

ЛЮСЬИЙ Александр Павлович / Alexander LYUSY

| Киноландия и киногеноцид |

ЛЮСЬИЙ Александр Павлович / Alexander LYUSY

Россия, Москва.
Российский институт культурологии.
Старший научный сотрудник. Кандидат культурологии.Russia, Moscow.
Russian Institute for Cultural Research, Senior Researcher.
PhD in Cultural Science.allyus1@gmail.com

КИНОЛАНДИЯ И КИНОГЕНОЦИД КРЫМСКИЙ КИНОТЕКСТ КАК ГЛАМУР И ЖЕСТЬ

Исходя из положения, что текст культуры может быть выражен как на «естественном языке» своего происхождения, так и на языках различных других видов искусств, автор рассматривает крымский кинотекст как субтекст крымского текста русской культуры. Прослеживаются основные вехи его формирования на основе медиального движения от пушкинской Нереиды к набоксовской Лолите, с пейзажем «Русской Ривьеры» посредине. Фильм «За счастьем» режиссера Бауэра рассматривается как учреждающее явление кинотекста и уподобляется поэме «Таврида» Семена Боброва в литературе. Обоснована «сверхпродуктивность» этого фильма для визуализации русской литературы и культуры в целом. Показано противоречивое инсценирование текстуальности природы в современном кинематографе.

Ключевые слова: визуальность, медиальность, гламур, естественный язык, креолизанный текст, нарративный аппарат, макромиф

Cinema-Land and Cinema-Genocide

Proceeding from the attitude that cultural text can be expressed through both its “natural language” of origin, and by various other kinds of artistic expression, the author considers Crimean film text as a subtext of Russian culture. The article traces and discusses its basic influence on the media movement’s foundation — from Pushkin’s Nereid to Nabokov’s Lolita, and including the “Russian Riviera” landscape in the middle. The film “Beyond Happiness”, directed by Bauer, is considered a phenomenon, where the film text assimilates the literature of Simeon Bobrova’s poem “Taurida”. The “superefficiency” of this film as regards its visualization of Russian literature and culture as a whole, is prominent. In addition, its inconsistency (инсценирование) with the textualism of nature in modern cinema is also illustrated.

Key words: *visuality, medial, glamour, natural language, creolized text, narrative device, macromyth*

«Здесь мы, в сущности, смягчаем мнение кинокритика Екатерины Барабаш: «духовный гламур, беспощадный по форме и бессмысленный по содержанию», — резюмирует свой разбор авторского кинематографа Андрея Звягинцева Ольга Кириллова¹. Чем-то такое «смягчение» напоминает попытку героини третьего, лишь по касательной попавшего в данный обзор фильма этого режиссера «Елена», смягчить «бесчувственное» сердце дочери своего мужа — перед тем, как оттяпать у нее причитающееся ей по воле уже почти покойника, наследство. Более плодотворным представляется поиск киногламура на территории своеобразного эстетического гламурного кондоминиума, с фактически уже состоявшейся новой съемочной Переяславской кинорадой, тем более, что и немецкий славист Дагмар Буркхарт давно уже советует автору этих строк учесть

¹ Кириллова О. А. Символическая смерть отца и стирание следов: к деконструкции кинематографа А. Звягинцева // Международный журнал исследований культуры. 2011. № 2 (3). С. 75–77.

в своих поисках крымского текста и опыт современного кинематографа².

Для современных кинотеоретиков рассказ Аркадия Аверченко «Фокус великого кино» из книги «Дюжина ножей в спину революции» (1921) — все равно что рассказ Борхеса «Аналитический язык Джона Уилкинса» для гуманитарной археологии Мишеля Фуко, как он это подробно описал в начале своей книги «Слова и вещи». К примеру, цитаты из «Фокуса» предваряют рассмотрение обратного времени у Эйзенштейна Юрием Цивьяном в книге «На подступах к карпалистике: Движение и жест в литературе, искусстве и кино» (М., 2010). Киновед подробно показал, как у писателя созрела сама идея этого рассказа по ходу знакомства с новым видом искусства, в котором он видел новые, кстати сказать, буквально еще не реализованные воз-

² Буркхарт Д. Путешествие Осипа Мандельштама в Крым: поэтическая медиализация // Беглые взгляды: новое прочтение русских травелогов первой трети XIX века. М., 2010. С. 127.



ЛЮСЬИЙ Александр Павлович / Alexander LYUSY

| Киноландия и киногоноцид |

возможности: «Сейчас явления текут обычной стороной, — один поворот ленты, и вся жизнь пошла наоборот»³.

Обратимся же к самому рассказу. «Однажды в кинематографе я видел удивительную картину, — рассказывает писатель собеседнику, или, скорее всего, собеседнице. — Море. Берег. Высокая этакая отвесная скала, саженей в десять. Вдруг у скалы закипела вода, вынырнула человеческая голова, и вот человек, как гигантский, оттолкнувшийся от земли мяч, взлетел на десять саженей кверху, стал на площадку скалы — совершенно сухой — и сотворил крестное знамение так: сначала пальцы его коснулись левого плеча, потом правого, потом груди и, наконец, лба».

Далее, после пластичного описания эпизода с противокурением сигареты и пущенным вспять поеданию извлечением обратно из желудка цыпленка автр предлагает проделать то же самое с историческими событиями.

«Ах, если бы наша жизнь была похожа на послушную кинематографическую ленту!..

Повернул ручку назад — и пошло-поехало...

Передо мной — бумага, покрытая ровными строками этого фельетона. Вдруг — перо пошло в обратную сторону — будто соскабливая написанное, и когда передо мной — чистая бумага, я беру шляпу, палку и, пятясь, выхожу на улицу...

Шуршит лента, разматываясь в обратную сторону.

Вот сентябрь позапрошлого года. Я сажусь в вагон, поезд дает задний ход и мчится в Петербург.

В Петербурге чудеса: с Невского уходят, забирая свои товары — селедочки, огуречники, яблочницы и невоюющие солдаты, торгующие папиросами... Большевицские декреты, как шелуха, облетают со стен, и снова стены домов чисты и нарядны. Вот во весь опор примчался на автомобиле задним ходом Александр Федорович Керенский. Вернулся?!

Крути, Митька, живей!

Въехал он в Зимний дворец, а там, глядишь, все новое и новое мельканье ленты: Ленин и Троцкий с компанией вышли, пятясь, из особняка Кшесинской, поехали задом наперед на вокзал, сели в распломбированный вагон, тут же его запломбировали и — укатила вся компания задним ходом в Германию.

А вот совсем приятное зрелище: Керенский задом наперед вылетает из Зимнего дворца — давно пора, — вскакивает на стол и напыщенно говорит рабочим: "Товарищи! Если я вас покину — вы можете убить меня своими руками! До самой смерти я с вами".

Соврал, каналья. Как иногда полезно пустить ленту в обратную сторону!

Быстро промелькнула февральская революция. Забавно видеть, как пулеметные пули вылетали из тел лежащих людей, как влетали они обратно в дуло пулеметов, как вскакивали мертвые и бежали задом наперед, размахивая руками.

Крути, Митька, крути!

Вылетел из царского дворца Распутин и покати к себе в Тюмень. Лента-то ведь обратная.

Жизнь все дешевле и дешевле... На рынках масса хлеба, мяса и всякого съестного дразгу.

А вот и ужасная война тает, как кусок снега на раскаленной плите; мертвые встанут из земли и мирно уносятся на носилках обратно в свои части. Мобилизация быстро превращается в демобилизацию, и вот уже Вильгельм Гогенцоллерн стоит на балконе перед своим народом, но его ужасные слова, слова паука-кровопийцы об объявлении войны, не вылетают из уст, а, наоборот, глотает он их, ловя губами в воздухе. Ах, чтоб ты ими подавился!..

Митька, крути, крути, голубчик!

Быстро мелькают поочередно четвертая дума, третья, вторая, первая, и вот уже на экране четко вырисовываются жуткие подробности октябрьских погромов.

Но, однако, тут это не страшно. Громильщики выдергивают свои ножи из груди убитых, те шевелятся, встанут и убегают, летающий в воздухе пух аккуратно сам слетается в еврейские перины, и все принимает прежний вид.

А что это за ликующая толпа, что за тысячи шапок, летящих кверху, что это за счастливые лица, по которым текут слезы умиления?!

Почему незнакомые люди целуются, черт возьми!

Ах, это Манифест 17 октября, данный Николаем II свободной России...

Да ведь это, кажется, был самый счастливый момент во всей нашей жизни!

Митька! замри!! Останови, черт, ленту, не крути дальше! Руки поломаю!..

Пусть замрет. Пусть застынет.

— Газетчик! Сколько за газету? Пятачок?

— Извозчик! Полтинник на Конюшенную, к «Медведю». Пошел живей, гривенник прибавлю. Здравствуйте! Дайте обед, рюмку коньяку и бутылку шампанского. Ну, как не выпить на радостях... С манифестом вас! Сколько за меня за все? Четырнадцать с полтиной? А почему это у вас шампанское десять целковых за бутылку, когда в «Вене» — восемь? Разве можно так бессовестно грабить публику?

Митька, не крути дальше! Замри. Хотя бы потому остановись, что мы себя видим на пятнадцать лет моложе, почти юношами. Ах, сколько было надежд, и как мы любили, и как нас любили.

Отчего же вы не пьете ваш херес! Камин погас, и я не вижу в серой мгле — почему так странно трясутся ваши плечи: смеетесь вы или плачете?»⁴.

Оксана Булгакова полагает, что развитие кино начинается с установления его пространственного кода, что становится определяющей стилистической доминантой той или иной кинематографической школы. «Именно с пространственной организацией связаны определенные монтажные фигуры и принципы киноповествования, а с проработкой фактурности этого пространства — усиление эффекта реальности или, наоборот, обозначение области сна, фантазии, видения»⁵. Она трактует «странную», на ее взгляд, концепцию (не иначе!) А. Аверченко как «своеобразный прогресс назад, стремление к которому можно трактовать как "ностальгическое, эсхатологическое,

³ Аверченко А. О кинематографе // Вестник кинематографии. 1913. № 8. С. 4.

⁴ Аверченко А. Дюжина ножей в спину революции. Париж, 1921. С. 9.

⁵ Булгакова О.Л. Пространственные фигуры советского кино 30-х годов // Киноведческие записки. 1996. № 29. С. 49.



ЛЮСЬИЙ Александр Павлович / Alexander LYUSY

| Киноландия и киногоноцид |

психоаналитическое»⁶, соотносимое, в частности, с идеями Ранка и Ференци о возвращении в утробу как базисном (архитепическом) импульсе психики.

Стоит уточнить, что в реальности «Митька», невзирая на высказанные выше предупреждения насчет «руки поломать», продолжал «крутить», отматывая ленту далее, даже дальше, чем истоки кино как такового (докрутился уже до пространственно-временного погружения в XVII век, с провозглашением праздника Ивана Сусанина 4 ноября, как назвал попытки внедрения альтернативной 7 ноября даты Виктор Пелевин). Возвращение же в утробу — это в кинематографическом смысле и есть пространственное возвращение в Крым, место рождения российского кинематографа (достаточно вспомнить первый полнометражный фильм «Оборона Севастополя», премьера которого состоялась в царском дворце в Ливадии в 1911 году). Ну, а поэт Максимилиан Волошин буквально охарактеризовал пространство: «Здесь матерные органы Европы...» (подвергшиеся пересадке в ходе административного эксперимента 1954 года). Отметим также, что второй заметный полнометражный отечественный фильм назывался «1613», описание съемок которого Борисом Пастернаком в «Письмах из Тулы», сопоставляемое с фактами Смуты, подчеркивало, в представлении поэта, по мнению И. П. Смирнова, «самозваную» природу нового вида искусств (при всех заключенных в его тогдашней «немоте» потенциальных возможностей)⁷. Образ горящего *кинотеатра* (при въезде героя в Юртин) стал в дальнейшем одним из ключевых в романе «Доктор Живаго» (многозначно преломившись и в поэзии Николая Асеева в образе горящего *экрана*).

Если у истоков выездного туристического извода Крымского текста русской литературы как южного полюса Петербургского текста стоит Пушкин (если отвлечься от универсального синтетического описания местности его предшественником Семеном Бобровым), то проводником *отъездного* крымского кинотекста как субтекста одноименного сводного сверткста 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), что и будет подробно рассмотрено ниже, после философского введения от Ф. Джеймисона. Формировался же этот кинотекст как текст культуры на основе своего медиального движения от пушкинской Нерейды к набоковской Лолите, с пейзажем «Русской Ривьеры» посередине. Фильм «За счастьем» — как «Таврида» Семена Боброва в литературе, учреждающее явление крымского кинотекста.

Текст культуры может быть выражен как на «естественном языке» своего происхождения, так и на языках других видов искусств. Большой интерес представляет здесь понятие культурного переноса, которое было введено в 1980-е гг. французскими исследователями М. Эспань и М. Вернер для изучения межкультурных взаимодействий Франции и Германии с XVIII в.

⁶ Булгакова О. Л. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. М., 2010. С. 238.

⁷ Смирнов И. П. Видеоряд. Историческая семантика кино. СПб., 2009. С. 292.

по настоящее время, однако само это понятие и возникающая на его основе теория культурных переносов, как это было сразу же замечено, применимы к любой эпохе и к любым культурным сообществам. Будучи основанной на интерпретации письменного зафиксированного наследия культуры с использованием методов прежде всего филологии, теория культурных переносов в центре своего внимания ставит кинотексты, рассматриваемые К. Райс как особый вид аудио-медиаальных текстов, «зафиксированных в письменной форме, но поступающих к получателю через неязыковую среду в устной форме... воспринимаемой им на слух, причем экстралингвистические вспомогательные средства в различной степени способствуют реализации смешанной литературной формы»⁸.

Кинотекст в большей степени, чем обычный вербальный текст, вовлечен в процесс межкультурной коммуникации. Как отмечают Г. Г. Слышкин и М. А. Ефремова, кино «легко перешагивает границы породившей его культуры как во времени (от поколения к поколению), так и в пространстве (от нации к нации)»⁹. С опорой на определения Е. Е. Анисимовой, они определяют кинотекст как креолизованный текст, в структуре которого наряду с вербальными средствами задействованы и иконические: рисунки, фотографии, таблицы, схемы (все изображения мыслится как неотъемлемая часть текста. «Креолизованный текст есть «особый лингвизуальный феномен, текст, в котором вербальный и изобразительный компоненты образуют одно визуальное, структурное, смысловое и функциональное целое, обеспечивающее его комплексное прагматическое воздействие на адресата»¹⁰. Мы же здесь рассматриваем крымский кинотекст как субтекст крымского текста русской культуры.

Само появление визуальной культуры как таковой, как нового состояния культуры начинавшегося двадцатого века, по мнению Ф. Джеймисона замещает раннекапиталистическую культурную парадигму «реализма», ядром которого является «нарративный аппарат» как совокупность специфических формальных приемов организации содержания, базирующегося на жизненном и социальном опыте индивида. «С одной стороны, реалистическое повествование как жанр западноевропейской литературы, берущий свое начало в новелле Возрождения и совершенствуемый до великих романов XIX в., является «последним образом» (*after-image*) реальных социальных практик и направлений торгово-купеческой активности становящегося капитализма: «Появление социальной мобильности, формальные эффекты денежной экономики, и рыночная система [выступают] важнейшими предпосылками реалистического повествования». С другой, Джеймисон рассматривает повествование не просто как литературный жанр, эстетическую форму, но как возможность беспрепятственного соотнесения с трансцендентальным по отношению к индивиду планом существования — со

⁸ Цит. по: Федорова И. К. Кинотекст в инокультурной среде: к проблеме построения моделей культурных переносов // Вестник Пермского университета. Русская и зарубежная филология. Вып. 1(13). Пермь, 2011. С. С. 62.

⁹ Слышкин Г. Г., Ефремова М. А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). М., 2004. С. 9.

¹⁰ Там же . С. 18.



ЛЮСЬИЙ Александр Павлович / Alexander LYUSY

| Киноландия и киногоноцид |

Временем как Историей (разворачивающейся гармонизацией индивида, социума и природы в рамках до(пост)капиталистической коллективности). Повествование — это органическая форма истории (сюжета), форма организации темпорального опыта субъекта премодернистского социума»¹¹.

Сознание же «модернизированного» человека оказалось несоразмерным большой классической повествовательной форме, будучи не способно охватить всю «утомительную» сеть сюжетных хитросплетений и психологической нюансировки. Субъект общества «развитого капитализма» потребляет литературные и паралитературные «малые жанры» (рассказ, фельетон, анекдот и т. д.). «Большая» литература все больше становится «бессюжетной» и «беспредметной». Визуальная форма вытесняет повествовательную, а нарративный аппарат эпохи национальных капитализмов распадается вместе с углублением и глобализацией логики капитала.

«Модернистское литературное произведение в социально-критической перспективе предстает как своеобразное «программирование сознания читателя на логику эпизодического, которая направляет на немотивированное [общим сюжетом] выделение отдельного или автономного предложения самого по себе, как в случае Набокова, который пишет о холодильнике Гумберта Гумберта: "он злобно урчал на меня, в то время, как я изымал лед из его сердца". Данное предложение как образцовая модернистская форма как бы мгновенно визуализируется, становится объектом эстетического созерцания само по себе, вне связи с ближайшим повествовательным окружением, или, тем более, с общей сюжетной линией набоковской «Лолиты»»¹².

Историизируя З. Фрейда, Ф. Джеймисон в духе М. Фуко «археологически» выявляет социальные (в разной степени опосредования) условия возможности как самого фрейдовского метода, так и объектов его применения. В качестве таковых он рассматривает увеличивающуюся степень «фрагментации человеческой психики с развитием капитализма и сопутствующей систематической квантификацией и рационализацией опыта»¹³. Детский и семейный опыт качественно обособляются, «специализируются» от остального биографического опыта и социальной жизни, а сексуальность автономизируется в особое измерение, в независимую символическую систему, переставая быть одним из обыденных плотских проявлений общего функционирования организма (как, например, питание), мистифицируясь, «элитаризируясь», помещаясь в особое пространство («бессознательное»), вырываясь из обычного («сознательного») социального поля. То, что ранее было местом татуировки, четкой записи на теле, включающим его в социальный регистр наряду с остальными записями, превращается в особую эрогенную зону, незамеченную и неуловимую.

По Джеймисону, симптоматично само появление феномена «языка кино» и изощренная разработка его «грамматики». Кино «овладевает» языком не просто заимствуя, но экспроприруя его у литературы, вместе с доминантным модусом репре-

зентации эпохи, приоритетным правом «говорить». «Язык» кино — это уже другой, пространственный язык в отличие от временного, нарративного «языка» литературы. В основе грамматики этого языка — монтаж.

Базовый алгоритм монтажа Джеймисон, в компактном изложении А. Горных, трактует следующим образом. Монтажный «синтаксис» является своеобразным антисинтаксисом по отношению к классической литературной форме. Он не связывает знаки в неразрывную нить истории, подчиняя их общему сюжетному целому. Киносинтаксис сталкивает знаки между собой с акцентом на их формальную сторону. «На первый план в кинотексте (как Эйзенштейновском «монтаже аттракционов») выступает сосюрское дифференциальное значение — резкое различие смежных кадров по ударному формальному признаку, а не их собственное, разнообразное «позитивное» содержание. «Его [Эйзенштейна] концепция «монтажа», — пишет Джеймисон, — требует, в первую очередь, редукции каждого кадра к его самой интенсивной тональности для того, чтобы усилить язык контраста и шока от столкновения этого кадра с последующим. Однако, что наиболее интересно в этом процессе, так это способ, каким то, что сначала было сопоставлением двух кадров, начинает становиться единым автономным сегментом (собственно монтажным), существующим самим по себе: дело обстоит таким образом, как будто сам факт чистого отношения или ментальный акт схватывания бинарного сопоставления и различия расширился, обнаруживая тенденцию к перерастанию в новую форму большего масштаба, несводимую ни к одному из более простых составляющих элементов. ...То напряжение или стык (*gap*) между двух кадров, который является конститутивным для монтажа, раскрывается и приобретает статус самостоятельного изображения, третьей сущности, возникшей как переход между первыми двумя ...». Язык кинотекста — это язык разрывов, пространственных негативностей между формальными и автономизированными, оторванными от означаемого фрагментами. Время, теряя свою стихию связанного повествования, истории плавно текущей из прошлого в будущее по руслу классического нарративного синтаксиса, проваливается в эти монтажные дыры, переживая качественные мутации и приобретая форму модернистского аффекта «длительности» — субъективного опыта особой дисконформной, «тягучей», «подвешено» стоящей на месте темпоральности. Такова даже не абстрактная «длительность» Бергсона, но эмпирическая длительность Эйзенштейна — темпоральный опыт, например, «взволнованного ожидания» (эпизод перед битвой с тевтонскими рыцарями) из «Александра Невского», кинематографически данный на «горизонтальных» стыках кадров, вертикальных «стыках» изображения и музыки. Такая длительность — это попытка времени (исторического субъекта, с классической формой темпоральной организации) ужиться в инородной стихии пространственных интервалов-разрывов (формального эквивалента социальной реификации), попытка, провал которой станет очевиден в постмодернистской дезинтеграция времени на шизофренические потоки автономных моментов настоящего»¹⁴.

¹¹ Горных А. Повествовательная и визуальная форма: критическая историзация по Фредерику Джеймисону // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность. Саратов, 2007. С. 415.

¹² Там же. С. 415.

¹³ Jameson F. The political unconscious: narrative as a socially symbolic act. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1981. С. 63.

¹⁴ Горных А. Повествовательная и визуальная форма. С. 423–424.



ЛЮСЬИЙ Александр Павлович / Alexander LYUSY

| Киноландия и киногоноцид |

Фильм «За счастьем», оказавшийся «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 собственно «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 — любовью? Именно претекст, созданный прежде всего из фигур речи, а не реальных прототипов.

Вернемся, однако, к незамысловатому сюжету фильма «За счастьем». Много лет Зоя Веренская 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 портрирующего 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.

Более решительный соблазнитель Комаровский в «Докторе Живаго» Бориса Пастернака, таким образом, не случайно тоже оказывается адвокатом («дьявола», конечно), а вдова, намеревавшаяся в фильме отречься от своего счастья в пользу дочери, превращается в ревнивую Амалию Карловну (тоже, впрочем, попытавшуюся принести себя в жертву Ларе). «Эта щупленькая, худенькая девочка» оказывается в итоге «заряжена, как электричеством, до предела, всей мыслимой женственностью на свете», так, что «все мое существо удивлялось и спрашивало: если так больно любить и поглощать электричество, как, вероятно, еще большее быть женщиной, быть электричеством, внушать любовь». Косвенно зараженная родовой «нерейдой» и чреватая «лолитой» Лара предстает в живаговом воображении живым подобием порождающего кадр за кадром объектива: «Ларе приоткрыли левое плечо [...] Чужие посещенные города, чужие улицы, чужие дома, чужие просторы потянулись лентами, раскатывающимися мотками лент, вываливающимися свертками лент наружу»¹⁵. Лента вываливается наружу, как кишки реальных исполнителей своих ролей в истории, И. П. Смирнов сопоставляет это прозаическое описание поэта со своеобразным стихотворным по форме «харакири» (манифестом-саморефлексией) другого кинорежиссера Дзиги Ветрова:

...вы ждете того, чего не будет
и чего ждать не следует.
Приятельски предупреждаю:
не прячьте страусами головы,
подымите глаза,
осмотритесь —
вот!
видно мне
и каждому детским глазкам видно:
вываливаются внутренности.
кишки переживаний
из живота кинематографии
вспоротого
рифом революции,
вот они волочатся
оставляя кровавый след на земле,
вздрагивающей от ужаса и отвращения¹⁶.

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 увечностью, 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).

«За счастьем», по оценке И. П. Смирнова, «ранний опыт по выработке специфической киносемантики, авторефлексивный фильм, не просто переводящий действительность в «движущую фотографию», но и делающий своим предметом видение/невидение — самовидение нового медиального средства»¹⁸. Решающие сцены, пластично исполняемые актрисами, свершаются среди скалистых пляжей Гурзуфа, играющих роль, если воспользоваться определением С. Л. Кропотова, «нечитаемых иероглифов», действующих по логике ««дифферанса» (сохранения и утверждения того, что подвергается сомнению и отрицанию) и стратегии деконструкции (критического переосмысления кодов художественного, в том числе и музейного дискурса изнутри системы дискурсивности)». Бауэр в Крыму начал новую медийную текстуализацию геологических процессов, вовлечение природы в семиосферу и осмысление ее феноменов как знаков языка, что сейчас продолжает представитель современного лэнд-арта Р. Смитосон, который, по словам С. Л. Кропотова, «производит смещение искусства из мест традиционного пребывания — в музеи и галереи — к недоступной

¹⁵ Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. М., 1990. С. 362.

¹⁶ Дзига Ветров. Киноки // Леф. 1923. № 2. С. 135.

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

¹⁸ Смирнов И. П. Видеоряд. Историческая семантика кино. С. 330.



ЛЮСЬИЙ Александр Павлович / Alexander LYUSY

| Киноландия и киногоноцид |

периферии, создает художественные феномены, не помещающиеся в экспозиционное пространство («Спиральный Мол» на озере Юта)». «Этот жест двойственен: с одной стороны, невмещающее указывает на пустующее место в музее как заместителе храма в современной культуре, отражает утрату центра, с другой — он активизирует ценность природного пространства, окружающего работы художника, ставшего из натурального текстуальным. Происходит как бы «затмение» природы и бога языком. Проникновение языка в сферу пространственно-пластических искусств порождает его интенсификацию и разломы, в которых обнажается его допонятийное, досмысловое начало — Другое языка»¹⁹.

Фильм Бауэра «За счастьем», если воспользоваться формулами С. Эйзенштейна касательно природы кино, не «арифметика передвижничества и единичного случая», а «алгебра обобщения», для осмысления которой необходимо «дифференциальное исчисление — алгебра алгебры — в вопросе композиции»²⁰, что распространяется и на принципы изучения текстов культуры.

Набоковская «Лолита» также в значительной степени является переработкой фильма Бауэра «За счастьем», представляя в то же время резкий контраст с «Доктором Живаго», суть которого определяется И. П. Смирновым так: «Если бы “Доктор Живаго” был написан от лица Комаровского, пред нами была бы “Лолита”»²¹.

По мнению О. К. Беспаловой, у Набокова петербургский и крымский мифы как генераторы соответствующих текстов, перевернулись. «Именно крымский миф, а не на оборот... вызвал появление петербургского мифа в дальнейшем творчестве Набокова. В стихах “докрымского” периода (юношеский сборник “Стихи”, 1916), написанных непосредственно в Петербурге и его окрестностях, не речь не идет о мифопоэтичном пространстве Северной Пальмиры, поэтическое внимание Набокова занято совсем иными “материями”: первой любовью, первыми разлуками. Петербург служит лишь неммым свидетелем бурного романа лирического героя, нейтральным фоном, на котором

еще ярче выступает образ героини — адресата стихов Набокова (“Столица”, “У дворцов Невы я брожу, не рад...”). Оказавшись в “чужом” пространстве Крыма, Набоков кардинально меняет свой взгляд на “малую родину”. Он погружается в “пушкинские ориенталии”, и, начиная создавать первые слои “кримско-го макромифа”, оглядывается назад с тоской об утраченном. Окончательно утратив родину, Набоков начинает уже сознательно выстраивать свой петербургский миф, недаром первые его признаки выявляются лишь в стихах, написанных за границей (“Петербург” — 1921 р., “Петербург” — 1922 р., “Петербург” — 1923 р., “Санкт-Петербург” — 1924 р.)»²². Рожденная в Крыму ностальгия Набокова по России симметрична крымской ностальгии Пушкина — сначала из Новороссии, а потом из России как таковой, с сожалениями насчет «неподготовленности» своего восприятия Крыма наяву.

Первая любовь Гумберта Гумберта, а зовут ее — именно «Ли» (*Annabel Leigh*), что повторится потом в имени Лолиты («Lo-lee-ta»), разворачивается на Ривьере, явном псевдониме Крыма: «Мы валялись все утро в оцепенелом иступлении любовной муки и пользовались благословенным изъясном в ткани времени и пространства, чтобы притронуться друг к дружке» (одним из таких «изъясном» оказалось «нечто вроде пещеры» в «лиловой тени розовых скал»)»²³. Любопытно вспомнить, что цивилизатор Новороссии герцог Решилье, построивший первый европейский дом на южном берегу Крыма, в котором Пушкину и суждено было прожить «счастливейшие минуты жизни», оценил этот берег «краше французской Ривьеры»²⁴.

Другой концептуальный с точки зрения формирования колоды воспоминаний на все оставшиеся времена эпизод: «В темноте, сквозь нежные деревья виднелась арабески освещенных окон виллы — которые теперь, слегка подправленные цветными чернилами чувствительной памяти, я сравнил бы с игральными картами»²⁵. Кадры — карты памяти, и в географическом, и в игровом смысле. Впрочем, И. П. Смирнов видит аналогичную интермедийальную поэтики романа с шахматами, или исполнительским искусством: «За счастьем» служит Набокову партитурой (или твердой схемой шахматной партии); цель романа — реализовать предзаданную ему конфигурацию, оставаясь в ее рамках и при этом варьируя ее»²⁶.

Сам рассказ о любви «предшественнице» оказывается изложением предыстории самого романа, возникшего из кинопретекста, с увековечиванием и его создателя, ставшего чем-то вроде киногена места. Перед расставанием герои были запечатлены на фотографии вместе с неким хромом доктором Купером, возникновение которого И. П. Смирнов связывает с тем обстоятельством, что Бауэр, снимая «За счастьем», сломал в Крыму ногу (и вскоре умер от легочного заболевания, не успев завершить работу над своей следующей лентой «Король Парижа»). Позднее Гумберт потерял драгоценную фотографию. Исчезновение реликвии «служит интермедийальным сигналом,

¹⁹ Кропотов С. Л. Проблема «экономического измерения» субъективности в неклассической философии искусства. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора философских наук. Екатеринбург, 2000. С. 40. См. далее: «Стремление художника поместить свои работы в особом текстуальном месте, придать им вид укорененности в природном пространстве является по своей сути аллегорическим потому, что «Спиральный мол» воспринимается как органическая часть действия натуральных сил, оставляющих на этом тексте свои следы. Природа текстуализируется художником для зрителя, привыкшего постоянно считывать информацию. Инсценирование текстуальности природы письмом художника трактуется одновременно как приращение природных сил, но которые сами уже знаковы и чьи действия текстуально опосредованы, а потому читаются в контексте мыслительных горизонтов человека постиндустриальной цивилизации. В западной гуманитарной науке считается, что аллегория возникает тогда, когда один текст находится в зеркальных отношениях с другим удаивается, дублируется им в процессе переосмысления первичного текста сквозь призму прочтения его фигурального, иносказательного значения. Присваивающий экономический характер аллегорической образности несет в себе остранение, искажение первичного значения, и потому дополняется «прибавочной стоимостью» — приращением другого значения к вытесняемому и замещаемому. Поэтому аллегории никогда не приводят нас к взаимодействию с чистой, не опосредованной знаками реальностью».

²⁰ Эйзенштейн С. М. Неравнодушная природа. М., 2004. С. 10.

²¹ Смирнов И. П. Видеоряд. Историческая семантика кино. С. 384.

²² Беспалова О. К. Крымский макромиф в жизни и творчестве В.В. Набокова. Автореферат диссертации на соискание уч. степени канд. филол. наук. Симферополь, 2006. С. 8.

²³ Набоков В. Лолита. М., 1989. С. 26.

²⁴ Люсьи А. П. Наследие Крыма: геософия, текстуальность, идентичность. М., 2007. С. 147.

²⁵ Набоков В. Лолита. С. 27.

²⁶ Смирнов И. П. Видеоряд. Историческая семантика кино. С. 393.



ЛЮСЬИЙ Александр Павлович / Alexander LYUSY

| Киноландия и киногоноцид |

намекающим на недоступность для читателей романа его источника, и при том источника именно изобразительного свойства».

Другие следы крымского кинотекста в «Лолите»: машине, на которой Шарлотта и Лолита отправляются в лагерь «Ку», соответствует та, что увозит Зою и Ли из крымского дома; Гумберт при этом, наблюдающий за автомобилем, тождествен безутешно провожающему женщин в фильме Энрико. В кинорассказе Ли карается слепотой — не только за эдипальные порывы, но и за то, что не принимает ухаживаний Энрико, призвание которого — служить реальности, передавая ее в ее же формах. Лолита тоже оказывается «наказана» близорукостью. В последних кадрах Ли смотрит, ничего уже не различая, прямо в объектив съемочного аппарата. Она конфронтирует тем самым с видящей ее кинокамерой, которая становится эквивалентной художнику. Т. е. происходит перевоплощение Ли в Гумберта. «Г. Г. сопричастен Ли, как литература сопричастна фильму, из которого она растет»²⁷. И его видение событий ущербно (он не замечает, что Куилти преследует его и Лолиту). Кинопредтекст ограничивает свободу романного воображения именно по той причине, что словесность уступает искусству фильма в зрелищности и миметичности. Убийство Куилти, драматурга и голливудского автора, — месть романа театру и кино, которых литературное повествование не в силах превзойти зрелищностью. Как отмечает Е. Васильева-Островская, в то время, как Гумберт владеет телом нимфетки, «Куилти изначально добивается большего, втягивая Лолиту в свой дискурс и заставляя повторять со сцены его слова»²⁸. Гумберт оказывается в роли художника Энрико, тогда как театрал Куилти — явно из семейства упомянутых выше российских адвокатов («дьявола»). Однако через Ли Гумберт все же сливается с Лолитой, которая умирает через сорок дней после того, как скончался он, отвечая православному дискурсу о сорокадневных мытарствах души, разлучаемой с телом.

Д. Н. Замятин, отметив в эссе «Экономическая география Лолиты», что «ландшафты этого письма угнетающе-тропические», дает, в сущности, аналогичную марксистско-эйзенштейновским схемам формулу восхождения псевдонимного Крымского текста в его постулируемой нами диалектике от Нерейды к Лолите: «Троп, тропа, тропы, тропики, тропик Рака»²⁹. Далее следует такое геопозитическое наблюдение: «Русская поэзия Набокова: прозоподобные неуклюжие монстры; зрелище первобытных недотекстов, геологических разрезов и обнажений будущих географических очертаний совершенной прозы-путешествия, в неясном, смутном, раннем еще рельефе. Ужасно мускулистые метафоры, деланно-сделанные поэтические смыслы. Разоблачение русской поэзии.

Письмо: рок и порок. Безнравственность текста, текст как литературный разврат. Пороки письма, безнравственность текстов»³⁰.

²⁷ Смирнов И. П. Видеоряд. Историческая семантика кино. С. 395.

²⁸ Васильева-Островская Е. Мифология Лолиты: героиня Набокова в современном искусстве и массовой культуре // Империя Н. Набоков и наследники. М., 2006. С. 175.

²⁹ Замятин Д. Н. Метагеография. Пространство образов и образы пространства. М., 2004. С. 396.

³⁰ Там же. С. 404.

О прозе же: «Лолита — горная местность; бесплодные, выжженные ярким светом солнца, мреющие, дрожащие в мареве образов пропасти, перевалы, каньоны, скалистые горы»³¹. Проза вырастает из поэзии, Америка — из Крыма, а медиумом в диалектике Нерейды/Лолиты оказывается гурзуфская экранизация Бауэра. Что такое «фильм», это *видимый* фильм, наррация, киноматериал, техники создания картины, специальная операторская работа, монтаж, освещение или *la Cinema* (Мец) в отличие от отдельных киножанров? Или это киноиндустрия в целом с ее иерархией и стереотипами, с любовью публики, с особенной архитектурой кино, со всей композицией порядка зрения и конструкции взгляда, с «диспозитивом»? В действительности медиум «фильм» неотделим от всех вышеперечисленных элементов, но попытка свести кино к определенному избранному перечню этих составляющих была бы равносильна его нормированию. Признание же и учет всех этих составляющих превращает его в бесконечную серию интермедийностей, и тогда можно говорить, бесконечно усложняя, о «форме» медиа и о медиа «форм», т. е. о «форме форм», в понятиях Лумана³².

Обозревая последующее существование мифологии Лолиты, преимущественно в кинематографе, Е. Васильева-Островская выявляет в экранизации романа Стенли Кубриком доминирование пришедшей из поэтики черно-белой фотографии кладбищенской эстетики погребального гламура (дом Лолиты функционирует как склеп: камера настойчиво фиксирует зрительское внимание на урне с прахом Лолитиногo отца, установленном на почетном месте в спальне вдовы). Кино подсознательно возвращается к своим крымским истокам (грудь — Нерейды, ноги — Лолиты). «То, что на первый взгляд выглядит как «осовременивание», оказывается билетом в вечное ретро, так как для всех последующих поколений зрителей созданная Кубриком Лолита останется роковой соблазнительницей из 60-х, лишь одним из возможных воплощений той вечной, «вневременной» девочки, которая волей случая впервые была открыта Гумбертом в послевоенной Америке»³³.

Автор второй экранизации романа (1997) Адриан Лайн попытался «оживить» героиню, подчеркивая ее свежесть и двигательную активность по вполне советским, на наш взгляд, учитывая постоянное творческое взаимодействие Голливуда и советского кинематографа, схемам «комсомолки, спортсменки». В итоге ««маленький демон» античного размаха превращается в действительно маленького, ручного демона»³⁴. Визуально сформировавшаяся на пляжах Гурзуфа на протяжении XIX–XX вв. и закрепленная первыми опытами кино дихотомия «свораченный ребенок» — «роковая женщина» (вторая составляющая полностью отвергается феминизмом) остается основной для интерпретаций этого образа.

Советская монтажная школа открыла для себя возможности создания синтетического, несуществующего пространства»³⁵.

³¹ Там же. С. 388.

³² Мерш Д. Мета/диа. Два различных подхода к медиальному // http://mediaphilosophy.ru/biblioteca/articles/mersh_dia/

³³ Васильева-Островская Е. Мифология Лолиты. С. 165–166.

³⁴ Там же. С. 167.

³⁵ Булгакова О. Л. Пространственные фигуры советского кино 30-х годов // Киноведческие записки. 1996. № 29. С. 50.



ЛЮСЬИЙ Александр Павлович / Alexander LYUSY

| Киноландия и киногоноцид |

В первую очередь, конечно, дисциплинарного пространства для производства нового тела и духа. Достаточно назвать фильм «Девушка спешит на свидание» с набором оздоровительных процедур для отдыхающих пыточного характера (1936). Планы построения советского Голливуда в Крыму, в отличие от ГУЛАГа на севере и востоке, в жизнь не воплотились, но Ялтинская киностудия стала универсальной посредницей для уходящего в бесконечность пространства по-советски воображаемых миров. Уже составлены явно не исчерпывающиеся перечни всех снятых тут фильмов по разным принципам — хронологическому, топологическому, просто перечисления в алфавитном порядке³⁶. Сама кухня крымского кинопроизводства увлекательно показана его активным участником по части технологий Валерием Павлотосом в книге «Рождены, чтоб сказку сделать» (Симферополь, 2011).

Из наблюдений Р. Тименчика и В. Хазана следует, что не всякий литератор, изображающий реалии Петербурга, оказывается подключен к Петербургскому тексту, в то же время можно прожить всю жизнь в эмиграции, в реальности не увидев Петербург ни разу, но оставаться в своем творчестве внутри определенного данным супертекстом стиля и поэтики³⁷. Не все, что снималось в Крыму, можно отнести к крымскому кинотексту, в то же время данный кинотекст может производиться и за его пределами.

Сами по себе крымские ландшафты уникальны, сочетая в себе практически все природные зоны мира — не только пляжи и прибрежные скалы, но и пустыню, тайгу или даже Арктику. Поэтому здесь осуществлялась не только экранизация «Алых парусов» Александра Грина с ожидающей Нереидой или «Бегущей по волнам» с быстроногой потусторонней Лолитой, но и «Начальник Чукотки». Режиссер картины Виталий Мельников вспоминает: «Перепробовали разные варианты, и оказалось, что лучше черноморского побережья в районе Судак не найти. Построили точно такое же становище, как и в Апатитах, и приступили к работе. Для съемок пришлось выкрасить скалы в белый цвет. Пустили льдины из пенопласта, с Чукотки завезли чукчей для массовки, яранги, нарты и собак. В сорокаградусную жару актерам пришлось ходить в шубах. А советские корабли задекорировали под американские суда. На все с любопытством смотрели отдыхающие»³⁸. Но Судакские холмы в представлении Владимира Бортко при экранизации «Мастера и Маргариты» оказались похожи и на окрестности Иерусалима, а Армянская церковь в Ялте на дворец царя Ирода, а за Гефсиманский сад сошел Массандровский парк, где прирезали Иуду, для чего на сутки прилетал из Москвы, чтобы «умереть» в Ялте, убедительный в этой роли актер Дмитрий Нагиев. В то же время ударные сцены экранизации пьесы М. Булгакова «Бег» снимались в люберецких карьерах.

Непревзойденным крымско-кавказским комедийным синтетом оказалась «Кавказская пленница» (1967) Леонида Гайдая (показывался условный Кавказ, снятый в Крыму, где и про-

изошла мифологизация мест съемок). Эту мифологизацию режиссер попробовал обыграть в уже сугубо крымском фильме «Спортлото-82», но успех повторить не удалось. Но кавказокрым гайдайландии, совпав с гендерным поворотом, запустил мифологему «кавказской пленницы» — России.

Далее пошли более крутые и совсем не в тех местах, что надо, смешные маршруты. Характер двух крымских войн приобрела съемочная деятельность в Крыму Федора Бондарчука. Сначала это оказалась напоминающая сюжетную схему американских вьетнамских боевиков, с установленной посередине для общего дружеского неревнивого (и неревностного) пользования лолитой, «Девятая рота». Якобы афганские боевые действия на фоне кому еще не известной горы Карадаг как героя совсем другого ампула выглядят так же гламурно, как параллельная в реальности совместная закладка Рамзаном Кадыровым и Ксенией Собчак аквапарка в Гудермесе в военно-полевых условиях³⁹. «Девятая рота» — торжество того, что Н. Усков назвал «путинским гламуром»⁴⁰. «Не по Ксеньке шапка (плавательная)», — можно резюмировать этот выход на люди новой Лолиты, явление которой обобщено К. Мартыновым в каталоге выставки «19/91. Memory art» в разделе, посвященном адвокату и политику Анатолию Собчаку: «Человек, который переговорил всех, породив тем самым современную эпоху. Россия "нулевых" — сон Собчака. Человек его команды становится президентом. Так рождаются новые правила игры. Ленинградские юристы идут по стране стальной поступью. Силовики оттесняют слабовиков. Собчак-старший падает в тень. Но в авангарде этой собчаковской России — дочь Ксения. И теперь на одной стороне "вертикаль власти". Она создана мальчишками Собчака. На другой — приют бедных и глупых. Это "Дом-2" под пятой его дочери...»⁴¹.

В самом солидном исследовании феномена гламура утверждается: «Несмотря на известность, гламурная элита обычно не обладает никакой политической силой или институциональной ролью. Тот факт, что гламурны по большей части женщины, также отдаляет ее от формальных структур власти. Но в экономике гламурные люди важны и влиятельны. Они — проводники мечтаний, которые общаются с народом. В отличие от некоторых эlegantных представителей высшего класса и актеров прошлого, которые были заинтересованы лишь чтобы поразить узкий круг, гламурные личности всегда играют на широкую публику, без зависти или восхищения которой они просто не существовали бы. Такие люди живут ради внимания общества, которое превращает их в объекты всеобщего любопытства и индивидуальных фантазий»⁴². Однако в России становится гламурной сама вертикаль, как политическая, так и экономическая, как две трубы — сырьевая и финансовая, при всех их текущих противоречиях. Андриак Мигранян пытается политологически удочерить подростковую Лолиту, отметив ее наблюдательность по отношению к другим, не относящимся к посещению боевого аквапарка предметам одежды: «В итоге

³⁶ <http://kraevedenie.net/2008/12/19/film-kino-crimea/>; <http://www.krimoved.crimea.ua/move.html>; <http://crif.in.ua/>; <http://tennisdom.aybk.ru/cinema.shtml>

³⁷ Тименчик Р., Хазан В. «На земле была одна столица» // Петербург в поэзии русской эмиграции. СПб., 2006.

³⁸ <http://www.vobzor.com/page.php?id=126>

³⁹ Сардор Бабаев. К истории Гламура (часть II «Русский гламур: Собчак и Пелевин как Дискурс и Гламур») // <http://sporim.uz/?p=6061>

⁴⁰ Чернышева В. Безобидное сверхпотребление: Николай Усков о путинском гламуре и московской светской жизни // Независимая газета. 2007.16.11: http://www.ng.ru/saturday/2007-11-16/13_consumerism.html

⁴¹ 19/91. Memory art. Искусство памяти. М., 2012. С. 43.

⁴² Гандл С. Гламур. М., 2011. С. 19.



ЛЮСЬИЙ Александр Павлович / Alexander LYUSY

| Киноландия и киногоноцид |

многих демонстрантов на Болотной площади и проспекте Сахарова телезвезда Ксения Собчак метко назвала участниками “норковой революции”, поскольку мужчины приезжали на демонстрацию на “мерседесах”, а женщины приходили в норковых шубах»⁴³.

Вернемся, однако, к крымскому кинотексту. Ф. Бондарчук устроил нечто вроде Фукусимы на месте замороженного строительства Крымской АЭС на мысе Казантип. Ущерб, нанесенный природе при съемках фильма в заповедной зоне с реальной стрельбой из танков и бомбардировками с гибелью и стрессом животных, был оценен в 100 тысяч гривен (20 тыс. долларов), при бюджете фильма в 30 миллионов долларов⁴⁴.

В итоге получился, что касается эстетических достоинств, выстрел из пушки по воробьям, но также и по всем иным царствам крымской природы, от коров до насекомых (для исчерпывающего описания ущерба необходим Семен Бобров XXI века плюс специальный извод экологического «Архипелага ГУЛАГ для Острова Крыма»).

«Островокрымский» текст — субтекст крымского текста, и он вполне явно проявился и в кино, хотя до экранизации самого романа Василия Аксенова дело пока не дошло. Вот в фильме Алексея Попогребского и Бориса Хлебникова «Коктебель» (2003) отец и сын едут в указанное в названии место. По пути отцу удается было обрести свою, пусть и не крымскую Нериду, но сын, резко охарактеризовав сам процесс взаимодействия старших, увлекает спутника далее, в утопию летающих без мотора планеров и реальность сплошного торгового лотка. Лишенные семейных уз, но сохранившим поколенческое противостояние героям удалось обрести свой остров, правда, на крайнем севере — в другом триумфальном фильме, снятом А. Попогребским самостоятельно, «Как я провел прошлым летом» (2009).

Крым остается местом безмятежного отдыха (пространство Нериды), но и бегства от условностей (пространство Лолиты). Грустноватый, как отдых в несезон, фильм «Из жизни отдыхающих» (1980, Н. Губенко) у горы Ай-Петри на новом уровне отразился в отвязном промискуитете обеих парадигмальных героинь, на фоне «усомнившегося Макара» (в своей сексуальной ориентации) в исполнении Гоши Куценко, в фильме «Дикари» (В. Шамиров, 2006). Впрочем, все они все же более уместны под сенью Карадага, чем грозные пришельцы от Бондарчука. Похождения местной нериды, многократно ускользающей от влюбленного в нее правоохранителя в своем устремлении в столицу постсоветского гламура, изображены в комедии «Догнать брюнетку» (Н. Новик, 2008). Уже в виде пригородов Москвы героиня вдруг повелевает развернуть машину обратно,

решив вернуться в родную пену. Истинной же героиней гламура в собственном соку, фильма «Фото моей девушки» (А. Колмогоров, 2008), манипулировавшей чувствами столичной подруги крымского «торговца закатами» (препятствующей тем самым ему продолжить фотокарьеру в Москве, где подруга эта работает в глянцево-журнале), оказалась соседская лолита.

По своему подтверждает нашу гипотезу о Крымском тексте как генетически южном полюсе Петербургского текста, который позже попытался вывернуть наизнанку М. Волошин, опровергнувший туристический взгляд на Крым поэтов-предшественников, и фильм «Глянец» А. Михалкова, при том, что в этом фильме смонтированные эпизоды отдыха представителей нынешней элиты показывают отнюдь не крымские, а более южные, до бразильских включительно, пейзажи.

Чисто содержательно фильм можно назвать и так — «Выстрел в тумане по воробьям» (но только по воробьям, экологически безвредный выстрел), если иметь в виду одну из заключительных сцен, в которой опять же телохранитель устраивает собственный катарсис своей ущемленной любви к устраивающей гламурную карьеру любой ценой подруге. Две же самые последние сцены — сначала презентации журнала с портретом оказавшейся живой героини на обложке и ее чествование именитыми гостями, а потом структурируемой бульдозером мусорной свалки, покрытой обложками этого же журнала, соответствуют реальным ритмам московского нью-петербурга как тусовки на игле энергетической трубы и Крыма как неоправданно дорогого пляжа на трубе прохудившейся канализации.

«Да, отольются тусовочной Москве ее «тодсы», «прады», «гламуры» и «галереи». А потом, потом вся эта мерзость опарышами поползет в регионы, о судьбе которых они сейчас говорят с таким пафосом, чтобы доесть разлагающийся труп России. Хотя, конечно, все это мои фантазии и революции закончатся, так и не начавшись, как только появится первый более-менее солидный взнос от спонсоров и будет пущен на личные нужды Вождей. Бабло опять победит зло и все такое». В основном на такой свалке происходит действие фильма «Жесть» (Д. Нейдман) как вывернутого гламура (при том что в этом как бы Крыму в кабинете представителя властных структур висит портрет российского тогдашнего президента). Настроенная на разоблачения власти журналистка попадает в среду ее обитателей, безуспешно пытаясь хотя бы пару из них вернуть в легальную жизнь.

Визуальность — пьянящее зло в принципе, считает Ф. Джеймисон, исходя из своей платоновской интуиции глаза. «Визуальное является по своему существу порнографическим», — таким лозунгом открывает он книгу «Росчерки видимого» (1990), дополняя его другим емким лозунгом концепции «Всегда историзируй», открывающий «Политическое бессознательное» (1981). «Порнографическим» — в меру реализации тенденции к пустому рассматриванию визуального объекта как «голового тела» с превращением самого рассматривания в самодостаточный процесс извлечения бессмысленного удовольствия⁴⁵. Так что любой фильм, по его мнению, является порнографическим — в большей или меньшей степени.

Порнографический экранный элемент (в смысле взаимодействия с мозгами зрителей, по принятым юридическим мер-

⁴³ Мигранян А. Антипутинская кампания. Логика протеста // <http://www.russ.ru/pole/Antiputinskaya-kampaniya> Видеонтервью самой К. Собчак после митинга: <http://www.russ.ru/Iz-pervyh-ust/Interv-yu-Ksenii-Sobchak-posle-mitinga-24-dekabrya>

⁴⁴ В заявлении президента Крымской академии наук, лидера «зеленых» Крыма, В. Тарасенко утверждается, что соответствующими службными лицами Государственной службы заповедного дела Министерства охраны окружающей среды Украины, которые согласовали проведение этих съемок, совершены уголовно наказуемые деяния, и они должны быть привлечены к уголовной ответственности. «Необитаемый полуостров» Федора Бондарчука // Украина криминальная: http://cripo.com.ua/print.php?sect_id=10&aid=42759

⁴⁵ Горных А. Повествовательная и визуальная форма. С. 416.



ЛЮСЬИЙ Александр Павлович / Alexander LYUSY

| Киноландия и киногоноцид |

кам это, вероятно, можно расценить как липкую эротику) был введен в российскую внутривластную жизнь в 1999 году «документальным» сюжетом по второму гостелеканалу, о сексуальных похождениях с двумя «лолитами» человека, похожего на прокурора Юрия Скуратова. Это было образным обоснованием скорой прокурорской отставки и закрытию ряда разрабатываемых дел о коррупции в высших эшелонах власти (сюжет затем не раз использовался в художественном кино). Через некоторое время на данное поприще вступил рожденный в сапоге ходока к Индийскому океану Владимира Жириновского, а затем переселившийся в медиально-контрацептивные издательства претендент на роль всероссийского Гумберта Алексей Митрофанов (имеется в виду его тесная связь с эстрадной группой «Тату», которую он как депутат Госдумы пытался представить к награждению Орденом Дружбы). По совместительству он стал сопродюсером эротического фильма «Юлия» с участием актеров, похожих на Юлию Тимошенко и Михаила Саакашвили. Закономерно было бы ожидать от более или менее дружеских республик, учитывая и их немалую кинематографическую потенциальность, ответного кинохода, типа ассоциаций циркового дуэта Юрия Никулина и Михаила Шуйдина с возникшим позже российским властным тандемом. Ну, а повышение политической роли патриарха, на фоне давнего крымского призыва М. Волошина в статье «Вся власть патриарху!» (1917), вполне могла бы быть рассмотрена как возвращение к гайдаевскому трио — от «Самогонщиков» до вояжа «Кавказской пленницы».

Однако «вместо» этого — кипение чисто гламурных страстей в российско-украинском фильме «Глубокое дыхание» (В. Пендраковский, 2007), с попутной аннексией «Тамани» (конечно, не самого полуострова, поскольку события разворачиваются как раз на противоположном, керченском, берегу, а одноименной повести М. Лермонтова). Дискурс гламура утверждает, что первым гламурным романом был «Евгений Онегин», а антигламурным — «Герой нашего времени»⁴⁶, но указанный фильм огламурирует лермонтовский сюжет так же решительно, как вводимый-выводимый в его лагуну «оппозиционный» политик, очерченными и дискурсом напоминающий политика Митрофанова, охмуряет ностальгирующий местный электорат. Не такой уж и лишний, благодаря покровительству столичной Нереиды бальзаковского возраста, очередной ударнице гламурного производства, герой нашего времени («гламурный поддон», как обозначает этот тип А. Тихонова⁴⁷) навещает родные места и натывается на подросшую по соседству лолиту, сохранившую на него свои виды. Контрабандистам теперь нет нужды плавать в Турцию, для впечатления риска волнующегося Керченского пролива вполне достаточно. Один из них, по-своему влюбленный в не им соблазненную лолиту, счел героя все же абсолютно лишним, выстрелив в него в конце из двустволки, но Нереида самоотверженно подставила под пулю свою грудь.

Царством более позитивного крымского треугольника без аннексий и контрибуций (максимум негатива — попытка под-

купа) гостеприимного прибежища всех здоровых гламурных сил извне, стал следующий совместный фильм «Маша и море» (2008, А. Даруга, по повести Л. Лузиной). По сему случаю произошла даже полная демилитаризация (согласно лозунгу «мир, дружба, жвачка») культа местной, еще таврского происхождения, богини Девы, которой приносились в жертву чужестранцы, превращенная в какую-то вегетарианскую «богиню любви».

Неизбежной особенностью постмодернистского любовного треугольника мирового кинематографа становится то обстоятельство, что явный или подсознательный инцест оказывается поглощен транссексуальностью. Масштабной попыткой аннексионно-интервентского воплощения этой темы на берегах Тавриды, с претензией на геополитическую красочность и масштабность «Английского пациента», стал образец гламурного воспитания треугольных лесбийских чувств, украинская ретро-мелодрама, снятая английским, но не очень признанным на родине искателем эстетических приключений, Робертом Кромби «Сафо» (2008). Чем-то его киношное миссионерство напоминает депутатскую поездку в фильме «Глубокое дыхание» с прицелом эстетически «обмитрофанить» зрителя (в российский прокат, уточним, фильм не был допущен). Вряд ли те, кому он все же показался интересен, прошли, скажем, школу визуального исчисления лесбийской телесности Моник Виттиг. В своей абсолютной исчерпанности пейзажного «акульего» описания поверхностей и глубоких субкультурных проникновений в «мягкое, женское», ее роман «Лесбийское тело» зеркально соответствует высшему описательному торжеству крымской темы в поэме С. Боброва «Таврида». Что же касается результатов фильма, как писал Ж. Бордийяр, «нам остается лишь изображать оргию и освобождение, притворяться, что ускорив шаг, мы идем в том же направлении. На самом деле мы спешим в пустоту, потому что все конечные цели освобождения остались позади, нас неотступно преследует и мучает предвосхищение всех результатов, априорное знание всех знаков, форм и желаний»⁴⁸.

1926 год. Юная дочь биржевого миллионера и ее муж-художник приехали провести медовый месяц на остров Лесбос. Девушка вдруг начинает чувствовать особенную взаимосвязь с гением этих мест древнегреческой поэтессой Сафо и мечтает превратиться в мальчика, побуждая к активному участию в данной метаморфозе поначалу робко сопротивляющегося мужа. По роковому для нее совпадению подворачивается более продвинутой в реализации подобных желаний дочка русского археолога-эмигранта (Борис Ступка, однако), которая обучает ее древнегреческой поэзии и сапфической любви, а затем попросту уводит у нее мужа, отвергнув разогревшуюся женскую страсть. Ничего не остается, как, подобно Сафо, броситься со скалы в море — кажется, с той самой, с которой совершала чисто спортивные прыжки Маша из «Маши и моря». Над транспортируемым в трюме гробом новая пара предается новой любви в виду неизбежного наследства.

Любопытно, что исполнительницу роли предприимчивой псевдодесбиянки зовут, как Троянскую возбудительницу и героиню третьего фильма Звягинцева — Хелена (Орлова), но Кромби зачем-то зашифровал ее под Людмилу. Псевдонимом

⁴⁶ Частицына А. Дискурс гламура // Большой город. 01.12.2006: <http://www.bg.ru/article/6273/>

⁴⁷ Тихонова А. «Гламурный поддон» и «суровый гей», или постсоветские репрезентации маскулинности в телевизионной поп-культуре: «Нана Russia» на ТНТ // Визуальная антропология: настройка оптики. М., 2009.

⁴⁸ Бордийяр Ж. Прозрачность зла. М., 2000. С. 8. См. также: Люсий А. П. Поэтика предвосхищения. М., 2011.



ЛЮСЬИЙ Александр Павлович / Alexander LYUSY

| Киноландия и киногоноцид |

же Греции был призван служить скалистый Крым западного берега Балаклавской бухты как эротическое приспособление по визуальному возбуждению и отшлифовке *лесбических* чувств, с пиками и впадинами откровенной природной телесности. В самой-то Греции на фоне то и дело взвивающимися над Акрополем красными знаменами сейчас особенно не *полесбишься*. Особенно если учесть развивающихся в социально-политическом направлении феминистскую теорию представителей лесбийской субкультуры, в частности, заветы М. Виттиг⁴⁹.

«Химией чувств» для бедных стал одноименный украинский фильм (2008) — гетеросексуальный треугольник исключительно ради продолжения рода. И пейзажи тут без особых обрывов — не южнобережные, а всего лишь холмистые, симферопольские.

Гламур-прибавочная стоимость спонтанной аллегории и аллегрии, считавшаяся традиционно принадлежностью искусства барокко и критикованная позже за иллюстративность, вульгарность, частичность и фрагментарность, занимает все большее место в искусстве постмодернизма⁵⁰. Стратегия простого накопления (иллюзорного снятия неразрешимых на логическом уровне противоречий) также является путем проникновения аллегории в современное искусство посредством коллажирования значащих вещей или расположения одного фрагмента текстуальной реальности подле другой. В архаическом похоронном обряде тело как *medium* подвергается максимальному автосубституированию, коль скоро оно переходит из живого в неживое состояние. Инструментальные замещения тела извне с неизбежностью открывают медиальность для включения ее в функционирование символического хозяйства,

⁴⁹ Лесбиянкам следует всегда помнить и осознавать, насколько «неестественным», навязанным, подавляющим и деструктивным было для нас состояние «женщина» во времена, предшествовавшие женскому освободительному движению. Это было политическое принуждение, и те, кто сопротивлялся ему, обвинялись в том, что они не «настоящие» женщины. Но мы тогда гордились этим, поскольку в обвинении уже просматривалось нечто вроде тени победы: открытое признание угнетателем того, что «женщина» — это не то, что само собой подразумевается, поскольку, чтобы быть ею, надо быть «настоящей». Нас также обвиняли в том, что мы хотим быть мужчинами. Сегодня это двойное обвинение снова с энтузиазмом взято на вооружение в рядах женского освободительного движения некоторыми феминистками и также, увы, некоторыми лесбиянками, чьей политической целью, похоже, стало стремление к большей «феминности». Отказ быть женщиной не означает, однако, что следует стать мужчиной. Кроме того, если мы возьмем как пример совершенную «коблу», классический образец, провоцирующий наибольший ужас, которую Пруст назвал бы женщина/мужчина, насколько ее отстранение разнится от той, которая хочет стать женщиной? Это что-то вроде Шалтая-Болтая. По крайней мере, желание женщины стать мужчиной доказывает, что она освободилась от заданной программы. Но как бы она не хотела этого всеми силами, она не сможет стать мужчиной. Поскольку превращение в мужчину потребует от женщины не только внешнего мужского облика, но и его сознания, то есть, сознания человека, который в течение жизни с полным правом избавляется, по крайней мере, от двух «естественных» рабов. Это невозможно, и одна черта лесбийского угнетения состоит именно в том, что женщины для нас недостижимы, поскольку принадлежат мужчинам. Таким образом, лесбиянка вынуждена быть чем-то другим, не-женщиной, не-мужчиной, продуктом общества, но не продуктом природы, поскольку в обществе нет ничего природного. М. Виттиг. Прямое мышление. М., 2003. С. 28–29.

⁵⁰ Кропотов С. Л. Проблема «экономического измерения» субъективности в неклассической философии искусства. С. 42.

требуют, чтобы она была насыщена значением. Медиальность, бывшая сугубо презентативной, превращается в репрезентативную. Осовременивающая мир, она потенцирует теперь в настоящем некий смысл — превосходство субституирующего над субституируемым. Не просто данная, но репрезентативная современность есть отрезок так или иначе концеплируемой истории, темпоральность, находящаяся в разностном сопряжении с другими темпоральными формациями — с прошлым и будущим.

Рыночная цена медиальности и дискурсивности колеблется в зависимости от того, кому из них удастся захватить власть в истории и над историей. «Гламур» — слово, обозначающее произошедшую медиализацию жизни⁵¹.

Открытое сравнительно недавно стихотворение В. Набокова «Ялтинский мол» (1918) стало для меня полной неожиданностью, приведу его полностью.

*В ту ночь приснилось мне, что я на дне морском...
Мне был отраден мрак безмолвный;
Бродил я оцупью, и волны,
И солнце, и земля казались дальним сном.
Я глубиной желал упиться
И в сумраке навек забытья,
Чтоб вечность обмануть. Вдруг побелел песок,
И я заметил, негодуя,
Что понемногу вверх иду я,
И понял я тогда, что берег недалек.
Хотелось мне назад вернуться,
Закрывать глаза и захлебнуться;
На дно покатое хотелось мне упасть
И медленно скользить обратно
В глухую мглу, но непонятно
Меня влекла вперед неведомая власть.
И вот вода светлее стала,
Поголубела, замерцала...
Остановился я: послышался мне гул;
Он поднимался из-за края
Широкой ямы; замирая,
Я к ней приблизился, и голову нагнул,
И вдруг сорвался... Миг ужасный!
Стоял я пред толпой неясной:
Я видел: двигались в мерцающих лучах
Полу-скелеты, полу-люди,
У них просвечивали груди,
И плоть лохмотьями висела на костях,
То мертвецы по виду были
И все ж ходили, говорили,
И все же тайная в них жизнь еще была.
Они о чем-то совещались,
И то кричали, то шептались:
Гром падающих скал, хруст битого стекла...
Я изумлен был несказанно.
Вдруг вышел из толпы туманной
И подошел ко мне один из мертвецов.*

⁵¹ Смирнов И. П. Логоматерия, или О соотношении дискурса и гламура // <http://antropolog.ru/doc/persons/smirnovigor/smirnovigor9>



ЛЮСЬИЙ Александр Павлович / Alexander LYUSY

| Киноландия и киногоноцид |

Вопрос я задал боязливый,
Он поклонился молчаливо,
И в этот миг затих шум странных голосов...
«Мы судим...» — он сказал сурово.
«Мы судим...» — повторил он снова,
И подхватили все, суставами звеня:
«Мы многих судим, строго судим,
Мы ничего не позабудем!»
«Но где ж преступники?» — спросил я.
На меня взглянул мертвец и усмехнулся,
Потом к собратьям обернулся
И поднял с трепетом костлявый палец ввысь.
И точно сучья в темной чаще,
Грозой взметенные летящей, —
Все руки черныя и четкия взвились,
И, угрожая, задрожали,
И с резким лязгом вновь упали...
Тогда воскликнул он: «Преступники — вон там,
На берегу страны любимой,
По воле их на дно сошли мы
В кровавом зареве, разлитом по волнам.
Но здесь мы судим, строго судим
И ничего не позабудем...
Итак, друзья, итак, что скажете в ответ,
Как мните вы, виновны?»
И столглазый, жуткий, ровный,
В ответ пронесся гул: «Им оправданья нет!»⁵²

По части картины красного террора (не основного, устроенного после «окончательного» установления советской власти в Крыму в 1920 году, а, так сказать, предварительного, на смену которому успел прийти террор сневидческий белый, ставший предметом изображения в пьесе М. Булгакова «Бег») это стихотворение сопоставляется со «Стихами о терроре» М. Волошина. Однако, как представляется, оно, помимо отображения текущих событий, в своей расплывчатой туманности явно кинематографического происхождения является также предчувствием и других жертв — не только классово-цивилизационной, но и гендерной войны.

Что имеется в виду? Современная мода, обнажающая женщин, ведет европейскую цивилизацию к депопуляции (вымиранию), утверждает известный специалист по экстремальной медицине и культуролог Леонид Китаев-Смык в своей фундаментальной монографии «Психология стресса. Психологическая антропология стресса» (М., 2009). Даже на своих территориях она все больше замещается другими этносами, в обыденной жизни которых есть запреты на даже частичный эксгибиционизм (оголенность сексуальных признаков). Место европейцев на земле замещают народы, хранящие целомудрие и закрытость своих женщин, и тем самым берегущих также и своих мужчин. Модное подчеркивание женских прелестей, провоцирующее у мужчин сексуальное вождение, можно рассматривать как создание «сексуального стресса». Из-за него включается сложный внутриорганизменный комплекс «сексуальной отверженности», завершающийся импотенцией

и раком. Для наглядности и понимания физиологии данного процесса ученый приводит пример из жизни животных. Самка в животном мире инстинктивно ищет лучшего самца, более способного для воспроизведения жизнестойкого потомства — и при этом отбраковывает, отвергает худших самцов. Но вождение у тех все равно остается, оно не удовлетворено и подавлено. Содержание андрогенов у них в крови сохраняется среднеповышенным, то есть онкологически опасным. У регулярно отвергаемого самкой самца средний уровень андрогенов способствует развитию доброкачественной аденомы простаты; в большинстве случаев это ведет к сексуальной импотенции. Благодаря этому «не лучший» самец даже случайно не сможет оставить «не лучшее» потомство. Таким механизмом отбраковываются слабые, «не лучшие» самцы в популяции. Однако некоторых «не лучших» самцов аденома не лишает сексуальных возможностей. Чтобы и они не создавали «не лучшее» потомство, включается эволюционный «механизм» исключения их («не лучших») уже не только из числа сексуально-активных, но и живых членов стаи, популяции, рода. У них доброкачественная опухоль — аденома простаты — перерождается в смертельно-губительный рак. В науке накопилось достаточно данных о том, что аналогичные процессы происходят и у людей. На протяжении последних десятилетий заболевание аденомой и раком простаты как эпидемия поражают мужчин в странах с европейской цивилизацией. К началу двадцать первого столетия уже у 40% мужчин обнаруживается аденома. Она есть у половины европейских мужчин старше сорока лет. Американские патологоанатомы выявили рак простаты у 80% мужчин, умерших старше шестидесяти лет. Иными словами, многие из них не дожили до трагических проявлений этой болезни. В мусульманских странах такого роста мужской онкологии нет.

Любое возбуждение должно сопровождаться соитием — таков закон природного механизма, — утверждает ветеран экстремальной медицины и культуролог Л. А. Китаев-Смык. Эрос между мужчиной и женщиной — инструмент воспроизводства рода, он во всех проявлениях полезен организму. Поэтому традиционные религии поощряют брак и супружеские отношения. Если же возбуждение провоцируется часто и безрезультатно, то перестает осознаваться, погружаясь, вытесняясь в подсознание. К частому созерцанию женских прелестей на улицах, в офисах, в городском транспорте мужчины как бы привыкают, даже перестают замечать свое эротическое вождение. Однако погруженное в подсознание сексуальное возбуждение мужчин продолжает выплескивать в кровь андрогены, но уже не в онкологически безопасном количестве, а с канцерогенной дозировкой — включаются эволюционные механизмы «отбраковки самцов-неудачников». В среднем городской житель видит такие «сигналы» по 100–200 раз в день. В итоге часто возбуждающийся, но неудовлетворенный мужчина получает изнутри своего организма мощную канцерогенную, разрушительную атаку, которая и приводит к онкологическому исходу. «Многие женщины XXI века буквально роют могилу мужскому здоровью своими обнаженными ногами и глубокими вырезами. Каждая красавица, отправляясь на свидание в топике, делает всего одного — счастливым, а десятерых по дороге — инвалидами. Стриптизерш вообще можно назвать «оружием массового поражения», уже превратившим западную цивилизацию в обще-

⁵² Ялтинский голос. 8.09. 1918. N102 (323).

ЛЮСЬИЙ Александр Павлович / Alexander LYUSY

| Киноландия и киногоноцид |

ство больных мужчин», — говорит Л. А. Китаев-Смык в своем интервью газете «Ассалам»⁵³.

Как сказал герой первой советской эротической сцены в кинокомедии «Полосатый рейс», снятой, конечно же, отчасти в Крыму, благодаря тому, что сценарист Виктор Конецкий с помощью прошедшего через дорогого ему обошедшийся гумбертизм Александра Каплера, превратил угрожавшего ему белого медведя, вырвавшегося на палубу при транспортировке с острова Врангель в Мурманск (что не обошлось также без медиализирующего посредничества истинного гения нынешнего крымского места Н. С. Хрущева), в южных тигров: «Хотите верьте — хотите нет».

Инсталляция художника-«гумберт-дога» (если вспомнить его первый самый знаменитый перформанс человека-собаки) Олега Кулика «Тема Лолиты с вариациями» в какой-то мере стала иллюстрацией и к процитированному стихотворению В. Набокова, и к его самому знаменитому роману. Инсталляция показывает увеличенную видеопроекцию обнаженной Лолиты, плавающей в водах аквариума (с водой изначально черноморского происхождения). Provocative жест художника, выбравшего на главную роль девочку заметно младше набоквской героини, по наблюдению Е. Васильевой-Островской, с одной стороны, намекает на разрушение последних табу, с другой же, напротив, требует от зрителя предельно дистанцированного, неэротизированного взгляда, уважающего очевидное целомудрие нимфетки⁵⁴. Второй герой инсталляции — сам

художник, символизирующий мужское начало и так же медитативно вращающегося в видеоводах в позах, напоминающих положение эмбриона в утробе матери. Оба обнаженных тела время от времени то отталкиваются, то проникают одно в другое и затем снова неизбежно отделяются (и отдаляются) друг от друга, как бы имитируя момент — взаимного — рождения, который одновременно оказывается и моментом смерти, визуально отсылающим к состояниям растворения и исчезновения.

Так эротическое слияние с Лолитой инсценируется как непрерывная цепочка метаморфоз, смертей и перерождений. И такая циклическая замкнутость символизирует фатальность этого процесса.

Мужское и женское, внешнее и внутреннее, субъективное и объективное, индивидуальное и социальное разошлись так существенно, что они выступают как две несоизмеримые реальности, два целиком различных языка или кода, две различных системы эквивалентностей, две крайних точки распавшегося социального повествования — «экзистенциальной истины индивидуальной жизни и социологического описания коллективных институций». В этой ситуации, если вспомнить Ф. Джеймисона, сама возможность повествования, возможность сюжета и текста является доказательством жизнестойкости социального организма. Сюжеты А. Звягинцева и А. Попогребского, независимо от того, упираются ли они в то место, «где обрывается Россия на морем Черным и глухим», или периодически замыкаются на мифологеме острова в иных местах, свидетельствуют, вопреки мнению О. Кирилловой (общий пафос преодоления кинематографической «тарковщины», который я разделяю), что пациент пока жив, поскольку их фильмы относятся все же к производству знания, а не грёз.

⁵³ Китаев-Смык Л. А. Женское оголение — детонатор вымирания нации! // Ассалам. 2010. № 7: <http://www.assalam.ru/content/story/1927>

⁵⁴ Васильева-Островская Е. Мифология Лолиты. С. 175.

