

КИРИЛЛОВА Ольга Алексеевна / Olga KIRILLOVA

| Топосы идиллического и танатического в кино-тексте Киева |

КИРИЛЛОВА Ольга Алексеевна / Olga KIRILLOVA

Украина, Киев.

Национальный педагогический университет имени М. П. Драгоманова. Кафедра культурологии.
Доцент, кандидат философских наук.

Ukraine, Kiev.

National Pedagogical University named after M. P. Dragomanov.
The Department of cultural science. PhD in philosophy, senior lecturer.olga-kirillova@yandex.ru

ТОПОСЫ ИДИЛЛИЧЕСКОГО И ТАНАТИЧЕСКОГО В КИНО-ТЕКСТЕ КИЕВА

В статье дается определение киевского кинотекста и набор его характеристик: бинарность, идеализация, цензурированность, анонимность, безличность, фоновое противоречие, пиковость, коэкзистентность жизни и смерти. На основе определений киевского текста в работах М. Петровского, В. Менжулина, А. Люсого, С. Черепанова предлагается анализ наиболее важных для предложенной концепции кинопроизведений на киевскую тематику: «Дни Турбиных» В. Басова, «Записки курносого Мефистофеля» О. Биймы, «Филёр», «Райские птицы» Р. Балаяна, «От Булгакова», «Шум ветра», «Черта с два» С. Маслобойщикова, «Путеводитель» А. Шапира, «Влюбленные в Киев» (колл. альманах). В анализе киевского кинотекста определяются полярные топосы идиллического и танатического, задающие систему координат и общий хронотоп.

Ключевые слова: киевский текст, утопия, идиллия, репрезентативный кинотекст, внешняя оптика, сакральные доминанты, анонимность, нелинейность, дифферентность, Единое

The Idealistic and Tanatological Topology of Kiev Film Text

The article focuses on the definition of Kiev Film Text and its set of characteristics: binarity, idealization, censure, anonymity, impersonalism contradiction with sets, peak regime, and life and death co-existence. The most important of these films, such as “The Days of the Turbins” by V. Basov; “Notes of the Snub Mephisto” by O. Biyma; “Police Spy” and “Birds of Paradise” by R. Balayan; “By Bulgakov”, “Sounds of the Wind” and “Like Hell” by S. Masloboyschikov; “The Guide” by A. Shapiro; and “Enamoured in Kiev” (almanac), are analyzed through the prism of the local Kiev Film Text concept, explored in works by M. Petrovsky, V. Menzhulin, A. Lyusy and S. Cherepanov. The co-ordinate system and chronotope in this Kiev Film Text is defined by the polarized topoi of the idyllic and ‘thanatical’.

Key words: Kiev Film Text, utopia, idyll, representative film text, outer optics, sacral dominants, anonymity, nonlinearity, difference, the Unique

Текст культуры чаще всего репрезентирует Киев как некий топос идиллии, одновременно — целостный и травматически не-весь. Эта проблема репрезентации особенно очевидна в кинотексте, формирующем биполярный архетип Киева. Наша задача в этой статье — показать, как в киевском кинотексте невозможный топос идиллии, воссозданный по литературному канону, подвергается субверсии в актах эстетической анти-цензуры.

Бесконфликтный, беспроблемный образ Города — некий расхожий штамп эстетической рецепции Киева. Согласимся с культурологом Александром Люсым, утверждавшим, что «Булгаков, как отметил один филолог, живописал Киев по схемам Петербургского текста русской литературы, но в основе образа города у него оставалась киевская матрица. Теперь стало окончательно ясно, что Киев в литературе — город иерусалимский, иерусалимистей даже Москвы, у которой, наряду

с самообразом Третьего Рима, тоже хранится на запасном пути и вполне внятная претензия на Новый Иерусалим»¹.

При этом отметим, что футурологическое измерение у-топоса здесь замещено ретроспективным: Булгаков воссоздает его ретроверсивно как невозможный, невозвратный топос идиллии, изначально анонимизируя в тексте «Белой гвардии»; поэтому Булгаковский “Kiev-in-disguise” — изначально «не-весь», встроженный в рамку кадрированной памяти, усечённый, цензурированный памятью: Город, который *видится из* (из Москвы, что в данном случае второстепенно), *Город-из* (которого и т. п.), коллапсирующий мгновенно в «регулярной оптике культуры», привычной демонстрировать как некую топологическую и мифопоэтическую Город-is (as it is), то есть, со всем-что-в-нём.

¹ Люсий А. Персонаж взгляда. (Рец. на кн.: А. Павлов Снег на болоте: роман. — СПб.: Алетейя, 2010). // «Дружба Народов», 2011, №7. С. 212.



РУССКАЯ УТОПИЯ / RUSSIAN UTOPIA

КИРИЛЛОВА Ольга Алексеевна / Olga KIRILLOVA

| Топосы идиллического и танатического в кино-тексте Киева |

Таким образом, киевский визуальный текст подчинен «внешней оптике взгляда», исходя из которой и происходит его реконструкция в различных видах искусства и собственно в городской парадигматике, исходя из психоаналитической интенции: «Что мы можем предложить взгляду Другого — такого, что конституирует его желание?» Поэтому большая часть концепций визуальной парадигматизации Киева направлена к этому мнимому желанию Другого и, конечно же, всегда мимо него (см., например, имиджелогическую концепцию культуролога Сергея Дацюка «Стольный град Киев»²); в то же время «внутренняя оптика» городского текста — вся в сложных углах преломления; неслиянность структуры репрезентативной и структуры саморефлективной, автомифологизирующей в киевском тексте являют собою основную проблему его функционирования в качестве целостного, самовоспроизводящегося текста культуры.

Поэтому определить Киев как идеальное не-место (у-топос) оказывается просто: *утопия мутирует в идиллию*, видимую исключительно из некоего «вне», ретроспективно признанную, гипотетически желанную или фантомную — навсегда утраченную, отзывающую привычной болью (вероятно, этот последний модус «любви в Киеву» наиболее жизнестоек в современной российской культуре, где та же фантомная боль ненароком захватывает и невесту с чего ампутированный Крым — эта метафора *ампутированной территории*, вопреки соматической логике держащей жить своей жизнью, заслуживает отдельного рассмотрения в имперских контекстах, но сейчас мы не будем на это отвлекаться)

Кинематограф как одна из форм рефлексии городского текста демонстрирует специфическую визуальную парадигму Киева, отражающую те же проблемы культурной саморефлексии. Здесь необходимо ввести понятие «репрезентативного кинотекста города», относимое к любому знаковому городу. Создание такого *репрезентативного кинотекста* с набором визуальных штампов — кодов, рассчитанных на распознавание и обращающих знаковые городские локусы в набор визуальных киноцитат, возможно в отношении любого города, претендующего на столичный статус в культуре. Отметим, что в великом треугольнике Российской империи со времен появления Петербурга и до наших дней *исторически несомненная столица* отсутствует, что ставит под вопрос столичность Петербурга, Москвы, Киева в разное время и в пределах различных территориальных и государственных образований, *столичность* — личина личности города, выявляющей аутентичную провинциальность, свойственную каждому из этих топосов. Более того, репрезентативный кинотекст задает не только перечень знаковых объектов, легитимированных взглядом кинокамеры, но также и ракурс, и ритм их восприятия.

Один из наиболее показательных примеров развернутой визуальной экспозиции Киева мы находим в первых кадрах первой серии экранизации булгаковских «Дней Турбиных», в режиссерской версии Владимира Басова, Николая Достала 1976 г. (операторская работа Ильи Миньковецкого, Леонида

Крайненкова) — здесь продемонстрированы основные сакральные топосы города, «привязанные» к социально-политическому и сюжетно-биографическому контекстам; колокольни храмов на дальних и ближних пещерах Киево-Печерской Лавры, Софийский собор — первый каменный храм Руси, Андреевская церковь, выстроенная в XVIII веке близ места пророчества апостола Андрея о Граде, памятник князю Владимиру (крещению Руси) являются тем поглощающим фоном, в который вписаны микешинский памятник Богдану Хмельницкому, указующий булавой в сторону Москвы, скученные особняки Андреевского спуска с дымящими трубами (тема семейного очага Булгаковых-Турбиных), урочища киевских гор, знаменующие не только исторический момент происхождения русской земли, отмеченный памятным знаком, но и жест стирания исторической метки, «стирания с лица земли» (история с перманентным исчезновением районов Кожемяки и Гончары с карты Города), возврат к беспмятности, освобождению от истории («есть беспутные, нет беспмятных» — невозможно не цитировать вновь и вновь на этом месте). Здесь уместно сослаться на беньяминовское определение «архива невольной памяти», которое к киевскому тексту применяют исследователи³.

Репрезентативный кинотекст Киева не подставляет зрителя на определенную, заранее заданную кинокамерой точку в пространстве «реального города», но укрывает, скрывает от него все, что не вписано в полярные топосы сакральности (первые храмы Руси) или десакрализации (знаки советского присутствия — административные здания или памятники). Сакральные доминанты — собственно храмы, превращенные в визуальные штампы репрезентации города, отодвигают на второй план сам город, и сам кинематографический Киев анонимен, даже если речь идет о репрезентации киевского текста культуры в экранизациях писателей, рассматривавших город на наиболее тонкой грани между сакральным и inferнальным — Михаила Булгакова или Владимира Винниченко в экранизациях их произведений. Так Киев неоправданно обращен в знак идиллии, и это функция цензуры, в т. ч. монтажной.

В целом, об «утаивании», «скрывании» как о характерной черте киевского городского текста, формирующего ментальность, пишут многие авторы, атрибутируя функцию экранирования, укрывания парковой листве, которая в кинотексте выполняет функцию цензуры, подменяя собою фоновый городской антураж. В ментальную модель города это свойство входит вместе с нелинейностью, волнистостью как его структурной характеристикой, по замечанию писателя Сергея Черепанова: «В отличие от Питера и Москвы — городов по преимуществу плоских, жестких — Киев проникает в душу (а, значит и формирует ее) волнистой нежностью подъемов и спусков, «схиллов» и гор, в особенности — укрытых зеленью — купами и шапками — *скрывающими*, а лучше — по-закройщицки, — *скрывающими* недостатки городской фигуры во всех смыслах»⁴ (курсив мой — О. К.). Определяя нелинейность как нелинейность истории, философ Вадим Менжулин уточняет: «Топография

² Дацюк С. «Стольный град Киев»: материалы семинара «Город Киев в XXI веке», состоявшегося в Пушче-Водице 30 октября — 1 ноября 1998 года.: URL: http://xyz.org.ua/xyz/discussion/grad_kiev.html (декабрь, 2012).

³ Полішук Я. Київ як локус культурної пам'яті: досвід новітньої літератури. // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2010, № 20 (207), Ч. III. С. 100.

⁴ Черепанов С. Городомор. // Радуга : Журнал художественной литературы и общественной мысли. 2008. № 4. С. 62.



РУССКАЯ УТОПИЯ / RUSSIAN UTOPIA

КИРИЛЛОВА Ольга Алексеевна / Olga KIRILLOVA

| Топосы идиллического и танатического в кино-тексте Киева |

Киева изначально холмиста и извилиста, геология — глиниста и зыбуча, а история — извечно мутна и хаотична. Этому городу, кажется, на роду написано быть пунктом пересечения, ареной столкновения и символом вариативности, непрочности самых разнообразных порядков, сил, традиций — хозяйственных, культурных, политических, религиозных, национальных, этнических, языковых, поведенческих и многих других»⁵. Обращая внимание на отчужденное сосуществование разных слоев истории, как мы сказали бы, их фатальное «отслоение» в палимпсесте, В. Менжулин обращает внимание на закономерность этого отчуждения: «Нынешнее отчуждение Киева от своего прошлого — естественное продолжение отчуждения, царившего и в самом этом прошлом»⁶ и подчеркивает отсутствие идентификации у современного субъекта культуры (в нашей перспективе — активного потребителя произведений искусства) какой-либо идентификации с людьми, жившими ранее на этой территории; и слово «территория» здесь также закономернее, чем какое-либо другое. Размышляя об основах «киевского текста», один из первых его теоретиков, литературовед Мирон Петровский «Стоит ли, создавая тексты описания, рушить текст, от которого отталкиваемся? Рушить оригинал, создавая копию. Но разве не этим занимается власть, которая последовательно, одна за другой меняются в городе?»⁷ Отслоение киевского текста происходит и от его топографического «оригинала», в котором остается существенный остаток невербализованного в связи с явной симулятивностью многочисленных дискурсов описания, в то же время многочисленные «тексты власти», сменяясь на упомянутой, повторим это слово, «территории» в течение сотен лет, сформировали текст города как некий палимпсест, многократно стираемый и переписываемый. Проблема его определения в том, что Киев по определению не сформирован каким-либо идеологическим дискурсом (и не сформировал такового): всякий идеологический дискурс исчезает вместе с очередной властью, не апроприированный киевлянами («безродными космополитами»), способными транслировать максимум дискурс субкультурной общности, не принадлежа чьему-то более монолитному (и здесь отметим крах любых имперских притязаний на включение киевского дискурса в свою целостность).

Обратим внимание в связи с этим на некоторые свойства киевского кинотекста: это *анонимность, расслоенность фона и событий, личностная отчужденность*, отчасти с этим связанная. Говоря о последнем свойстве, Вадим Менжулин замечает, что «увлечение дореволюционным Киевом, имевшее место в киевских интеллектуальных кругах в конце 1980-х — начале 1990-х годов (когда советский уклад уже исчезал, а ново-украинский только зарождался), давно прошло, лишь подчеркнув окончательное отчуждение современных киевлян от людей, живших в городе с похожим названием всего лишь сто лет назад»⁸. Поэтому в культуре модерна/декаданса, сформировав-

шей облик города в его «классическом», досоветском понимании, практически отсутствуют личностные мифы, замещенные, тем не менее, *мифологемой дома модерн* во многих вариантах. Зачастую эта мифологема мистифицирована легендой индивидуальной или множественной смерти, неverified исторически. Таковы в киевском тексте «Дом с химерами» (дом архитектора Владислава Городецкого), «Дом с дьяволами» (он же замок барона Штейнгеля), «Дом плачущей вдовы», «Замок Ричарда Львиное Сердце» и др. Показательно, что многие из этих зданий обыгрываются кинематографом начиная с советского периода — в фильмах «Киевлянка» (1958), «Нет неизвестных солдат» (1967), «Судьба барабанщика» (1976) и др. но всегда «в фоновом режиме», вне культурного контекста их создания, демонстрируя упомянутое расслоение фона и культурного контекста. Дом с химерами возникает даже в недавнем фильме «Ржевский против Наполеона» (2011) — упомянем это как кинематографический казус. Напротив, реконструируя контекст украинского модерна в кино, режиссер Олег Бийма в фильме «Записки курносого Мефистофеля» (1994) по роману Владимира Винниченко, задействует весьма традиционный фон, вполне вписанный в упомянутую «турбинскую парадигму» (сакральные доминанты пейзажа, сдержанная классицистическая и эклектичная архитектура Андреевского спуска, Боричева тока, апеллирующая к дореволюционной «патриархальности»), а действие еще более декадентского фильма по пьесе того же автора с говорящим названием «Грех» (1991) неожиданно и неоправданно переносит из Киева во Львов, создавая декорацию «абстрактного города».

Показательно, что эта тенденция к анонимизации дает неожиданные результаты у режиссеров, наиболее вдумчиво и любовно работающих с «киевским текстом» — таких, как киевлянин Роман Балаян. В фильме «Райские птицы», 2008 (о котором будет сказано ниже) легендарный киевский «Дом с дьяволами» (замок барона Штейнгеля) снят в качестве обиталища главного героя, однако в кадре он появляется только с тыльной стороны, что, конечно, не исключает его узнаваемости. Если «фирменной» чертой петербургских дворов-колодцев является хрестоматийный темно-желтый цвет, совпадающий с цветом фасада, то гораздо менее известная, но очень характерная черта киевского двора — не столь замкнутого, больше озелененного — отличие его от фасада по цвету, что в экранном режиме прочитывается как мимикрия. Многократно перекрашиваемые в яркие контрастные цвета (темно-зеленые, красно-кирпичные, ярко-голубые, палевые и пр.) стены домов придают визуальной среде города характер палимпсеста, особенно учитывая, что это город, старая часть которого показана чаще всего «с изнанки», например, в кинематографе одного из «самых киевских» режиссеров Сергея Маслобойщикова, где извилистые лабиринты дворов формируют облик города в фильме «Шум ветра» (2002), а в фильме «Черта с два» (2008) условный, анонимный город безошибочно распознаваем как Киев не только благодаря упомянутому городскому палимпсесту стен, а также целому ряду локальных особенностей, но и благодаря самой тяге к кинематографической анонимности, непрописанности, в отличие от Москвы, Петербурга и разнообразных топов российской провинции (симулировать которую очевидно пытался режиссер). Подобным образом в фильме Р. Балаяна «Филер» (1987) пока-

⁵ Менжулин В. К вопросу о киевском хронотопе, или как поссорились Исаак Моисеевич с Иваном Алексеевичем и что это дало Льву Исааковичу с Игорем Ивановичем. // Актуальні проблеми духовності: Збірка наукових праць. ДВНЗ «КНУ», 2012. Вып. 13. С. 86.

⁶ Там же.

⁷ Петровский М. Мастер и Город: Киевские контексты Михаила Булгакова. Изд. 2-е, исправ. и доп. СПб, 2008. С. 45.

⁸ Менжулин В. Там же.



РУССКАЯ УТОПИЯ / RUSSIAN UTOPIA

КИРИЛЛОВА Ольга Алексеевна / Olga KIRILLOVA

| Топосы идиллического и танатического в кино-тексте Киева |

зан «изнаночный Киев» дворов, закоулков, подворотен, зимний Город в теплых кремевых тонах, неузнаваемый, но безусловно патриархальный, отражающий абстрактную довоенную идиллию, и Михайловский переулок, на котором многократно появляется герой Олега Янковского также можно воспринять как отсылку к «Белой гвардии»,

«Райские птицы» Романа Балаяна — фильм, в котором, наконец, снимается противоречие фона и событийного ряда, в котором Киев осознанно выбран как топос идиллии, вписанной в него сюжетно или же органически возникшей в его топо-логике. Все означающие первого аксиологического ряда: *любовь, творчество, свобода, идеал* — явлены в фильме предельно и органически вписаны в городской текст; *идеальная любовь* пожилого писателя и юной девушки (многократно отмеченный кинокритиками дуэт Олега Янковского и Оксаны Акиньшиной), вдохновляющая на полет в прямом смысле этого слова (безусловная автореминисценция Балаяна, отсылка к «Полетам во сне и наяву», 1982, с тем же Олегом Янковским), встроена и в узнаваемую бытовую декорацию (писательская квартира в Липках со всеми характерными признаками быта киевской интеллигенции: герои занимаются любовью под портретом Шевченко, но на томах «Истории государства Российского» Карамзина), и в городской ландшафт, одухотворенность которого обусловлена его «эрогенностью», близостью к краю, тем, что в обиходном лексиконе определено как панорамность: действие фильма начинается на Владимирской горке под памятником крестителю Руси, завершается — на Цепном пешеходном мосту, в метафизической разорванности между двумя территориями, над Днепром, под холмами Города, нависающего всеми своими сакральными означающими.

Хронотоп Киева (в отличие, скажем, от петербургского), прерывист, что продиктовано априорным топологическим разрывом оврага, обрыва, «яра» (этим словом маркированы и локусы репрезентации — центральная магистраль, Крещатик, Крещатый Яр, и локусы травмы — Бабий Яр, вошедший в историю Холокоста); в силу этой прерывистости он не предусматривает движения, но — застывание на пределе — обрыве — грани (вынесение на грань), что связано и с очевидной панорамностью города, христиански-медитативной и экзистенциально-драматичной одновременно. Поверхности противопоставляется пиковость: места жизни, как и места смерти, вынесены на пики — наивысшие точки городских возвышенностей. Потустороннее репрезентировано в ландшафте на одном уровне с сакральным и не очеркнуто чертой перехода, воплощенной в смерти как акте; благодаря этому происходит вписываемость и витализация локусов танатического в городском пространстве (обретение ими жизни-в-ином), что артикулируется энергетически в гораздо большей степени, нежели семиотически.

Так, сакральный комплекс Киево-Печерской лавры, с ее нетленными мощами, обрамляют, с одной стороны, два мемориальных комплекса — Мемориал Славы с захоронениями Героев Великой Отечественной Войны на месте массовых расстрелов 1919 года и соответственных братских могил, а также возведенный в последний год президентства Виктора Ющенко памятник Голодомору, вертикально доминирующий над лаврской колокольней XVIII века работы Ф. Шеделя; с другой же стороны — ландшафтный музей Великой Отечественной Войны

с вечным огнем и вертикальной доминантой — скульптурой Родины-Матери с поднятыми мечом и щитом. Топосы жизни и смерти в киевском тексте определяет их симбиотичная коэкзистентность.

Эта пиковость и коэкзистентность зафиксирована в полудокументальном фильме Сергея Маслобойщикова «От Булгакова» (1991): в кинопрологе фаустовский спор за душу героя словами диалога Гёте небесные и inferнальные силы ведут над горой, где по преданию апостол Андрей воздвиг свой крест, положив начало граду, и где находился дом №13 семьи Булгаковых, он же Дом Турбиных; светотеневая дихотомия явлена как на горе — в кажущейся симметрии Андреевской церкви — ключевого сакрального топоса и готического «Замка Ричарда Львиное Сердце» (места мистических смертей), так и над нею — в визуализированных аниматором небесных сонмах и кошунственно пересекающим их авионом, отсылающим к мифистифицированной претензии рукотворности, глобальному контексту Первой мировой войны и локальному, киевскому контексту биографий авиаторов Уточкина и Сикорского, синхронизированных с биографией Булгакова. В сущности, там, где райское и inferнальное явлены синхронно в своем наиболее выраженном виде, перманентно возвращены из инобытия, нет места витальности, которая, эрго, оттеснена в низовую культуру, «мир лесковских анекдотов», сквозь призму которых видят город даже Осип Мандельштам в своем киевском очерке 1926 года, давший в хрестоматийных строках формулу *Киева-Вия*, то есть, потустороннего воплощенного существа, исключенного из того пространства скопического, которым является кинематограф, носителя горгонического взгляда, снимающего сакральные знаки.

Советский контекст, обрамляющий эти культурные напластования, в кинематограф также «включен» и в нем выявлен; здесь срабатывает инерционность кинематографа, с послевоенных лет наиболее охотно воспроизводившего штамп «советского Киева» (в котором вкрапления старины, в том числе христианской, стали проявляться далеко не сразу). Панорамные съемки пейзажей «советского Киева» присутствуют уже в современном кино (фильмы «Путеводитель» А. Шапиро, «Райские птицы» Р. Балаяна и пр.), однако кинематографический постмодернизм, отдельные проявления которого в киевском кинотексте можно назвать не просто удачными, но наиболее адекватными материалу, научился по-своему эксплуатировать его означающие. Приведем в качестве примера ключевое эротанатическое означающее киевского пейзажа (неизбежно провозжающее/встречающее любой поезд, едущий в Россию/из нее), тот самый монумент из мемориального комплекса ВОВ, к которому неизбежно приходится возвращаться, возвращаясь к соответственной цитате: «Её травматически неустраиваемая вписанность в холмистый — то есть, наиболее лирический, «женственный», пейзаж, неустраиваемость из поля зрения, отовсюду-видимость (Паноптикон наоборот!) не просто служит пластическим воплощением контроля, не просто репрессивно картографирует пространство, но концентрирует потоки желаний на острие меча, в той высшей точке, становящейся *point de capiton*, где они схвачены и обращены в ничто»⁹. Её вездесу-

⁹ Кириллова О. Вива Виктория или Слава Победе. Гл. 12. // Серп холдной луны: реконструкции моделей чувственности. СПб: Алетей, 2010. С. 173–174.



РУССКАЯ УТОПИЯ / RUSSIAN UTOPIA

КИРИЛЛОВА Ольга Алексеевна / Olga KIRILLOVA

| Топосы идиллического и танатического в кино-тексте Киева |

щим присутствием маркированы две наиболее удачные в последнем десятилетии киевские киноновеллы об экстремальной любви, порождении чистой урбанистической ситуативности: новелла «Горбунов и Юля» из полудокументального «Путеводителя» Александра Шапиро (2004) и новелла «Три слова» молодого режиссёра Ильи Яблокова из киноальманаха «Влюблённые в Киев» (2011) — наиболее амбициозного киевского кинопроекта последних лет, созданного по аналогу подобных кинообъяснений Парижу, Нью-Йорку и Москве. «Железная леди», весьма условная Родина-Мать, по своему визуальному воплощению «близкая тем женским божествам античности, с которыми материнство несовместимо в силу их божественной физиологии»¹⁰, некая беспощадно-целомудренная Диана в своей танатической ипостаси Гекаты, хронопирует пространство желания, замыкая круг безвыходности поляризованных аффектов, вынесенных на пик — парковая цепь пройдена, *non plus ultra* — создавая для них демонстрационную площадку: на расходящихся концентрических кругах ее «майданчиков» в новелле «Три слова» мы видим бешено ссорящиеся или целующиеся парочки, и юный «философ любви» (обычный городской сумасшедший киевских высот), ведущий свое апофатическое её доказательство «от противного», поясняет доверчивым туристам, что «это не памятник, а часы: каждый час железная женщина ударяет мечом о щит», идеально обозначая таким образом хронопическую ось трансгрессивного Киева и в то же время включая в устный фольклорный городской текст сей артефакт, успешно функционирующий при этом ещё в двух: в официальном мемориальном тексте советской культуры и в ускользающем, невербализуемом мистическом тексте Киева (попытка фиксации неизбежно ведут к снижению в мидкульт: *плітки, чутки, сенсації*).

В визуальном тексте Ильи Яблокова замечательно показано, как безмолвные пластические сообщения мнемотанатических топосов мемориального комплекса Великой Отечественной войны: захоронения героев, скульптурная сцена битвы за Днепр и освобождения Киева, памятники героям фронта и тыла своим довлением словно опережают слова мятущихся героев, тем более, что девушка пребывает в молчании, а юноша «толкает» эмоциональный «спич» о девальвации слов («общее место» в парадигме постмодернистского кино) — в первую очередь, пресловутых «трех слов», означающих якобы формулу любви, предлагая сменить знак аффекта на противоположный. В XX семинаре «Ещё» (недавно переведённом на русский язык) Жак Лакан обращает внимание на то, как «Фрейд берет на вооружение изречение Эмпедокла, гласящее, что Бог, должно быть, из всех существ самое невежественное, ибо Он не знает ненависти. Проблема любви связывается тем самым с проблемой знания. Я добавил также, что христиане обратили это отсутствие ненависти в Боге в признак любви»¹¹. Любовь, зарождающаяся в драматизированных стынущих декорациях войны, неизбежно обращена в войну (на это как бы намекают — без какой-либо осознанной режиссёрами связи, дальнейшие новеллы альманаха «Влюбленные в Киев»: «Ведьма», «Кое-что», «Рука» и др.) Радиус действия Железной Леди расширяется,

¹⁰ Там же. С. 172.¹¹ Лакан Ж. Семинары. Книга 20: Ещё (1972–72). М: Гнозис/Логос, 2011. С. 108.

маркируя зону [утраты] контроля: дионисийский (в прямом смысле слова) монолог «философа», успевшего за 9 минут киноновеллы шархнуть в обе крайности, завершается весьма гротескным образом, но бешеные полярные страсти вокруг не утихают; её «паноптичность наоборот» захватывает в «Путеводителе» А. Шапиро периферийные зоны массивов, для которых она установлена точкой отсчета распространения — расстраивания (*роз-будови* — украинское слово, служащее точнейшим лингвистическим аналогом *деконструкции*) — советского монотонного геометрического картографирования, которое в большей степени служит морфологическим нуждам пространства, нежели реальной потребности реальных людей в реальном жилье (жилье в Реальном?)

В такой пустыне массивов киевского Левобережья (также апофатического Киева, не-Киева для киевлян — о чем говорит в другой киноновелле «Путеводителя» известный киевский художник Александр Ройтбурд, «прибавочного Киева») воссоздается пространство центральной (в композиционном и смысловом планах) новеллы «Путеводителя» «Горбунов и Юля», максимальное противопоставленное априорному топосу идиллии совокупного киевского кино-текста. Если основополагающий принцип новеллы Яблокова — поляризация, пиковость, то в новелле Шапиро это — анонимизация; герои не узнают массива, в котором они случайно оказались (Осокорки? Позняки?), анонимна не только героиня — безывестная девушка Юля, в образе которой агрессивно-черные тона (длинные крашенные волосы, большие черные очки, одежда) соединяют визуальный штамп вульгарности с танатологически окрашенной символическостью (настолько легко соотносится образ незнакомки в черном со Смертью), но и назначивший ей свидание известный киноактер Алексей Горбунов (киевлянин по происхождению), которого она также идентифицировать не в силах. Безразличная война, воплощенная во флегматичной советской Гекате, ведется между массивами и булгаковским Городом, столь микроскопическим, что не быть не раздавленным ему невозможно (топологически и антропологически).

Отчуждающая пустыня, перетекающая из Пазолини и Антониони в Балабанова, неожиданно найдена в киевском кино-тексте и окрашена в мрачные, бурные, керуаковские тона: чередование планов, снятых регулярной и искаженной оптикой, призвано усилить ее ощущение; город же сквозит в эту пронизываемую пустыню наиболее мрачными своими танатическими означающими: так появляются в разговоре «Горбунова и Юли» монтажные вклейки с панорамирующими кадрами городского крематория на Байковом кладбище и «какбыследящей» Родины-Матери («Инопланетянки», «Бабародины», «Гермафродитки», «Виктории Петровны» и пр.) Индивидуализация городского текста, стремящегося к анонимности, все же происходит путем соотношения «типичного» в его гомогенных локусах с его экстремальными объектами — так в постмодернистском кино происходит болезненное, маргинальное, непризнанное конструирование киевского кино-текста современности с его новыми означающими.

Эти киноновеллы словно визуализируют соответствующие примеры (обойдемся без примеров), ставшие фигурами умолчания в книге «Серп холодной луны». «Путеводитель» Шапиро — это памятник субъекту, павшему метафизической



РУССКАЯ УТОПИЯ / RUSSIAN UTOPIA

КИРИЛЛОВА Ольга Алексеевна / Olga KIRILLOVA

| Топосы идиллического и танатического в кино-тексте Киева |

смертью в радикальной исторически сложившейся дифферентности и полиморфности киевского пространства, к которому в полной мере относимы слова Деррида: «Я говорю лишь на одном языке, но даже этот язык — не мой родной»¹².

Так в полудокументальном «Путеводителе» эта радикальная дифферентность торжествует над Единым не только использованию приемов постмодернистского киноязыка, но и благодаря смешиванию центра и периферии. Удивительным образом эта растворенность исторического Киева в случайном

монтажном ряду отсылает к изначальной интенции Дзиги Вертова в его «Человеке с киноаппаратом», где эти динамичные кадры перемешаны с кадрами других больших городов. Постмодернистская киностилистика клипового стробоскопа (и соответствующий хронотоп) в применении к киевскому тексту оказывается особенно адекватной, учитывая специфику города-палимпсеста, в основе которого тем не менее неизменное Единое. В подобной дихотомичности: Единое — множественное, горнее — дальнее, идиллическое — танатическое выстраивается киевский текст, в том числе в своих кинематографических преломлениях.

¹² См.: Herbrechter S. "Plus d'un — Deconstruction and the Translation of Cultural Studies" // Culture Machine: special issue on Cultural Studies and Deconstruction. 2004. №6. С. 45.

