

Александр Люсий

Кафедра теории и истории культуры

Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва

**Городские кинохроники в контексте геополитической
эстетики: Между «Хроникой ереванских дней»
Фрунзе Довлатяна и «Хроникой хищных городов»
Кристиана Риверса**

**Urban film chronicles in the context of geopolitical aesthetics: Between
“Chronicle of Yerevan Days” by Frunze Dovlatyan and “Chronicle of
Predatory Cities” by Christian Rivers**

**Kroniki miejskie w kontekście estetyki geopolitycznej:
między „Kronika dni Erewania” Frunze Dovlatyana i „Kroniki miast
drapieżników” Christiana Riversa**

Abstract

The problem of urban film text is considered in the article through the prism of the textological concept of culture developed by the author as a sum and system of cultural texts, in particular, local texts, as well as the author's cognitive metaphor “dream machine”. These metaphors are studied in connection with the worldview and the range of images of prominent figures in literature and art in parallel with the postmodern concept of “writing machines”. Against the background of the prevailing urbanistic cinematography, in addition to the term precedent work, the concept of “setting film” is also introduced, which sets up a specific research “vision” of the search for urban supertext as a text of culture. Frunze Dovlatyan's film “Chronicle of Yerevan Days” became such in the author's research practice. It shows how organically the plot can fit into urban realities. At the same time, attention is paid to both the forms of historical memory and the prophetic function of the historical archive. Creative and research dialogue takes place in the form of mutual reading by the author of the city and the city of the author, which is being developed in the Moscow cinema space. Thus, the problem of cinematic text is integrated into narrative theory as such. If classical narratology tried to describe any narratives – fictional and

“non-fiction”, speech and art – within the framework of a unified theory, then the new narrative theory aims to develop models that would take into account those properties of narratives that resist description based on the linguistic understanding of natural, oral communication. The cinematic text appears as the interaction and documentation of such narratologies.

Keywords: dream machine, film text, cultural context, city, history, memory, narratology, archive

В литературе и искусстве последовательное развитие той или иной темы на основе определенных смысловых и стилистических «ядерных» констант, предусматривающих постоянное «самоцитирование» и даже самозамыкание в «концентрическом круге самоанализа», с недавних пор стало трактоваться в российской гуманитарной мысли как текст (супертекст) культуры¹. С данным понятием мы решили свести постмодернистскую метафору «машины письма», отнесенную французскими постструктуралистами к бытию и производству текстов всех уровней². А для функционирования кинематографа мы здесь предлагаем применить образ «машины грез», ранее использовавшийся в экспериментальном искусстве³.

Итак, «машина письма» самоцитируется, кинематографическая «машина грез» перспективно грезит о самой себе. С. Эйзенштейн, сравнивал кинокадр с иероглифом японской пиктографии, соответственно разрабатывая концепцию иероглифического кинописьма; Ю. Лотман подходил к фильму как к знаковой системе в динамике; Умберто Эко занимался декодированием киноязыка с семиотических позиций и его членением на фигуры, знаки, киноформы, а М. Ямпольский вместе с многими отечественными киноведами прочитывал фильм как художественный текст во всем богатстве ассоциативных и интертекстуальных связей⁴. В любом случае конститутивным признаком кинотекста является коллективный и дифференцированный функционально автор, то есть, в случае городского кинотекста – сам город.

Искусство кино было порождено городом. В свою очередь, город обрел себя на экране, вступая в свои права и обязанности по отношению к искусству кино. «Кино же обнаруживало для себя полное совпадение темпа в движении авантюрной фильмы и городской улицы, – писал И. Трауберг, заданный познавательный уровень киноурбанистики которого сопоставим, при всей

¹ В. Н. Топоров, *Петербургский текст*, Москва 2009.

² А. П. Люсый, *Русская литература как система локальных текстов: Учебное пособие*, Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва 2020, с. 98, 125ю.

³ Кулик И. Брион Гайсин: Машина грез // *Артхроника*. 2010, № 10, <http://artchronika.ru/gorod/брион-гайсин-машина-грез/> [Дата обращения 11.09.2019]

⁴ Бугаева Л.Д. Кинотекст: прояснение значения // *Мир русского слова*. 2011, № 4, С. 67–74.

компактности, со значением современных его деятельности работ Н. Анцыферова, ставших предтечами теории городского текста в литературе. – Люди одинаково суетились, одинаково мало переживали, мало говорили и много двигались и в фильме, и на улице. Родственные отношения давали себя знать. Кино исполняло свой долг перед городом, создавшим кино...»⁵. С другой стороны, И. Трауберг стал предтечей Ф. Джеймисона по части «геополитической эстетики» кино как взаимодействия холистского «всевидящего ока» и «взгляда червя»⁶. И это вполне соотносится с основными параметрами Петербургского текста как исследовательской матрицы концептуализации текстов культуры, в частности, локальных текстов, до городских кинотекстов включительно (всевидящий Медный всадник, «тяжело-звонкое» скаканье которого слышно и в гулких коридорах надзорной башни Бентама⁷, – и «маленький человек»). К этому сюжету мы еще вернемся ниже.

Развитие кинематографа в начале XX века и в США, и в России сопровождалось переселением киноинтриги с бескрайних просторов «Дикого Запада» или «Востока» на городские улицы (площади, крыши, чердаки, подвалы). После «воли» экран стал насыщаться «покоем». Городской фон стал одухотворять экран, создавая зоны замедления городских хронотопов посредством системы оппозиций, через гендерные, социальные и расовые картографии⁸, на фоне общей динамичной природы кино. Исследования городской кинематографа через призму урбанистики и социологии в книгах Б. Меннел «Города и кино»⁹ и В. Эверет «Переосмысление пространства и места в европейском кино»¹⁰ предопределило логику выбора материала для дальнейших рассуждений.

В качестве установочной прецедентной единицы кинотекста в ещё советском кинематографе предлагается рассмотреть фильм Фрунзе Довлатяна «Хроника Ереванских дней» (1972). С первых же кадров главным героем этого первого советского экзистенциалистского фильма, как он был определен в тогдашних дискуссиях, для меня стал не столько главный герой архивариус Армен (в исполнении Хорена Абрамяна), сколько сам город. Именно он привлек зрительское внимание с первых кадров, постепенно проступая вместе

⁵ Н. Трауберг, *Города в кино*. М.-Л.: Теа-Кино-Печать 1928, с. 7.

⁶ F. Jameson, *The Geopolitical Aesthetic, or Cinema and Space in the World System*, Indiana Univ. Press: BFI Pub., Bloomington – London 1992, с. 114-157.

⁷ M. J. Shapiro, *Cinematic Geopolitics*. London and New York.: Routledge, 2009.

⁸ M. Konstantarakos, *Spaces in European Cinema*, Intellect Books. –Intellect Books, Exeter, Portland 2000, с. 16.

⁹ B. Mennel, *Cities and Cinema*, Routledge, London–New York 2008.

¹⁰ W. E. Everet, *Revisiting Space. Space and Place in European Cinema*, Peter Lang, Oxford 2016.

с перемещениями персонажей в утреннем рассвете на фоне горы Арарат под печально-тревожную музыку А. Тертеряна.

Сюжет фильма начинает разворачиваться, когда на улицах появляется красный «запорожец» с героем фильма за рулем, следующим на службу, чтобы вступить на свою вахту памяти. Это происходит не в Матендаране, а в обычном районном архиве гражданских состояний, в котором толпы посетителей пытаются выбить справки, способствующие установлению истинных родительских прав или справедливой пенсии. Но и при столь будничных заботах возникают вопросы глобального масштаба. Как добиться равновесия сохранения и позитивного функционирования памяти в дне сегодняшнем (сегодняшнем потогдашнему)? Герой не раз оказывается перед гамлетовским выбором личного вмешательства в проблемы временных вывихов.



Ереван как полёт, фот. Александр Люсый.

Все сюжетные повороты фильма органично вписываются в то или иное городское пространство – площадь, перекресток, подъезд. Город как общий образ складывается из отдельных персонажей-домов, каждый из которых что-то из себя представляет в разное время суток, днем живописно, ночью графически. Фильм и город время от времени цитируют сами себя и друг друга – посредством

медиализирующего фактора, документа, третьего, собирательного в рассуждениях и конкретизирующегося в конкретных ситуациях, героя фильма. Как по этому поводу пишет М. Ямпольский, письменность возникает как хранитель памяти, и то же самое можно отнести и к иным формам долговременной фиксации текстов. Поэтому письменность, в самом широком смысле этого слова, актуализирует проблему закрепления традиции¹¹. Аналогичным образом рассматривая этот вопрос, Ю. Лотман приходит к выводу с фундаментальными последствиями для общего понимания истории и культуры: «Для того, чтобы письменность сделалась необходимой, требуется нестабильность исторических условий, динамизм и непредсказуемость обстоятельств и потребность в разнообразных семиотических переводах, возникающая при частых и длительных контактах с иноэтнической средой»¹². Иначе говоря, сама потребность в закреплении памяти возникает в ситуации повышенной нестабильности, динамичности культуры, в ситуации возрастающей установки на культурную инновацию. Современная культура, умножая формы фиксации текста, одновременно постоянно ищет новизны. Новое и традиционное входят в динамический сплав, который в значительной степени оказывается ответственным за производство новых смыслов. По сути дела, производство смысла заключено в этой «борьбе» памяти и ее преодоления.

Вот и в «Хронике Ереванских дней» история вводится в структуру кинотекста как смыслообразующий элемент. Герой сжигает служебный документ в отчаянном порыве помочь просителям сохранить им неродного, но сына (за что следует понижение в должности). А в одном из его снов лист восстанавливается из пепла – на фоне масштабной и разрушительной архивной войны, вызванной исходным волевым вмешательством в естественный ход вещей. Кино может запустить сюжет в обратном направлении как былыми аналоговыми (пленка), так и современными цифровыми технологиями, но любые вмешательства в память взрывоопасны. В свое время Аркадий Аверченко написал рассказ «Фокус великого кино» – как киномеханик случайно запустил кинохронику в обратном направлении, так что возникла иллюзия обратного течения самой истории¹³. Рассказ этот стал установочным для трактовки кинотекста примерно в той же степени, как рассказ Борхеса «Аналитический язык Джона Уилсона» для

¹¹ М. Ямпольский, *Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф*, РИК «Культура», Москва 1993, с. 15.

¹² Ю. М. Лотман, *Несколько мыслей о типологии культур // Языки культуры и проблемы переводимости*, Наука, Москва 1987, с. 11.

¹³ А. Аверченко, *Дюжина ножей в спину революции*. Bibliotheque universelle, Париж 1921, с. 9.

познавательных сущностей Мишеля Фуко, как он это подробно описал в начале своей книги «Слова и вещи»¹⁴.

События в фильме чаще разворачиваются в гранитной, относительно темной, смягчающей солнечные потоки части города, порой расцветая розовым туфом. И в задействованных в сюжете ереванских дней на пути героя возникают две женщины – гранитная, в которой он при деловой встрече узнает младшую соученицу по школе и с которой у него стремительно разворачиваются скульптурно-любовные отношения, и туфовая. Последняя лишь дважды мелькает – в реанимации, куда он, наведавшись к другу-врачу, становится случайным свидетелем смерти её возлюбленного, и в завершение, когда она, уже успокоившаяся и беспечная, проходит мимо с мороженым в руке, оказавшись предвестницей его скорой смерти от сердечного приступа в следующей сцене, в тот момент, когда он натолкнулся на группу играющих в войну детей.

Конечно, Ф. Довлатян, вводя Ереван в ряд «глобальных кинематографических городов»¹⁵, опирался на опыт московского кинотекста. В 1960-е годы истинный киногений Москвы Геннадий Шпаликов, тень которого встает за спинами создателей фильмов «Я шагаю по Москве» Г. Данелии и «Июльский дождь» М. Хуциева, придумал особую атмосферу 1960-х, где «в центре всего та неуловимая Москва, в которую можно было выйти – и просто пойти»¹⁶. В произведениях современных писателей Владимира Сорокина, Венедикта и Виктора Ерофеевых, Татьяны Толстой, Александра Кабакова происходит новое обращение к эсхатологии, мифам, инициации, модернизированной сказовой форме повествования, метафорической образности, с различной степенью условности трактующих московскую атмосферу, выявивших специфические черты городского пространства столицы. Слоистое небо над Москвой в романах Ю. Козлова вполне сценарно. «Как будто небо, подобно Гулистану, Золотоордынской республике, Сибири, Южному Уралу, Мангазее или иной российской провинции тоже объявило независимость и вывесило собственный – сиреневый – государственный флаг»¹⁷. «Внутренняя Монголия», добавил бы Виктор Пелевин, герой которого, сподвижник легендарного Чапаева, Петр Пустота просыпается из одной реальности, которая «крутит динаму», к другой, будучи разбужен объявлением в метро: «Следующая станция – “Динамо”».

¹⁴ Фуко М. *Слова и вещи. Археология гуманитарных наук*. СПб.: А-сад АОЗД «Талисман», 1994, с. 20.

¹⁵ J. Andersson and L. Webb (eds), *Global Cinematic Cities: New Landscape of Film and Media*, Wallflower Press, London & New York 2016.

¹⁶ Шемякин А. *Как менялась Москва в фильмах с 1960-х по 2000-е*, <https://daily.afisha.ru/cinema/1118-moskva-v-kino-kak-menyalas-stolica-na-ekrane-s-1960-h-ro-2000-e/> [Дата обращения: 11.09.2019].

¹⁷ Козлов Ю. *Колодец пророков: Роман. Повесть. Рассказы*. Москва–Париж 2003, с. 139.

«Внутренний Арарат» – все же ответил бы ему я, усматривая некоторое обратное воздействие «Хроники Ереванских дней» на становление городского кинотекста как такового.

В киносценарии «Москва» писатель В. Сорокин пытается осмыслить феномен нынешней Москвы. «Хорошенький ресторан, его недавно перестроили. Из Центральных бань», с которым соседствуют - «венички, шампанское и Вивальди»¹⁸. Иррационально заполняя грязной водой современное московское пространство, разрушая поэтический миф о художественном возрождении культуры, автор говорит о невозможности существования единого духовного центра сегодня. Сеть центральных бань становится элементарной двойственной эмблемой – с одной стороны, является намеком на гибельность, с другой – на новый культовый переворот, отвлекающий от реальности хотя автор не думает претендовать на достоверную детерминированность общества в тексте. Выражая смысл сложившейся социальной ситуации через реконструкцию понятия «серебряный век», автор возвращается к греческому «chaos» («зияние»), что универсально ассоциируется не только с ритуалом омовения, но и с отрицанием мира как такового, закатом всеобщей культуры (хотя акцент сделан на московской), что идет вразрез с феноменом возрождения данной условной философской единицы. фундаментальное понятие «хаос» претерпело существенное изменение: изначальное состояние бытия – дисгармоническая неупорядоченность – фактор самоконструирования нелинейной среды. Результатом философских выисков В. Сорокина становится реинтеграция любого дискурса, который он понимает вслед за М. Фуко как насилие над реальностью, избегающей имперского звучания, что является реакцией на предвзятые представления и своего рода противостояние нравственному распаду общества. Человек осуществил свое право выбора, дарованное историей, и метафора российской духовной культуры лишь уточняет незначительность московского пространства, превращая существование величайшего топоса в «нонсенс».

Древняя столица России, предстающая в песне «Широка страна моя родная» с принципиально нелокализуемой функцией («необъятная родина»), в рамках киносценария приобретает полярное звучание. Непременным условием, подчеркивающим антимасштабность исторического легендарного города, становится номер «люкс» гостиницы «Москва», в котором оказываются главные герои. В данном случае образ-аллегория влечет за собой устойчивые вербальные ассоциации, снижающие высокую семантику Московского текста, превращая город в заезжий двор как место действия, снимая «центральные» координаты. Важным является авторское указание на движение камеры. Теснятся блюда

¹⁸ Сорокин В. *Собр. соч.: В 2 т. Т. 2.*, Москва 1998, с. 709.

с дорогой закуской, которая скрыто выполняет функцию детрадиционализации сакрального пространства Москвы. Неслучайно и в начале киносценария, и к концу ходу повествования автор пытается посмотреть на город сверху. Возможно, эта аллюзия на круговую организацию хронотопа как символа гармонии, вступающую в конфликт с нарочито бытовой урбанистической панорамой, где нет осознания ценности.

Сорокин воссоздает архитектуру знакомого города с линиями смысловых сдвигов, акцентируя при этом размытость, тенденцию к двусмысленности, что правомерно порождает проблему «честной неправды», разрушения личности и других условностей. Заметим, что сценарий начинается с упоминания зверофермы в лесу, что сообщает зооморфные черты городу, отвергая мифоутопическое представление о столице как городе блаженных (ср. взгляды М. Карамзина, А. Пушкина, И. Шмелева, А. Платонова и др.). Московский континуум как таковой организуется по-новому, мотивируя последующее поведение персонажей, структурируя сюжетные ходы. Приближенное к шокирующей действительности представление о Москве становится трансформированным, выходящим за пределы эстетического, приобретающего черты «зеркального» отражения, безусловно, полемичного, но глубокого авторского ощущения суверенной реальности. Антидиалог с русской литературой довершает реплика одного из персонажей (Льва): «А не пора ли Москве перейти на высокосортный бензин? Первое, что бросается в глаза, — это запах. Приезжает в Москву из Берлина, сразу – вонь. Даже здесь, в саду...» Чудесный вертоград. Так символ Россия разрушен высокой степенью парадоксальности.

– Как тебе Москва? – Дорогой город – зато все есть»¹⁹.

Деструкция духовности у В. Сорокина поддержана типом взаимодействия текстов, как гипертекстуальность – пародийное соотношение текста с профанируемыми им иными текстами.

Гипотетически радикальное несовпадение исторического статуса Москвы с ее современным обликом отражает оторванное от действительности представление о городах как идеальной среде, модели особой жизни и культуры. Размышления автора по поводу причин безудержного господства денег отражает следующая сцена: «Лев подходит к газобетонной надписи “Москва”, освещенной прожекторами. Заходит с тыльной стороны, вынимает из полой изнутри буквы “К” чемодан с деньгами...», с удивительной простотой материализующая ценности «железного века» московских широт. Особый модус значения (второго порядка) архетипического образа предполагает снятие психологических, культурных, социальных форм, понимаемых «априори», намеренно совмещая

¹⁹ *Восток – Запад: пространство русской литературы и фольклора*, Волгоградское науч. изд-во, Волгоград 2006, с. 70.

прошлое и настоящее, пересматривая прежнюю систему вкладов. Е. Павлов утверждает, что взгляд Льва выхватывает «обнаженное означающее великого нарратива, называемого “Москвой”»²⁰.

В фильме А. Зельдовича «Москва» по сценарию В. Сорокина происходит замена буквы «К» на букву «О», что соотносится с сексуальным соединением Льва с Машей через «дырку от города» – предел Московского Эроса, рубеж московского кинотекста. «Лев целует Машу, потом приподнимается на руках, смотрит на карту. Вынимает из кармана перочинный ножик, вырезает из карты кружок Москвы. Потом накрывает Машу картой как одеялом. Овладевает Машей через дырку в карте. Карта шуршит и хрустит. Маша тихо стонет»²¹. Описание демонстративно отстраненное, вырезанный, то есть уничтоженный, опустошенный кружок Москвы оказывается условием любви «по-хасидски» (через простыню-карту). Сексуальность здесь обращена на Москву в той же степени, что и на женщину. Грань между творением и разрушением стирается.

О. Аронсон в книге «Кино и философия: от текста к образу» тоже вспоминает о «букве» Ю. Тынянова как различительном мнемоническом знаке, превращающемся в социальную идеограмму. «Мы привыкли к пониманию “буквы” как единицы уже сложившегося алфавита. Но у Тынянова явно прослеживается иной мотив. Для него “буква” напрямую соотносится с социальным действием, в котором человеческая общность уже имеет ритуальные знаки, но еще не имеет письма. Только с появлением письма возникают те властные отношения, благодаря которым зарождаются алфавит, закон, государство, а также многое из того, что отсылает нас к культуре, определяющей себя как отличную от природы. Тыняновские “буквы”, из которых он выводит специфику искусства кино, куда ближе к древнегреческому *στοιχος*, понимаемому греками именно как «буквы мироздания», к тому, что сегодня мы именуем “стихиями”, когда говорим о досократической философии... А это значит, что сила кино отсылает нас к области аффектов, где природное и социальное, природное и культурное неразличимы.

Это мир, в котором еще нет письма, нет неравенства, нет представлений о богатстве и бедности»²².

Вот и у киноинтерпретатора Сорокина Зельдовича физическое побеждает вербальное. Московский текст через кино в очередной раз возвращается к своим истокам. То есть, по словам Е. Дёготь «буква понимается как физическое тело,

²⁰ E. Pavlov, *The new Third Rome? Moscow in the Russian / European Union Studies Association*, New Zealand. Selected Conference Papers. November 2005, с. 9-10.

²¹ *Восток – Запад: пространство русской литературы и фольклора*, Волгоградское науч. изд-во, Волгоград 2006, с. 711.

²² О. В. Аронсон, *Кино и философия: от текста к образу*, ИФ РАН, Москва 2018, с. 93.

и здесь наступает предел текста»²³. Понятие окончательно заменяется именем, а означаемое – означающим, представленным в максимально чувственном, осязаемом оформлении, в форме железобетонной надписи.



Вписанность в город, фот. Александр Люсый.

Объяснения режиссера фильма «Москва» А. Зельдовича отчасти напоминают ощущения героя «Египетской марки» (насчет «сквозняков»): «Москва – некий полигон, воронка от взрыва. После взрыва из этой воронки тянет сквозняком. Происходит опустошение сознания. Это симптом конца века. Религия в XX веке была вытеснена идеологией тоталитаризма. Потом и тоталитаризм сдох. Постмодернистское сознание стало орудием, расшатывающим идеологическое сознание. На его месте возникла пустота. Картина – об этом феномене пустоты. О новых людях. Новых в том смысле, что у них отсутствует орган, определяющий психологический статус личности»²⁴. Конечно, тут возможны возражения. На самом деле этот статус определяется не неким «органом», а положением личности в обществе (индивидуальным, социометрическим, морально-психологическим), что обусловлено системой межличностных

²³ Дёготь Е. Киносценарий, *Владимира Сорокина «Москва» в новорусском и поставангардном контекстах* // *Poetik der Metadiskursivitat: Zum postmodernen Prosa-, Film- und Framewerk von Vladinir Sorokin*. München 1999, с. 223–224.

²⁴ Александр Зельдович, *«Жизнь авангарднее культуры»*. Записала Зара Абуллаева // „Искусство кино“ 2000, № 11, с. 46.

отношений, определяющих его права, обязанности и привилегии. Сам образ – это орган художественного познания.

Ю. Кристева пишет о ментальном постмодернистском сдвиге, расчленяющем «линейную историю на блоки, образованные знаковыми практиками». Современным кинопределом автономного плавания феномена города в контексте традиций «мобильности, маргинальности и конфликта»²⁵ теперь предстает блокбастер Ричарда Риверса по роману Филипа Рива «Смертельные моторы» – «Хроники хищных городов». После Шестидесятиминутной Войны, покончившей с земной цивилизацией, в небе парят хищные города в виде огромных машин величиной с мегаполис. Обеспечить своему населению ресурсы и пропитание возможно единственным образом, путем поглощения других городов буквально со всеми потрохами в духе «муниципального дарвинизма». Преуспевает Лондон, что является очевидной иллюстрацией к колониально-пиратскому прошлому Британской империи. Но аналогичная историческая роль была и у Москвы, и у Петербурга. На фоне красочных зрелищ разворачивается трогательная история Эстер, явившаяся отомстить диктатору за гибель родного Мюнхена, и прекрасногодушного музейщика-археолога Тома.

Динамика городских кинохроник демонстрирует постулируемый Б. Баттоном переход от фукодианской дисциплинарной биополитики образца Петербургского текста и порожденного им башни Бентама, которая захватывала, охватывала, индивидуировала, называла и перечисляла тела в управлении внутренних дел, к делезианскому «обществу контроля», где «открытые поля сопряжения, переключения и доступов квантифицируют следы и маршруты движущихся, частичных субъектов, в то время как они шагают по городским пространствам, блуждая без привязи, потому что никакого внешнего, куда они могли бы вырваться, не существует»²⁶.

В последние годы теория повествования как таковая, или, скорее, теория постнарратива, отмечена сосуществованием т.н. «естественной» и «неестественной» нарратологии. Если классическая нарратология старалась описывать любые повествования – вымышленные и «нон-фикшен», речевые и художественные – в рамках единой теории, то новая теория повествования ставит целью разработать такие модели, которые учитывали бы те свойства повествований, которые сопротивляются описанию на основе лингвистического понимания естественной, устной коммуникации. Внимание привлекает не «нормальное» повествование, а то, что в ту или иную норму не вписывается: хаотическое,

²⁵ Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики, РОССПЭН, Москва 2004, с. 243–290.

²⁶ Браттон Б. Некоторые очертания эпохи постантропоеца: об акселерационной геополитической эстетике // Художественный журнал. 2016, № 99, <http://moscowartmagazine.com/issue/39/article/781> [Дата обращения: 11.09.2019].

парадоксальное, случайное, экспериментальное. Повествователем становится не только «машина грез», но любой неодушевленный объект, труп, животное, примером чему может послужить фильм известного театрального режиссера Анатолия Васильева «Осёл» (2018). Повествование может быть по структуре традиционным, а может, если рассматривать его в конвенциональной перспективе, бессюжетным, бессвязным, противоречивым.

«Неестественная» нарратология (понятие, возникшее в европейском направлении филологии. Принадлежит американскому нарратологу Брайану Ричардсону) проблематизирует представления о повествовании, акцентируя два момента. С одной стороны – способы, с помощью которых экспериментальные, «невозможные» повествования ставят под вопрос миметическое понимание повествования; с другой – последствия, которые могут сопровождать «неестественные» повествования в контексте представлений о том, что такое повествование вообще и каким образом оно функционирует. «Это стремление созвучно одному из актуальных трендов в постклассических культурных исследованиях: изучать не только устойчивые конструкции и системы, но и то, что в эти системы не вписывается и нарушает их. “Неестественная” нарратология вписалась в контекст двух других подходов постклассической нарратологии: когнитивного и трансмедиального. Но, в отличие от этих подходов, касающихся в большей мере контекстов существования повествовательных текстов и ментальных процессов, сопровождающих их создание и восприятие, “неестественная” нарратология вновь обращается к описанию и анализу текстов, в очередной раз пересматривая категориальный аппарат нарратологии»²⁷. Кино-текст предстает как взаимодействие и документализация таких нарратологий в той или иной степени или скорости.

Все это можно рассматривать как подступы к возникающему новому, воцифрованному облачному полису с множественными географиями и прерывистыми юрисдикциями, о чем пишет Б. Браттон. «То, что Джузеппе Лонго называет “следующей машиной” — которая придет на смену Вычислению и чьи процессы послужат источниками метафор и эпистемологий жизни, мысли и систем так же, как это происходит с компьютерами сегодня — будет по определению вовлекать “следующую экономику”»²⁸. И следующий, обращенный к собственным истокам и открытый будущему, текст.

²⁷ Барышникова Д. *Беспорядок дискурса* (обзор работ по «неестественной» нарратологии) // Новое литературное обозрение, 2014, № 6 (130), с. 316.

²⁸ Браттон Б. Некоторые очертания эпохи постантропосена: об акселерационной геополитической эстетике // Художественный журнал. 2016. № 99. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/39/article/781> [Дата обращения: 11.09.2019].

Литература

- Аверченко А., *Дюжина ножей в спину революции*. Bibliotheque universelle, Париж 1921.
- Зельдович А., *Жизнь авангарднее культуры. Записала Зара Абуллаева*, „Искусство кино” 2000 № 11.
- Аронсон О. В., *Кино и философия: от текста к образу*, ИФ РАН, Москва 2018.
- Барышникова Д., *Беспорядок дискурса (обзор работ по «неестественной» нарратологии)*, „Новое литературное обозрение” 2014, № 6 (130).
- Браттон Б., *Некоторые очертания эпохи постантропоцена: об акселерационной геополитической эстетике*, „Художественный журнал” 2016, № 99. <http://moscowartmagazine.com/issue/39/article/781> [Дата обращения: 11.09.2019].
- Бугаева Л.Д., *Кинотекст: прояснение значения*, „Мир русского слова” 2011, № 4.
- Восток–Запад: пространство русской литературы и фольклора*, Волгоградское науч. изд-во, Волгоград, 2006.
- Дёготь Е., *Киносценарий Владимира Сорокина «Москва» в новорусском и пост-авангардном контекстах*, // *Poetik der Metadiskursivitat: Zum postmodernen Prosa-, Film- und Framewerk von Vladinir Sorokin*. Munchen, 1999.
- Козлов Ю., *Колодец пророков: Роман. Повесть. Рассказы*, Москва 2003.
- Кристева Ю., *Избранные труды: Разрушение поэтики*, РОССПЭН, Москва 2004, 652 с.
- Кулик И., *Брион Гайсин: Машина грез*, „Артхроника” 2010, № 10 <http://artchronika.ru/godod/брион-гайсин-машина-грез/> [Дата обращения 11.09.2019]
- Лотман Ю. М., *Несколько мыслей о типологии культур // Языки культуры и проблемы переводимости*. Наука, Москва 1987.
- Люсый А.П., *Русская литература как система локальных текстов: Учебное пособие*. Институт кино и телевидения (ГИТР), Москва 2020.
- Сорокин В., *Собр. соч.: В 2 т. Т. 2.*, Москва 1998.
- Топоров, В.Н., *Петербургский текст*, Москва 2009.
- Трауберг Н., *Города в кино*, Теа-Кино-Печать, Москва-Ленинград 1928.
- Фуко М. *Слова и вещи. Археология гуманитарных наук*, А-сад АОЗД «Галисман», Санкт Петербург 1994.
- Шемякин А., *Как менялась Москва в фильмах с 1960-х по 2000-е*, <https://daily.afiusha.ru/cinema/1118-moskva-v-kino-kak-menyalas-stolica-na-ekrane-s-1960-h-po-2000-e/> [Дата обращения: 11.09.2019].
- Ямпольский М., *Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф*. РИК «Культура», Москва 1993.
- Everet, W. E., *Revisiting Space. Space and Place in European Cinema*, Peter Lang, Oxford 2016.
- Jameson F., *The Geopolitical Aesthetic, or Cinema and Space in the World System*, Indiana Univ. Press BFI Pub., Bloomington–London 1992.
- Andersson J., Webb L.(eds), *Global Cinematic Cities: New Landscape of Film and Media*, Wallflower Press, London & New York 2016.
- Konstantarakos M., *Spaces in European Cinema*. Intellect Books, 2000, Exeter, Portland.
- Mennel B., *Cities and Cinema*, Routledge, London, New York 2008.

Pavlov E., *The new Third Rome? Moscow in the Russian*, European Union Studies Association. New Zealand. Selected Conference Papers. November 2005.
Shapiro M. J., *Cinematic Geopolitics*, Routledge, London and New York 2009.

Streszczenie

Problematyka miejskiego tekstu filmowego rozważana jest w artykule z punktu widzenia tekstologicznej koncepcji kultury wypracowanej przez autora jako suma i system tekstów kultury, w szczególności tekstów lokalnych, a także autorskiej metafory poznawczej „maszyna marzeń”. Metafory te są badane w powiązaniu ze światopoglądem i zakresem obrazów wybitnych postaci literatury i sztuki równoległe z postmodernistyczną koncepcją „maszyn piszących”. Na tle dominującej mapy kinematografii urbanistycznej, oprócz określenia „dzieło precedensowe”, wprowadza się również pojęcie „filmu fabularnego”, które wyznacza swoistą „wizję” badawczą dla poszukiwań miejskiego supertekstu jako tekstu kultury. Film Frunze Dovatiana „Kronika dni Erewania” stał się takim tekstem w praktyce badawczej autora. Pokazuje, jak organicznie fabuła wpisuje się w miejskie realia. Zwraca się przy tym uwagę zarówno na formy pamięci historycznej, jak i na profetyczną funkcję archiwum historycznego. Dialog twórczo-badawczy odbywa się w formie wzajemnego czytania autora miasta i miasta autora, które rozwija się w przestrzeni kina moskiewskiego. W ten sposób problem tekstu filmowego zostaje włączony do teorii narracji jako takiej. Gdyby klasyczna narratologia próbowała opisać jakiegokolwiek narracje – fikcyjne i non-fiction, mowę i sztukę – w ramach ujednoczonej teorii, to nowa teoria narracji ma na celu opracowanie modeli uwzględniających te właściwości narracji, które opierają się opisowi opartemu na językowym rozumieniu tego, co naturalne, komunikacji werbalnej. Tekst filmowy jawi się jako interakcja i dokumentacja takich narratologii.

Słowa kluczowe: Maszyna marzeń, tekst filmowy, kontekst kulturowy, miasto, historia, pamięć, narratologia, archiwum