

ЕРОТОЛОГІЯ ТАНАТОСУ: АМБІВАЛЕНТНІСТЬ ЖИВОГО ТА МЕРТВОГО В СУЧАСНОМУ КІНО РОСІЙСЬКОГО ДЕКАДАНСУ

Статтю присвячено «декадентському» напрямку в кінематографі пострадянського періоду, що розглядається під кутом зору філософської танатології. Для аналізу обрані ключові категорії «живого» та «мертвого»; показано їхню взаємозумовленість та амбівалентність.

Блуждающие слова помогают Танатосу пребывать
в пристойной тени у розовощёкого Эроса

И. Дудина

Поява «декадентського» напрямку в кінематографі колишнього СРСР збіглася за часом з епохою *fin du siècle* в період розпаду самої радянської імперії та відповідними суспільними настроями. Звернення тоді ще радянських режисерів до епохи модерн було амбівалентним: з одного боку, воно працювало на позитивну інтенцію кон'юнктурного мистецтва доби «перебудови» та «постперебудови» – «духовного та культурного ренесансу», відродження елітарної культури дореволюційної Росії з відповідними уявленнями (що зродило на межі 1980–1990-х ряд кічевих кіноспекуляцій з епохою модерну, які не мали нічого спільного ані з духом цієї епохи, ані з «декадентським» напрямом у сучасному кіно). Це «відродження» йшло синхронно із відкриттям та масовим перевиданням доти «непідцензурного» пласту літератури Срібного Віку, особливо поезії. З другого ж боку, лібералізація в усіх сферах сприяла початку творення нової кіноестетики, що торкнулася передусім культури декадансу як теми, що давала невичерпні можливості для *естетичного* експерименту (поряд із зародженням постмодернізму в радянському кіно, яскравим прикладом якого можуть слугувати фільми С. Соловйова та К. Муратової), хоча саме ця лібералізація і стала водночас полігоном для іншого роду експериментів – адже саме в межах «нової хвилі» російського кінодекадансу було знято перший фільм жаків («Пан оформлювач» О. Тепцова, 1988) та вперше на радянському екрані показано лесбійську сцену («Жага пристрасті» А. Харитоновна, 1990).

Загалом тематика «модерну», «декадансу», «Срібного Віку» в кінематографі до сьогоднішнього дня лишається майже неосмисленою та недослідженою. Фактично унікальною в колах культурологів та кінознавців подосі є дослідницька праця Ірини Гращенкової «Кіно Срібного віку: Російський кінематограф 10-х років та кінематограф російського пожовтневого зарубіжжя

20-х років», видана у Москві 2005 року [1]. А подібних досліджень, де розглядалася б ця тема в сучасному кіно, і зовсім нема. Певною мірою цю культурологічну лакуну прагне заповнити кіноклуб «Епоха модерн на вітчизняному кіноекрані», що діє з 2008 року в Російському центрі науки і культури в Києві з ініціативи студентського культурологічного клубу Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.

Танатологічний напрям у сучасній філософії на початку ХХІ ст. почав широко використовуватися і як інструмент культурологічного аналізу. Становленню танатологічному підходу у вітчизняній культурології на межі ХХ–ХХІ ст. передусім сприяла унікальна Петербурзька школа філософської танатології. Нагадаємо, що *танатологія* – наука про смерть виникла спочатку як медико-біологічна дисципліна, до заснування якої активно долучився передусім видатний біолог І. І. Мечніков (1845–1916), котрий досліджував фізіологічні процеси смерті та вмирання в людському організмі з метою подовження людського життя та досягнення *ортобіозу* – благополучного завершення життєвого циклу людини, що використала усі потенції свого організму; одна з базових праць І. І. Мечнікова на цю тему – «Етюди оптимізму» [2]. Протягом ХХ ст. проблеми життя і смерті активно обговорювалися у медико-біологічному, соціологічному, правовому полі, проте не так давно завоювали власну нішу у площині гуманітарних студій. Експериментальна школа філософської танатології виникла у Санкт-Петербурзі у 1991 р. на базі Санкт-Петербурзького відділення Інституту людини Російської Академії наук і філософського факультету Санкт-Петербурзького університету; нині вже існує окрема асоціація танатологів Санкт-Петербурга, до якої входять вчені з усього світу, що займаються розробками цієї проблематики. Ретроспективно оглядаючи діяльність цієї

школи за останні більш ніж 15 років, один із її співзасновників професор М.С. Уваров звертає увагу на такі факти: «Проект народився як авторська ідея Андрія Віталійовича Демічева (1957–2000), що багато років поспіль працював на кафедрі філософської антропології філософського факультету СПбГУ (...) Наприкінці 1980-х на філософському факультеті СПбГУ склалося певне коло однодумців (...) Поза межами пітерського кола учасників (серед них – філософи В. Савчук, Т. Артем'єва, кінорежисер Є. Юфіт, фотохудожник В. Кустов та багато інших) діяльну участь у проекті взяли відомі московські вчені. Серед них академік І. Т. Фролов – директор Інституту людини РАН з моменту його заснування; В. Л. Рабінович – блискучий культуролог, філософ та історик науки, В. О. Подорога – один із безсумнівних лідерів російської філософії 90-х років» [3]. Представники філософської танатології чітко визначили своє дослідницьке завдання – інтерпретації теми смерті у філософії та релігії, в літературних та мистецьких текстах, в явищах повсякденності, що осмислюються з культурологічної точки зору. Петербурзькі дослідники самі називають свої студії «лабораторією», наполягаючи на тому, що виробляють певні стратегії та практики. Вони говорять про «метафізику смерті», «мистецтво вмирання», «соціокультурні образи смерті» та інші поняття з цього семантичного ряду. На їхню думку, філософське осмислення смерті на міждисциплінарному рівні зводить її до іпостасі «Прирученого Танатосу».

Що характерно, враховуючи широту зацікавленень дослідників напряму філософської танатології, не можемо не відзначити, що, мабуть, найменшою мірою танатологічний аналіз торкнувся площини кінематографу (хоча кінематографічні твори дають надзвичайно багатий матеріал для подібного аналізу). В петербурзьких альманахах «Фігури Танатоса» за 1993 та 1998 роки вирізняються усього дві статті А. В. Демічева та А. Артюх, присвячені аналізу одного й того ж кінонарративу стрічки режисера Є. Юфіта «Тату, Дід Мороз помер» (1993) як некрореалістичного твору. Можна уявити собі, наскільки плідним полем для подібного аналізу могла б стати тематика декадансу в кіно, проте саме до неї дослідники поки не звертаються, незважаючи на цілу низку танатологічних розвідок, присвячених культурі так званого «Срібного Віку» в цілому (наприклад, стаття М. С. Уварова «Любов та смерть у філософсько-музичній містерії Срібного Віку» тощо).

Натомість «еротологія ще не має свого наукового статусу», на що звертає увагу сучасний московський філософ М. Епштейн – в цьому аспекті цікава його наукова праця «Поетика близькості» як спроба обґрунтувати її теоретичні межі та осмислити її предмет [4]. Об'єкт еротології

дослідженнядесь у проміжку між полями духовної сфери любові та медико-біологічної сфери сексуальності. «Особливість еротики, порівняно із сексуальністю, полягає у її спрямованості не на тіла, а на інші бажання», – стверджує М. Епштейн. За структурно-семіотичним методом Ю. М. Лотмана, одиницею подібного аналізу є *еротема* – «еротична подія, одиниця чуттєвого переживання та дії».

Безумовно, оскільки категорії Еросу й Танатосу вводяться до наукового лексикону саме в епоху декадансу завдяки зусиллям Зигмунда Фрейда, поєднання цих двох сучасних філософських дисциплін буде особливо доречним при наближенні до епохи, що сама визначала устами своїх творців «Любов» та «Смерть» (з великих, звісно, літер) як дві основні рушійні сили світу та дві головні екзистенційні таємниці.

Це свого роду «весь ординат» у системі координат нашого дослідницького простору; тоді як його горизонтальна «весь абсцис» визначена бінарною опозицією понять «живого» та «мертвого». Один із основних ідеологів «пітерського Танатосу», філософ Б. В. Марков, у визначенні ключових категорій «живого» та «мертвого» особливо звертає увагу на те, як «розмежовуються простори живого та мертвого, як впорядковуються місця живих та місця мертвих, які правила мирного співіснування між мешканцями цих світів» [5].

У російському кінематографі на межі ХХ–ХХІ ст. формується особливий танатологічний дискурс. Більшість творів, які можна віднести до декадентської естетики на сучасному етапі її розвитку, вибудовані як кінотексти, найвідповіднішим способом сприйняття яких є дешифрування та інтерпретація знаків, що відсилають до певного культурного контексту, а також символів, що являють собою ключі до загального смислу того чи іншого фільму. Загалом фільми умовно визначеного «декадентського» напряму можна поділити на дві основних категорії: до першої належать ті, які у повному розумінні слова скрупульозно відтворюють на екрані епоху декадансу на межі ХІХ–ХХ ст. із явними алюзіями на культуру символізму; друга категорія репрезентує естетику та світовідчуття декадансу, тобто, «занепадництва», підкреслено естетизованого у сучасних, так би мовити, умовах. До першого напряму можна віднести кінотвори російських режисерів Олексія Балабанова («Про потвор та людей», 2000, «Морфій», 2008), Олексія Учителя («Манія Жизелі», 1995, «Щоденник його дружини», 2000), Олександра Сокурова («Скорботна нечутливість», 1987), Сергія Соловйова («Три сестри», 1994, «Про любов», 2004), Олега Тепцова («Пан оформлювач», 1988), Тетяни Воронецької «Натурниця» – 2008) тощо, до другого – фільми І. Диховичного («Музика для грудня», 1997, «Вдих = Видих», 2006),

Ю. Гримова («Колекціонер», 2002, «Казус Кукоцького», 2006), О. Зельдовича («Москва», 2000), Р. Литвинової («Богиня: як я покохала», 2004), Р. Хамдамова («Вокальні паралелі», 2005), а також певний напрямок в авторському кінематографі К. Муратової («Чеховські мотиви», 2002, «Два в одному», 2007). Унікальним у кінематографі є випадок російського режисера Олексія Германа-молодшого, у якого здатність до стилізації епохи модерну («Гарпастум», 2005) трансформується у загальне декадентське світобачення, детерміноване апокаліптичними передчуттями, що становить основу режисерського погляду («Останній потяг», 2003, «Паперовий солдат», 2008). Загалом, у творчості вищезгаданих кінематографістів цілком виразно простежується тенденція *морбідизації* сучасної культури.

У першій із зазначених тенденцій слід відмітити певну закономірність: за останні два десятиліття манера роботи режисерів із культурним матеріалом модерну суттєво змінилася: якщо на межі 1980–1990-х років культурний спадок декадансу давав підстави для бурхливих трансгресій режисерської фантазії, підсилення містичного елементу та «чорної естетики» подеколи на межі із фільмом жахів («Скорботна нечутливість» О. Сокурова, за Б. Шоу (1987), «Пан оформлювач» О. Тепцова, за О. Гріном (1988), «Жага пристрасті» А. Харитонова, за В. Брюсовим (1990), «СекСказка» О. Ніколаєвої, за В. Набоковим (1993) тощо), то у фільмах початку XXI століття простежується вже інша тенденція реалістичного показу епохи модерн на екрані із максимально точним відтворенням культурно-історичних реалій доби («Про любов» С. Соловйова, за А. П. Чеховим (2004), «Гарпастум» О. Германа-молодшого (2005), «Натурниця» Т. Воронької, за Ю. Нагібіним (2007) тощо). Відкриття літературної спадщини символізму на межі 1980–1990-х спричинило безпрецедентне зацікавлення творами цих авторів у кіно. Так, у 1990-му році синхронно виходять дві екранізації прози Валерія Брюсова, а саме – його знакової повісті «Сторінки із щоденника жінки»: режисер Андрій Харитонов знімає психологічну драму «Жага пристрасті» з елементами арт-хауса, еротики та жахів, з Анастасією Вертинською у головній ролі, а Василь Панін – стилізовану мелодраму «Захочу – покохаю», у якій епоху модерн ідеалізовано у дещо кічовій формі. Втім, зацікавлення екранізаторів прозою символістів (що сама по собі становить неймовірно цікавий шар культури) так і лишилися на рівні поодиноких випадків – можна згадати тут ще фільм Миколи Достала «Дрібний біс» (1995) за романом Федора Сологуба. Показово, що матеріал культури декадансу часто обирається для режисерських дебютів у жанрі повнометражного ігрового кіно, і саме тоді ми бачимо найбільш успішні спроби

роботи із цим матеріалом у творчості О. Тепцова, О. Германа-молодшого, Т. Воронької, А. Харитонова, Д. Фролова та ін.

Кіномова творів «декадентського кіно» підкреслено метафорична та символічна. Це надзвичайно щільний кінотекст, маркований символами смерті, які можуть переходити з фільму у фільм, а можуть бути унікальними. В плані подібної танатальної символіки дуже показовим є один із перших експериментів у цьому жанрі – «Пан оформлювач» («Господин оформитель») режисера Олега Тепцова, що вважався свого часу культовим фільмом доби. Поза тим, цей фільм безумовно являє собою і певну частку танатологічного елементу «петербурзького тексту культури», вперше визначеного В. Н. Топоровим. У фільмі не просто активно використана культурна спадщина епохи символізму, – він і є у повному розумінні *символістським текстом*, створеним у наш час.

У сюжеті та символічному ряді фільму «Пан оформлювач» поєднуються *дві міфологеми*, язичницька та біблійна, обидві – про творця та його творіння – жінку, і обидві – інвертовані, спотворені щодо початкового сюжету міфу, оскільки їхній етичний підтекст переосмислено в дусі декадентської драми, зверненої радше у бік естетичного.

У міфологемі «Пігмаліон – Галатея» стосунки скульптора та скульптури набувають такого розвитку: захопившись хворобливою красою юної дівчини Анни із петербурзьких нетрів, а водночас маючи прибуткове замовлення від ювеліра, декадентський художник Платон фактично вбиває свою модель тривалими виснажливими сеансами, і дівчина помирає від сухот у віці чотирнадцяти років, не встигнувши отримати навіть платню за позування, а її воскова копія кілька років по тому під виглядом дружини негодяря Марії закохує в себе свого творця та веде його до загибелі. Подібна *міфема* (за термінологією К. Леві-Строса), коли живою жінкою нехтують заради ляльки – добре відома з готичної новели XIX ст. і відсилає передусім до «Піщаної людини» Е.Т.А. Гофмана, де головний герой Натаніель кидає дівчину Клару заради Олімпії – механічної ляльки, яку інфернальний лялькар Коппеліус видає за свою доньку, і гине через це.

Отже, «Пан оформлювач» виступає як безумовний анти-Пігмаліон – бо в колізії вочевидь бракує третього елемента, що формулюється як «любов». Любов до живого, природного не входить до переліку цінностей творця-декадента; його почуття до ляльки – також не *любов* – скоріше помножена на цікавість згубна пристрасть, яку сучасник декадентів, психологізуючий письменник Стефан Цвейг схарактеризував поняттям *амок*. Некроестетичний потяг до штучного/мертвого вочевидь є характерним для «надчуттєво-

го» (у формулюванні Л. фон Захер-Мазоха) психотипу, втіленого в образі Платона. Недарма у творчих пошуках він спочатку шукає свій ідеал у морзі, потім – серед черниць (тобто жінок, які відrekliся від «земного світу») і лише згодом звертається «до цього світу» – до найбідніших міських кварталів.

Деструктивна іпостась Галатеї – жіноча скульптура, яка нищить свого творця, у фільмі має і свій чоловічий корелят, але вже не з язичницької і не християнської традиції, а із міфології західноєвропейської культури: статуя Командора з легенди про Дон-Жуана (втіленої у драматургічних творах Тірсо де Моліни, Ж.-Б. Мольєра, О. С. Пушкіна, Лесі Українки та ін.). Ця чоловіча статуя не з'являється безпосередньо у візуальному ряді фільму, проте наявна у підтексті: остання зустріч Платона та Марії (*Анни*) відбувається над труною її чоловіка у стилізованому «мавританському» золотому залі, внаслідок чого Платон гине, знищений невідомими інфернальними силами. «Прихід Командора» в культурі символізму сприймається і як загальна метафора приходу неминучого: так, у яскраво символістському романі Андрія Белого «Петербург» поєднуються сюжети легенди про Дон-Жуана та пушкінського «Мідного вершника», і Кам'яним Гостем Олександра Івановича Дудкіна виступає сам пам'ятник Петру I (зрозуміло, піший), який, ступивши на сходи, трощить їх, а дружньо поплескавши господаря по плечу, ламає йому ключицю. І лейтмотив роману, а водночас і девіз цього гостя звучить так: «*Это я – я гублю без возврата...*». Співзвучний мотив виникає вже в рядку постмодерністського поета Михайла Щербакова, також присвяченому пам'ятникові Петра: «*Чую: гроыхает топот Командора, Мойдодыра. / Слышу: поднимает ропот вся прокуратура мира*» (тут постмодерністська таксономія грає на «ефект зниження»). У фільмі Олега Тепцова цей образ неминучого втілено у «Сірому автомобілі», що є центральним в однойменному оповіданні Олександра Гріна, за мотивами якого знято фільм. У Гріна це спочатку кінематографічний образ, що справляє на героя оповідання ефект, співмірний з ефектом потягу на першому сеансі в кінематографі братів Люм'єр: грізна сила, що насувається з екрану, долаючи його межі – і справді автомобіль у Гріна долає межі американської «фільми» і матеріалізується в житті героя, спочатку з'являючись на вулицях його рідного міста, а потім переходячи в його власність. «Сірий автомобіль» викликає у суб'єкта-наратора спочатку «дивне відчуття початку якоїсь події, що вже почала ткати своє незриме павутиння» (NB! образ павука, також наскрізний у культурі символізму), потім ефект «попередження» і, зрештою, «розпочалися лови, помста, можливо, моторошна й нища». До речі, сам по собі образ сірої байдужої сили, що втілює

фатальну неминучість кінця, є символістським за своєю суттю: згадаємо, що одним із культових персонажів в образній системі російського декадансу є «Хтось у Сірому» – статична дійова особа із символістської драми Леоніда Андрєєва «Життя людини». Так само, до речі, з автомобіля уперше лунає вже зацитована фраза в романі Андрія Белого «Петербург»: «*Я... я гублю без возврата*». У фільмі Тепцова немає цього розвитку образу Сірого автомобіля – він з'являється лише у фінальній сцені, і його поява є ще більш ірраціональною (сугестивний ефект підсилений саундтреком композитора Сергія Курьохіна, слухати який моторошно навіть без відповідного візуального ряду). Смисловий «місток», що поєднує його з міфологізованим образом Командора – строфа з вірша символіста Олександра Блока «Кроки Командора»: «*Пролетает, брызнув в ночь огнями, / Черный, тихий, как сова, мотор, / Тихими тяжелыми шагами / В дом вступает Командор...*» Цей вірш повністю озвучений у фільмі голосом поета Едуарда Багрицького, фактично сучасника О. Блока – «мертвий за визначенням» голос епохи лунає з грамплатівки (механічне відтворення звуку і особливо голосу також надзвичайно важливе для побудови танатологічного дискурсу сучасного декадентського кінематографу, про що буде сказано нижче). А контекст цитування вірша дотриманий суворо у законах символістської поезії: він лунає у сцені винесення труни та символічного покривання тіла Платона поховальною пеленою (хоча він ще не є мертвим у повному розумінні слова, проте для напрямку декадентського кіно характерним є розмивання меж між життям і смертю та існування «рухомих тіл смерті») – і фінальні рядки з рефреном-повтором: «*Донна Анна в смертний час твой встанет, / Анна встанет в смертний час*» набувають цілком конкретного звучання: умовою символічного воскресіння живої «Галатеї» є смерть її умовного творця-убивці, хоча це воскресіння залишається під сумнівом: «*Дева Света! Где ты, донна Анна? / Анна! Анна! – Тишина*» – бо цілком очевидно, що безневинна жертва стерильно-чистого мистецтва, чотирнадцятирічна Анна і втілювала собою Світло та Життя (прізвище Анни у фільмі – Белецкая).

Друга міфологічна лінія «Творець – Єва» на томісті має у собі всі наявні елементи, адже третім елементом архетипічної тріади виступає Змій, образ якого наявний у фільмі на різних рівнях (за щасливої і вочевидь симптоматичної відсутності Адама в сюжетній канві фільму). У візуальному ряді фільму використано цілу низку знакових творів образотворчого мистецтва символізму, і їх вибір не випадковий, – тут простежується чітка символічна логіка. Сцені, у якій оголена Анна позує Платонові для воскової фігури, передую показ знакового твору символіст-

ського живопису – картини «Гріх» Франца Штука, на якій жінку-спокусницю, умовну «Єву», ледь можна побачити за величезним змієм, що обвиває її тіло. Крім того, у цій же сцені використано фрагменти антропологічного біблійного циклу графіки Уільяма Блейка (наприклад, малюнок, де Бог вдихає життя в Адама), а далі – інші роботи символістських художників, що безпосередньо стосуються тем творіння, життя та смерті, зокрема, полотна Оділона Редона, на яких фігурує кінь, що водночас є символом і творчості, і смерті у різних іпостасях: крилатий Пегас (у Редона є кілька картин з його зображенням) або ж апокаліптичний «Конь блед» (твір із такою назвою фігурує у творчості символіста Валерія Брюсова, теж присутнього в образно-візуальному ряді фільму, який також зарекомендував себе в культурі як своєрідний «анти-Пігмаліон» – з тією різницею, що подібне він робив із живими жінками). Анна (Марія) також являє собою образ «жінки зі змією», більше того, манекен Марія – це жінка, *створена спеціально для змії* – тобто, для реклами браслету у формі змії: його дизайн точно відтворює браслет, ескіз якого Альфонс Муха на початку XX ст. зробив спеціально для Сари Бернар. Створюючи цю ляльку, художник передусім прагне досягнути свого вищого критерію – досконалості, адже він передусім картає свого суперника – Господа Бога за те, що його творіння недосконале: «Він робить, а я повсякчас змушений допрацьовувати»; загалом він оголошує доволі довгий список власних претензій до Творця. В його словах виражене водночас і кредо декадентського художника, що ставить понад усе довершеність, естетичну форму, нівелюючи аксіологічну складову мистецтва, і біблійний підтекст, що надає його претензіям інфернального забарвлення (загалом виконавець цієї ролі у фільмі, актор унікальної фактури Віктор Авілов, цілком закономірно, здається, отримав кілька років по тому роль Воланда у театральній антрепризі). За усіма вимогами часу до художника епохи модерну Платон являє собою взірць художника-універсала, що є водночас і живописцем, і графіком, і скульптором, і модельєром, і дизайнером інтер'єру. Проте він усвідомлює, що насправді його творча доля – завжди лишатися у другорядній ролі «оформлювача», адже роль демиурга давно віддана Богові – у цьому передусім глибинний пафос фільму. А також розуміння, чому так відбувається: адже щоб творіння було справжнім, воно неминуче має бути наділене характеристиками Життя та Любові (з великої літери), відсутніми у декадентській творчості подібного гатунку.

Отже, у кінематографі декадансу необхідно розрізняти два види мертвого: 1) мертве – органічне, те, що розпадається і тліє, – падло (у бодлерівському розумінні «charogne») і 2) мер-

тве – механічне, непіддатне впливу часу, що втілюється у позачасовому існуванні речей і машин, переживаючи реальних героїв.

Досить типовим у подібних фільмах є сюжет із підміною живої людини (найчастіше – жінки, оскільки декадентська культура *феміноцентрична* за визначенням) потойбічним двійником – така підміна наявна також у фільмах А. Харитонова «Жага пристрасті», Р. Литвинової «Богиня» тощо. Фільм Харитонова значною мірою спирається на сюжет новели Валерія Брюсова «У дзеркалі (З архіву психіатра)». За сюжетом новели жива жінка потрапляє під владу спокуси свого дзеркального двійника, який займає її місце у реальному житті, а її ув'язнює у глибинах дзеркала. Героїня Брюсова все ж спромоглася повернутися у власне життя, проте назавжди втратила достеменну певність, «де вона є реальною». Очевидно цікаво було б проаналізувати цю ідентифікаційну підміну у термінах лаканівського психоаналізу, проте звернемо увагу на інший, танатологічний аспект. У сюжеті фільму вимір реального – ірреального ускладнений додатковим виміром життя – смерті: спочатку при загадкових обставинах гине чоловік героїні, потім – вона сама. Проте виявляється, що вбита жінка насправді – це «дзеркальний двійник», «диявол», а справжня героїня лишилася «там, у дзеркалі» – це виявляє її психоаналітик, що відновлює статус-кво таким чином: «вдруге» вбиває двійника, і тоді реальна жінка опиняється в його обіймах і вже вмирає насправді. Тут виникає одразу кілька питань: по-перше, фізичне убивство є досить сумнівним способом боротьби з нечистою силою у християнській традиції, по-друге, у якому ж стані перебуває увесь цей час реальна жінка в дзеркальному просторі після убивства (першого) свого двійника – живою чи мертвою? У фільмі Харитонова дзеркало є не просто межею потойбіччя, а певним позажиттєвим простором, де немає різниці між життям та смертю, де вони амбівалентні.

Звернемо увагу на досить сугестивний опис «обміну тілами» – реальним та дзеркальним у новелі Брюсова: «Но когда, подвигаясь вперед, мои руки коснулись у стекла ее рук, я вся помертвела от омерзения. А она властно взяла меня за руки и уже силой повлекла к себе. Мои руки погрузились в зеркало, словно в огненно-студеную воду. Холод стекла проник в мое тело с ужасающей болью, словно все атомы моего существа переменили свое взаимоотношение. Еще через мгновение я лицом коснулась лица моей соперницы, видела ее глаза перед самыми моими глазами, слилась с ней в чудовищном поцелуе. Все исчезло в мучительном страдании, несравнимом ни с чем, и, очнувшись из этого обморока, я уже увидела перед собой свой будуар, на который смотрела из зеркала. Моя соперница стояла пере-

до мной и хохотала» [7]. У фільмі Харитонova «обмін тілами» відбувається шляхом любовного акту між героїнею та її двійником (ролі обох його учасниць виконує Анастасія Вертинська) – тобто акт любові розглядається як «акт переходу», але не стільки до смерті, скільки до небуття.

Дзеркало як брама потойбічного світу є своєрідним культурним архетипом. Один із кінематографічних паттернів такого використання образу дзеркала – сюрреалістичний кінотвір «Орфей» Жана Кокто, де саме через дзеркало відбувається комунікація з потойбіччям (як пам'ятаємо, за сюжетом фільму Орфей закоханий не в Еврідіку, а в Смерть, що є рівноправною учасницею сюжету). Відверті ремінісценції з «Орфея» Кокто використані у першому авторському фільмі Ренати Литвинової «Богиня: як я покохала». «Двійник» героїні подібний вже не стільки до дзеркального двійника, за Лаканом, скільки до давньоєгипетського уявлення про душу-двійник «ка», «підміняє» її в реальному житті, доки вона мандрує потойбічним світом. Сюжет про потойбічну мандрівку наявний у кожній з релігійно-міфологічних систем світу, у деяких з цих сюжетів відбувається потойбічна комунікація спадкоємності, коли герой здійснює мандрівку або ж на вимогу Батька (реального чи символічного), або зустрічає свого батька в потойбічному світі (особливо це притаманно сюжетам античної міфології). Литвинова, натомість, здійснює авторське конструювання феміноцентричного танатологічного дискурсу: героїня здійснює мандрівку потойбічним світом на вимогу своєї матері, яка давно померла, але приходить до неї в снах; комунікативний зв'язок між ними являє собою єдину реальну комунікацію в житті героїні, тоді як комунікація з реальними людьми здається їй хисткою та ілюзорною, цим і продиктована для неї неможливість любові в земному світі. Оскільки героїня працює в міліції, вона щодня стикається з граничними практиками смерті та любові (у фільмі дбайливо виведена ціла галерея самовбивць, кожен з яких по-своєму намагався вирішити для себе екзистенційне питання любові). Проте любовний вибір самої Фаїни цілком закономірний: вона відкидає почуття безнадійно закоханого у неї «хорошого хлопця» Миколи, свого колеги з відділку, і як справжня «Фаїна Парфенос» (вічно незаймана) зберігає крижану байдужість аж до появи удівця-професора «Міхаїла Константиновича» (у цій ролі – Максим Суханов), бо він єдиний здатен виконати роль медіатора між нею та потойбічним світом. Тут також наявна алюзія на любовний зв'язок «Орфей – Смерть» у Ж. Кокто.

В образному ряді «декадентського кіно» смерть часто набуває вигляду вже згаданих «бездушних механізмів», що фіксують, як не пара-

доксально, прояви життя. Так, у згаданому фільмі О. Тепцова у перших кадрах з'являється типова для 1900-х музична скринька з металевим диском, яку заводять, як ми дізнаємося згодом, руки механічної жінки; символічний в контексті фільму і контент самого диску: вальс-бостон Октава Крем'є «Quand l'amour meurt» – «Умирающая любовь» (у дослівному перекладі «Коли помере любов»). Подібна музична скринька у подібному контексті з'являлася трохи раніше – у 1986 році у третій серії телесеріалу «Життя Кліма Самгіна» режисера Віктора Титова за романом-епопеєю Максима Горького (1986 рік), що цілком може вважатися першим втіленням декадентської стилістики у пізнорадянському кіно, причому механізм починає діяти синхронно із початком сцени, де Серафима Нехаєва віддається Клімові Самгіну; якщо Самгін виведений Горьким у романі як добре відома карикатура на російського інтелігента, то в другорядному, але не менш цікавому, образі Нехаєвої Горький висміяв декадентське світосприйняття. Це петербурзька дівчина, також хвора на сухоти і «поведена на французьких декадентах», як висловлюється про неї інший персонаж роману; вона використовує танатологічний дискурс культури символізму як спосіб еротичної спокуси (створюючи, проте, комічний ефект, підсилений у фільмі виконавицею Іриною Мазуркевич, яка педалює істеричність своєї героїні, хоча, як пам'ятаємо, улюблені героїні декадансу якраз і належали до істеричного психотипу). Навіть ім'я героїні – «Серафима Нехаєва» є очевидною (невідомо, чи свідомою) пародією на декадентські псевдо на кшталт «Черубіна де Габріак», спосіб конструювання якого «працює на контрасті» імені героїні, похідного від назви архангельського чину, та прізвища, що є взірцем неоковирності та загрозовості, а в російськомовному інвективному дискурсі може отримати ряд додаткових брутальних конотацій («Габріак», як свідчив Максиміліан Волошин зі слів Марини Цветаєвої – це лише розчепірений корінь, знайдений на морському березі). Отже, музична скринька, диск якої виникає на екрані крупним планом «до» та «після», також може підійти до визначення «Quand l'amour meurt», адже її механічне подзенькування звучить в унісон із словами героїні: «Кохай мене, адже я скоро зникну», – тут мається на увазі і смертельна хвороба дівчини, і характерний тип декадентської сексуальності, яка функціонує у танатальному режимі *rag excellence*.

Це також механічна фіксація звуку на фонографі: «Гарпадум», «Про любов» – в обох цих фільмах на фонограф записується голос хлопчика-підлітка, який трагічно гине у фіналі, тобто голос на фонографі сприймається у бук-

вальному розумінні як мертвий голос, у лаканівських термінах – як чистий залишок, позбавлений смислового навантаження означника; у фіналі фільму «Про потвор та людей» ідентичну функцію виконує грамофон, з якого лунає романс «У місячному сяйві» у виконанні сіамських близнюків, один з яких помер від зловживання алкоголем і вочевидь передав власну смерть і в організм свого єдинокровного брата (яка лишається, проте, за кадром). Цей наспів служить акомпанементом самогубства їх злого генія, колишнього антрепренера Іогана, що ступає «яко посуху» по зимовій Неві, на якій вже скресла крига... Подібним чином нав'язливим повторюванням, що відсилає до хрестоматійного есе З. Фрейда «Про жажливе», лунає у фільмі О. Балабанова арія Графині з опери П.І. Чайковського «Пікова дама», що в контексті фільму є не просто голосом із потойбіччя, а й музичним фоном травматичного психосексуального становлення головної героїні на ім'я, звісно ж, Ліза – петербурзького парафраза садівської Жюстіни. Не можна тут не згадати і як форму символічного убивства фіксацію на фото- та кіноплівку – у фільмі про «Про потвор та людей» це фіксація садомазохістських трансгресій, у буквальному розумінні *механічних*, позбавлених насолоди як такої.

Фільм Олексія Германа «Гарпастум» (2005) більшою мірою відсилає до культури акмеїзму, ніж до символізму – фактично, єдиним репрезентантом символізму у фільмі є Олександр Блок як епізодичний персонаж; акмеїзм виявляється і у виборі А. Ахматової, О. Мандельштама, Г. Адамовича на рівні віршованих цитат та задіяності в сюжеті, і у характерно чіткому, ясному режисерському баченні, ознака якого – підкреслена увага до повсякденності, до реалій доби: від «макроісторичного» контексту – убивства Фран-

ца-Фердинанда в Сараєво 1914 року та пов'язаних з цим подій до стилізації найдрібніших деталей побуту. Співвідношення любові та смерті у цьому кінодискурсі можна визначити таким чином: він є оспівуванням доби, яка невідворотно вмирає, зникає з лиця землі. Сутність цієї доби можна вичерпно охарактеризувати фразою російського релігійного філософа Срібного Віку Льва Карсавіна: «Люблю этот умирающий мир!»

У фільмі Сергія Соловйова «Про любов» сама любов і є смертю у певному розумінні, тобто інтегрально містить у собі смерть. Героїні трьох кіноновел Соловйова – три фатальні жінки: мати, мачуха та перша коханка підлітка Володі можуть бути співвіднесені з міфологічними образами «трьох сестер» – не тільки чеховських, а й античних: три Грації, які насправді виявляються трьома Парками, що спільно тчуть та обтинають нитку життя Володі – героя однойменної чеховської новели. Загалом танатологічний дискурс сучасного декадентського кінематографа «за чеховськими мотивами» є цілком окремою темою, особливо характерно він виявляється у творах постмодерністського напрямку: такими є «Москва» Олександра Зельдовича (2000), «Рагін» Кирила Серебренникова (2003), «Про любов» Сергія Соловйова. Проте на цьому зупинимось, згадавши наостанок, що у своєму виборі між живим та мертвим сучасні російські кінематографісти цілком оригінально перефразовують Еклезіаста, що казав: «Більш, ніж живим та мертвим, благо тим, хто зовсім не жив та не бачив того, що коїться під сонцем» [8]; головний герой фільму Олександра Зельдовича «Москва» (2000р.) – постмодерного рімейку чеховської драматургії завершує фільм таким твердженням: «Ті, кого ніколи не було, також заслуговують на пам'ятник – можливо, навіть більше, ніж той, хто був».

1. Гращенкова И. Кино Серебряного века: Русский кинематограф 10-х годов и кинематограф русского послеоктябрьского зарубежья 20-х годов / И. Гращенкова. – М.: Издатель А. А. Можаяев, 2005.
2. Мечников И. И. Этюды оптимизма / И. И. Мечников. – М.: Наука, 1988.
3. Уваров М. С. Петербургский Танатос, или тема смерти в духовном опыте человечества / М. С. Уваров // Интернет-проект «Петербургский Танатос» – www.anthropology.ru/ru/projects/thanatos/index.html
4. Эпштейн М. Поэтика близости / М.Эпштейн // Звезда. – 2003. – № 1.
5. Марков Б. В. Мёртвое и живое / Б. В. Марков // Фигуры Танатоса: Искусство умирания. Сб. статей / Под ред. А. В. Демичева, М. С. Уварова. – СПб.: Из-во СПбГУ, 1998. – С. 136–152.
6. Грин А. С. Серый автомобиль / А. С. Грин // Избранные произведения. – М., 1988.
7. Брюсов В. Я. В зеркале / В. Я. Брюсов // Избранные произведения. – М., 1995.
8. Ветхий Завет: Плач Иеремии. Экклезиаст. Песнь песней. – М.: Серия РГГУ «Памятники мировой культуры», 1998.

O. Kirylova

EROTOLOGY OF THANATHOS: AMBIVALENT OF «ALIVE» AND «DEAD» IN CONTEMPORARY MOVIES OF RUSSIAN DECADENT

The topic of the article is the «decadent» trend in the Post-Soviet Film through the prism of the thanatological approach in modern philosophy. The basic categories of the «dead» and «alive» are proved to be ambivalent and mutually determined.