но в разорванном виде. В собственном «Тавриде» (1798), первом варианте его поэтической энциклопедии Крыма, в которой крымская тема явилась в литературу сразу же в своем высшем выражении, адресат его любовных поэтических посланий – Зарена, явно местного происхождения (Пушкин, как известно, изменил имя своей героини «Бахчисарайского фонтана» лишь на одну букву). Во втором, изданном через шесть лет варианте этого произведения «Херсонида», любимая носит имя – Сашена (оставаясь ожидать поэта где-то на севере и оттуда воспринимающая его призывы и предостережения в духе «восток – дело тонкое»). Такой получается претекст «утаенной» любви, или – Любовей? Именно *претекст*, созданный прежде всего из фигур речи, а не реальных прототипов.

Сюжет «психологического» фильма «За счастьем» незамысловат. Много лет Зоя Верейская и адвокат Дмитрий Гжатский любят друг друга. Однако Зоя отказывается от счастья быть вместе, чтобы не травмировать свою дочь Ли, которая продолжает обожать покойного отца. На крымском курорте, куда Зоя отвозит дочь, чтобы излечить от глазного заболевания, неожиданно выясняется, что Ли тоже влюблена в Гжатского, отвергая любовь портретирующего ее художника Энрико (которого играл будущий режиссер Лев Кулешов). По возвращению, желая счастья своей дочери, Зоя умоляет Дмитрия отозваться на любовь Ли, но тот не в силах пойти на такую «жертву». Не пережив нервного потрясения, Ли слепнет окончательно.

Возводя историю Лариной молодости к фильму «За счастьем», поэт по своему отдавал должное кинопроизведению с его стремлением озеркалить мелодраму, возвысившись над жанром в попытках вовлечь и его в подлежащую изображению сферу. Мелодраматизм в фильме Бауэра – результат того, что слабая глазами Ли не отвечает условиям медиально-символического порядка, в котором воцарился кинематограф. Она вообще слепнет к концу киноповествования. Только внутри него она и обладает зрением, но претерпевает наказание за инцестуозность той же вечностью, которой карает себя Эдип у Софокла. В то же время одним из литературных ориентиров режиссера вполне могла быть и вторая поэтическая эпопея литературного Колумба Крыма Семена Боброва «Древняя ночь Вселенной, или Странствующий слепец» (если учесть, что книги этого якобы «забытого», по мнению некоторых филологов, поэта постоянно находились на столе такого кинолюбца, как В. Маяковский¹⁷).

Свет ртутный, свет синий, свет белый: к последнему наплыву

Вернемся к идее «катастрофических» наплывов. Двум городам в современном мире особо присуща мифология самоотрицания – Петербургу и Нью-Йорку. Если любой текст города имеет ядерную структуру, то Петербург и Нью-Йорк как тексты – скорее термоядерную. В обоих случаях катастрофизм оказался усилен кинематографизмом, причем в случае с Петербургским (и Московским) текстами – кинематографизмом слова, а не реально осуществившихся экранизаций.

«Кино, – пишет Беньямин, – это форма искусства, которая соответствует все время возрастающей угрозе жизни, угрозе, с которой все время должны считаться современные люди...

¹⁷ Вайскопф М. Птица-тройка и колесница души. М. 2003.

Похоже, что здесь в забавно демифологизированной форме, низведенной до уровня повседневности (уличное движение с его опасностями) нам предложено то же, что является предметом теоретизирования Хайдеггера в работе «Исток художественного творения», когда он пишет о понятии Stoss (буквально – удар. – А.Л.). Хотя для Хайдеггера эффект shock>s, вызываемый искусством, связан со смертью совсем в ином смысле, возможно, он оказывается близок к тому, что имеет в виду Бенямин; речь идет не столько о каком-то риске быть сбитым на улице автобусом, сколько о смерти как о конститутивной возможности бытия. Хайдеггер считает: то, что в нашем опыте искусства вызывает Stoss, – есть сам факт, что произведение существует как наше не здесь-бытие»¹⁸.

Своим нереализованным кинематографическим потенциалом выделяется проза Андрея Белого.

Роман знаменует, с одной стороны, предел художественной выразительности, с другой, последовательную в своей изломанности, принятую вовнутрь новую идеологическую установку, накладывающуюся на бывшие «столичные» идеологические противостояния. Описание московской зимы – как будто бы с дрожью ресниц трансформируемого глаза и языка: «Рванул холодильник, чтоб все ожелезить; бамбанили крышами; заермолаила выюга в трубе; забросало в ресницы визжащими стаями мошек; за окном – все самоцветно: свет ртутный, свет синий, свет белый!»¹⁹.

Все бывшие составляющие «московского мифа» вывернуты в «Москве» Белого наизнанку – не без помощи моделей Петербургского текста (герои «Москвы» – перевоплощения героев «Петербурга»). Вместо «святой» Москвы – Москва «проклятая», «повисшая над Тартаром». Вместо «домашней» Москвы – Москва исключительно «мещанская», «пошлая», «грязная»: «Здесь человек мельтешил, чихал, голосил, верещал, фыркал, шаркал. Слагаясь из робких фигурок, вынырывающих из ворот, из подъездов пропечённой, непроветренной жизни». Вместо «естественной, органически выросшей Москвы» – Москва «дряхлая», «болезненная», подобная «опухоль»: «Москва... Огромная старуха, вяжущая тысячелетний и роковой свой чулок»; «воплощённая опухоль, переплетённая сплошной переулочной сетью». «Всё здесь искажалось, смещалось, перекорячивалось».

Подготавливая большой пожар / взрыв Москвы, А. Белый мистифицирует читателя пародийной игрой с московской топонимикой, что как бы снимает реальное топографическое видение города в пользу гротеска. «Москва! Разбросалась высокими, малыми, средними, золотоглавыми иль бесколонными витоглавыми церковками очень разных эпох; под пылицы небесные встали – зеленые, красные, плоские, низкие иль высокие крыши оштукатуренных, иль глазурью одетых, иль просто одетых в лохмотья опавшей известки домин, домов, севших в деревья, иль слитых, – колончатых или бесколонных, балконных, с аканфами, с кариатидами, грузно поддерживающими карнизы, балконы, – фронтонные треугольники домов, домин, домиков, складывающихся – Люлюхинский и Табачихинский с первым, вторым, третьим, пятым, четвертым, шестым и седьмым Гнилозубовскими переулками»²⁰

¹⁸ Ваттимо Дж. Прозрачное общество. М., С. 58.

¹⁹ Белый А. Москва. М., 1989. С. 88.

²⁰ Там же. С. 24–25.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.