


УДК 7.01 139
Ольга КИРИЛОВА,

 кандидат філософських наук,
 доцент кафедри культурології
 Національного педагогічного університету
 імені М.П. Драгоманова (Київ)

МУЗЕЄФІКАЦІЯ МІСЬКОГО ПРОСТОРУ ТА РЕПРЕЗЕНТАТИВНИЙ КІНОТЕКСТ МІСТА: ОДЕСА, КИЇВ, ПЕТЕРБУРГ

Статтю присвячено проблемі музеєфікації та меморіалізації культурно-історичної спадщини в екранній перспективі реконструкції «репрезентативного кінотексту міста». У співставленні репрезентативних кінотекстів трьох міст, створюваних у вітчизняному кінематографі дореволюційного, радянського й пострадянського періодів, виявлені основні принципи їх конструювання: Петербург як анамнестичний мнемотекст, Київ як цензурований кінотекст, а принцип кінотексту Одеси – «від кадру через топос до кадру».

Ключові слова: репрезентативний текст міста, хронотоп, меморіалізація, інтертекстуальність.

Стаття посвячена проблеме музеификации и мемориализации культурно-исторического наследия в экранной перспективе реконструкции «репрезентативного кинотекста города». В сопоставлении репрезентативных кинотекстов трех городов, создаваемых в отечественном кинематографе дореволюционного, советского и постсоветского периодов, выявлены основные принципы и различия их конструирования: Петербург как анамнестичный мнемотекст, Киев как цензурированный кинотекст и принцип кинотекста Одессы – «от кадра через топос к кадру».

Ключевые слова: репрезентативный кинотекст города, хронотоп, мемориализация, интертекстуальность.

The article is focused on the problem of memorialization and museumification of historical and cultural heritage of cities through the perspective of the screen reconstructions of so-called “representative cinematic text”. The main principles of construction of the representative cinematic texts of three different cities are revealed and explored in their difference in Early Russian, Soviet and Post-Soviet film: St Petersburg as ‘anamnetic mnemotext’, Kiev as a ‘censored cinematic text’ and Odessa’s cinematic text with its main principle ‘from a frame through topos to a frame’.

Key words: representative cinematic text of cities, chronotope, memorialization, intertextuality.

Культурна рецепція міського простору формується 1) картографією музеєфікованих об'єктів та 2) візуальною відрефлексованістю цього простору кінематографом. Ці два моменти створюють культурологічну парадигму орієнтування у міському середовищі та дають ключ до входу у метафізичний вимір міста. Оскільки в культурному міському середовищі ми в принципі не стикаємось із немусеєфікованими фрагментами історичного минулого, маючи справу з уже наявними практиками меморіалізації у міському просторі, варто визна-

ти будь-які історично вагомі локуси міста об'єктами музейної культури (якщо тільки не йдеться про руйновища, які проте також можуть бути об'єктами музеєфікації та відповідних практик). Ці знакові локуси, що є об'єктами музейної культури, формують феномен, визначений нами як репрезентативний кінотекст міста.

Репрезентативний кінотекст міста являє собою набір візуальних кодів, розрахованих на розпізнавання у безпосередньому контексті їхньої репрезентації (тобто, у міському



середовищі), що перетворюють знакові міські локуси у набір візуальних кіноцитат, а також зумовлюють певний хронотоп сприйняття, заданий ритмом руху кінокамери й монтажу.

Репрезентативний кінотекст Петербурга слугує базовим прикладом такої рецептивної заданості на візуально-ритмічному рівні, оскільки функціонує в якості візуального «текста пам'яті», перетворюючи сам текст міста та окремі його локуси на вторинні ремінісценції, опрацьованих кінотекстом знакових місць історичної пам'яті, що мусять сприйматися у певному визначеному ракурсі й ритмі. Серед цих найбільш впізнаваних кодів: панорування ширококутної камери (що охоплює найчастіше Двірцеву набережну, Стрілку Васильєвського острова, Петропавлівську фортецю й собор); нашарування планів у вибраних ракурсах – таких, як гранітні кулі Стрілки Васильєвського острова на тлі Петропавлівської фортеці, ритмічність ґратчастих огорожень петербурзьких каналів, з яких можна зчитувати інформацію про місце дії (так нібито кінематографічність цих ґрат була апріорно імплікована), а також напередвизначений ритм руху уздовж цих каналів (одним з перших заданий у «Злочині й покаранні» Льва Куліджанова). Тут очевидний зв'язок різних видів медіа й жанрів: з фотографії ці візуальні штампи приходять у документальне кіно, звідти – в ігрове кіно, й перетворюють місто на анамнетичний мнемотекст. Про основи петербурзького кінотексту починали міркувати у своїх роботах петербурзький кінознавець Любов Аркус (праця «Петербург як кіно») [1] та філософ Михайло Уваров (праця «Поетика Петербурга») [2], доходячи висновку стосовно «смертогенного ландшафту міста» як основи міського тексту й міфу у кінематографічній оптиці [2, 123]; проте цілісна концепція «петербурзького кінотексту» на сьогоднішній день ще не обґрунтована.

Одним із найбільш вдалих прикладів чіткого співставлення петербурзького та київського репрезентативних кінотекстів та кінематографічної репрезентації музеефікованих об'єктів київського архітектурного простору до сьогоднішнього дня лишається фільм класика радянського німого кіно Якова Протазанова «Білий орел», знятий у 1928 році за оповіданням Л.М.Андрєєєва «Губернатор» (1905).

У дбайливій екранній реконструкції київського архітектурного тексту в стилі модерн у фільмі Протазанова центральне місце займає саме музейна будівля – Музей мистецтв, нині – Національний музей українського мистецтва. За задумом архітектора Владислава Городецького, випускника Петербурзької академії мистецтв,

будівля музею на Олександрівській вулиці мусила бути естетичною метонімією петербурзького тексту у міському тексті Києва, архітектурною цитатою, що відсилала насамперед до згаданої вже петербурзької академії. Тому класицистичну ордерну систему в будівлі музею гіпертрофовано; скульптурний декор у виконанні італійського скульптора Еліо Саля (він же оформив спільно з В.Городецьким знаковий «будинок з химерами») у декадентському дусі переосмислює скульптурні мотиви офіційних петербурзьких установ. Зокрема, леви Е.Саля біля входу до музею в кадрі Я.Протазанова завдяки монтажному ефекту у сцені робітничого повстання демонструють водночас і неспокій, драматичну бунтівничість, готовність до стрибка, але й символічну імперську присутність, при цьому являючись дуже впізнаваним екранним знаком київського модерну, що його зазвичай дуже мало використовує кінематограф [3; 47].

У репрезентативному кінотексті Києва сакральні локуси православ'я відсувають, на думку деяких дослідників історії Києва, саме місто на другий план ще з XVIII-XIX ст. [4; 67]. Ці локуси – православні святині – пропрацьовані музейною культурою радянського періоду (об'єктами якої практично всі вони продовжують лишатися до наших днів) у репрезентативному київському кінотексті виявляються висунутими на перший план у медитативному паноруванні камери – на протигагу заданому петербурзьким кінотекстом лінійному рухові уздовж каналів чи проспектів (як метафорі лінійного цивілізаційного розвитку). Екранний хронотоп Києва, на відміну від петербурзького, є перервним, що від початку задається апріорним топологічним розривом яру – цим словом марковані і найзнаковіші топоси міста, що відтворюються кінематографом: Хрещатик – Хрещатий Яр – центральна магістраль міста, або ж локуси травми – Бабин Яр як частина світової історії Холокосту. Яру протистоїть гора, формуючи таку ментально-ландшафтну рису як піковість, зафіксовану у напівдокументальному фільмі Сергія Маслобойщикова «Від Булгакова» (1991): у кінопролозі небо над Києвом оживає суперечкою сил небесних та диявольських з прологу «Фауста» Гете – протисторова за душу героя, Фауста-Булгакова, у топо-логічному розриві між храмом на горі, де апостол Андрій за легендою встановив свій хрест, поклавши початок місту, та між неоготичним «Замком Річарда Левове Серце», топосом містичних смертей, над булгаковським будинком №13 (він же Будинок Турбіних, за задумом великого українського художника Данила Лідера, що створив у домі-музеї письменника концепцію «двох світів»). Візуалізовані аніматором небесні сонми

перетинає (перекреслює) траєкторія авіона, що відсилає до мефістофелівської претензії рукотворності, до історичного контексту Першої світової війни та локальному, київському контексту біографій Уточкіна та Сікорського, синхронізованих з біографією Булгакова. Підкреслимо, що тут музейна концепція формує концепцію фільму в репрезентації образу «київського Булгакова».

Репрезентативний кінотекст Києва (як частина міського культурного тексту) являє собою палімпсест, що повсякчас стирається та переписується. Принципова нетотожність у київському тексті сакрального Єдиного та постмодерного множинного дається взнаки у напівдокументальному «Путівникові» Олександра Шапіро (2004) не лише завдяки використанню прийомів постмодерністської кіномови, а й завдяки змішуванню центру й периферії – масивів буквально візуалізованої «кам'яної пустелі», що тисне зусібіч на невеличкий історичний центр у кіноновелі «Юля і Горбунов».

Київський філософ В.І.Менжулін звертає увагу на специфічне розшарування київського культурного тексту як палімпсесту: «Топографія Києва изначально холмиста и извилиста, геология — глиниста и зыбуча, а история — извечно мутна и хаотична. Этому городу, кажется, на роду написано быть пунктом пересечения, ареной столкновения и символом вариативности, непрочности самых разнообразных порядков, сил, традиций — хозяйственных, культурных, политических, религиозных, национальных, этнических, языковых, поведенческих и многих других» [5; 86]

Апріорна вписаність Одеси до класичної традиції та до архітектурно-парадигмальної симетрії «Південної Пальмири» у її співвідношенні із «Північною», і у традицію класичного кіно формує особливу парадигму репрезентативного кіно тексту міста. Порівнюючи репрезентативний кінотекст Одеси з петербурзьким, відзначимо його ключову особливість. Якщо у репрезентативному та музеєфікованому кінотексті Петербурга власне актуальні міські локуси сприймаються як кіноцитати за ракурсом та ритмом, які задано кінематографом, то авторемінісцентність репрезентативного кінотексту Одеси робить його самозамкненим; ті чи інші міські локуси функціонують в якості авторизованих кіноцитат, чітко вписаних до лінійної традиції, з повним усвідомленням спадкоємності. Наведемо тут лише один загальновідомий приклад: четверту новелу «Одесская лестница» з класичного фільму С. Ейзенштейна «Панцерник Потьомкін». Як ми пам'ятаємо, у фільмі Ейзенштейна

Потьомкінські сходи репрезентовано з різних ракурсів: фронтального, де не бачимо ані початку, ні кінця (бо односпрямований рух донизу кінематографічними сходами Ейзенштейна видається нескінченним), низу, нібито з точки моря (хоча її нижнього краю все одно не видно), та, зокрема, з точки зору Дюка – з точки зору Міста, оскільки саме цей погляд вписує сходи до навколишнього контексту – міської забудови, порту, тощо; Дюк слугує точкою просторової прив'язки «перетікаючих», нескінченних – двоспрямованих, «життєсмертних» сходів Ейзенштейна, повертаючи їх до контекстів топологічного та історичного.

Як у класичному кінематографі, так і в популярному кіно радянського періоду триває постійне ремінісцентне переписування одеських сходів – трапляючи на цю точку, режисери нібито апріорі потрапляють на точку зору Ейзенштейна. Тут показовими є кіно цитати з двох комедій 1980-х рр., присвячених «одеській темі». У польському фільмі Юліуша Махульського «Дежа Вю» головний герой, гангстер Джон Поллак завдяки випадку потрапляє у кадр Ейзенштейна саме під час зйомок історичної сцени, нібито наново переписуючи історію цих зйомок, змушуючи авторів фільму постмодерністськи «дописувати Ейзенштейна» та бачити одеські сходи у подвійній оптиці – сучасній та класичній (20-х рр.)

Таким чином репрезентативний кінотекст Одеси вибудовується на кінокласичних цитатах, демонструючи авторемінісцентність та первинність кіноцитати стосовно локусу: «від кадру через топос до кадру». Висновок полягає у тому, що й музеєфікація, й кінематографічна «мнемонізація» виконують єдину функцію у формуванні образу міста у сприйнятті культурно орієнтованого суб'єкта-«фланера», виявляючись формами зберігання та примноження пам'яті, легітимації культурної спадщини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Петербург как кино. / Сост. Л. Аркус, К. Шавловский. – СПб.: «Сеанс», 2011. – 392 с.
2. Уваров М.С. Поэтика Петербурга. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского государственного ун-та, 2009. – 256 с.
3. Арлазоров М.С. Протазанов. – М.: Искусство, 1973. – 280 с.
4. Толочко А.П. Киевская Русь и Малороссия в XIX веке. – К.: Laurus, 2012. – 256 с.
5. Менжулин В.И. К вопросу о киевском хронотопе, или как поссорились Исаак Моисеевич с Иваном Алексеевичем и что это дало Льву Исааковичу с Игорем Ивановичем. // Актуальные проблемы духовности: Збірка наукових праць. – ДВНЗ "КНУ", 2012. – Вып.13. – С.85-93.