

СМЕРТЬ КАК ТВОРЧЕСТВО В ДЕКАДЕНТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ



Аннотация

Статья посвящена теме «смерти как творчества» в «декадентском кинематографе» России начала XX в. (1910-х) и 1980-2010-х гг. Концепция «декадентского смертотворчества» в раннем русском кино преимущественно разрабатывалась режиссером и художником Евгением Бауэром в фильмах «Жизнь в смерти» (1914), «После смерти» (1915), «Грезы» (1915) и др.: в этих фильмах совершенным эстетическим объектом объявляется мертвый объект как нетленный и одухотворенный предельным. Представление о декадентском художнике как об «исследователе смерти» в фильме Е.Бауэра «Умиравший лебедь» было позднее переинтерпретировано в 1980-е гг. в фильме О.Тепцова «Господин оформитель». «Творчество смерти» в поздний период русского декадентского кинематографа рассматривалось в разных видах искусства: от визуальных искусств («Господин оформитель», 1988) до театральной игры в последнем фильме этого направления («Роль», 2013, реж. К.Лопушанский).

Ключевые слова: «смертотворчество», декадентский кинематограф, танатология кино, лаборатория смерти, доработка смертью эстетического идеала, некроэстетизм, репрезентация.

Проблема *смерти как творчества* в культуре декаданса на материале кинематографа ранее не рассматривалась комплексно, между тем, именно здесь мы находим наиболее богатый материал для анализа в органике петербургских традиций кинорежиссуры и философии (проект «Петербургский Танатос» и связанная с ним традиция философской танатологии). Жизнетворчество декадентов во многом было своеобразным «смертотворчеством», где смерть имела непосредственное отношение и к объекту (эстетическому), и к методу (художественному).

О самом кинематографе как о *творчестве*

смертью и наиболее адекватной художественной форме исследования смерти, говорили многие классики кинорежиссуры и кинотеории, а также современные культурологи, теоретики кино. Один из первых теоретиков кино – Андре Базен обращал внимание на исключительные возможности кинематографа в плане набора художественных средств, используемых для эстетического исследования смерти: «Фотография не обладает возможностями фильма; она может показать агонизирующего человека либо труп, но не переход от жизни к смерти»¹. Живопись в ее

¹ Базен А. Что такое кино? Сборник статей. – М., «Искусство», 1972. – С.63.

статике или же литература в ее описательности не могут показать смерть в действии, в отличие от кинематографа, который фиксирует сам момент перехода от жизни к смерти. По словам А.Базена: «С помощью кино появилась возможность разоблачить и выставить на всеобщее обозрение наше единственное неподвластное времени и неотчуждаемое достояние»². Здесь уместно вспомнить и многократно цитированные слова кинорежиссера Жана Кокто о том, что «кино снимает смерть за работой». Современные культурологи Михаил Ямпольский, Николай Хренов закладывают основы танатологии кино.

М.Ямпольский в одной из первых работ на эту тему – в статье «Смерть в кино» отмечает: «...кинематограф отличается от иных искусств невероятным тиражированием смерти (театр в этом смысле не идет с ним ни в какое сравнение) и обращает внимание на иммортологическую иллюзию, создаваемую этой аккумуляцией симулятивных киносмертей. Основанием для этого варианта танатологии кино служит экзистенциалистский взгляд на проблему смерти в кинематографе Большого Канона, отталкивающийся от И.Бергмана (в первую очередь – его «Седьмой печати»), и, в отечественном варианте, А.Тарковского. Вместе с тем глубинная связь с исторической психологией в упомянутых кинотекстах (среди наиболее примечательных танатологически работ Тарковского выделен «Андрей Рублев») позволяет выйти на продолжателей традиции исторической школы анналов и применить схему Ф.Арьеса, хрестоматийную в исторической танатологии, к аналитике кинематографа³.

Итак, тема «Смерть как творчество» приходит в декадентский кинематограф 1980-х гг. из кинематографа начала XX в. – в первую очередь из традиции Евгения Бауэра. «Господин оформитель» режиссера Олега Тепцова (1989) как фильм-манифест декадентского кино генеалогически связан с целым рядом фильмов Бауэра. Здесь в первую очередь необходимо назвать фильм «Умиравший лебедь» (1916). Творчество художника-декадента в каждом из этих фильмов превращается

в художественное исследование феномена смерти, в прикладную танатологию; мастерская художника – **«лаборатория смерти»**, центральный феминный объект творчества – **«объект, требующий «доработки смертию до идеала»**. В фильме Тепцова «Господин оформитель» речь идет непосредственно о демиургических претензиях главного героя – художника Платона Андреевича Гастмана, который, оставляя Богу функцию творца несовершенной материи, претендует на приоритет ее оформления. **Оформление** в этом случае является одухотворением, как понимал его Аристотель, у которого форма приводит в движение инертную бездушную материю, является ее душой. В этом заключается функция **оформителя** в эпоху модерна. Однако с его точки зрения одухотворено, то есть, оформлено, может быть только мертвое, взятое как нетленное, неизменное, вечное. В фильме Евгения Бауэра 1916 году художник Валериан Глинский заинтересован не *формой*, но *идеей* смерти, для которой необходимо найти адекватное образное воплощение. Поэтому художественное кредо декадента в фильме Бауэра: «Я всю жизнь искал смерть». Общий в обоих фильмах несущий креативно-танатологический конструкт – треугольник: *художник* (демиург) – *объект* (идеал) – *модель* (женщина) результирует в деструкции последнего элемента – модели, поскольку она оказывается *недостаточно мертва* для соответствия эстетическому идеалу.

В фильме «Умиравший лебедь» центральным эстетическим объектом является даже не сама модель, но исполняемый ею «танец смерти», воспроизводящий агонию в своем судорожном ритмическом рисунке. Агония как эстетический объект порождает формулу: «Я всю жизнь искал смерть и нашел ее в вашем танце». Утратив *Любовь* (пережив измену возлюбленного), немая актриса Гизелла (ее играет балерина Вера Каралли) становится причастна *Искусству* (танцу) и *Смерти* (трагизму), попадая в поле зрения художника как исключительный эстетический объект. Когда же любовь (ушедший возлюбленный) возвращается к ней – смерть перестает одухотворять ее движения, и художник, утративший в ней свой объект, вынужден «вернуть ее смерти» – убить, чтобы завершить свою работу, пронаблюдав ее реальную агонию. Эту ситуацию

² Там же. С.118.

³ Хренов Н.А. Кинематографическая танатология. // Отечественные записки. 2013. №5(56).

лучше всего иллюстрирует фраза из титров: «Гизелла, вы живы! Так нельзя!»

«Господин оформитель» также ищет свой объект на пограничье миров: в морге, в монастыре, и находит его в туберкулезной девушке, которую фактически убивает долгими сеансами позирования. Созданную им восковую статую он «почитал лучше оригинала... из человека и куклы... выбирал последнее». Так воплощается задекларированное художником-символистом не только «единение небесного и земного в божественном акте творчества», но и «преобразование грубой животной материи в создание искусства».

В первом случае акцент сделан на совершенстве смерти, во втором – на несовершенстве всего живого, т.е., сотворенного, но «неоформленного». Идеализм декадентского творчества в первом случае явлен в поисках идеи смерти, во втором – в поисках идеи красоты. Это декадентское творчество есть не что иное, как вариант альтернативной секулярной теургии, как понимал ее в начале XX века Н.А.Бердяев: «Теургия – искусство, творящее иной мир, иное бытие, иную жизнь, красоту как сущее. Теургия преодолевает трагедию творчества, направляет творческую энергию на жизнь новую...»⁴. Так или иначе, декадентское творчество превращается в исследование феномена смерти, в танатологию, осуществляемую художественными средствами.

Концепция совершенного объекта, верифицированного смертью, разрабатывалась во всех основных «декадентских» киноработах Евгения Бауэра с 1914 по 1917 г.: «Грезы» (1915), «После смерти» (1915), «Умиравший лебедь» (1916). Объект эстетический (объект любви) отнят смертью у творческого субъекта и «возвращен» ею в форме отчужденного образа-грезы (этот образ раскрывается и кинематографически в терминах Жюль Делеза). Этому сюжету был посвящен первый большой декадентский кинопроект Бауэра, созданный совместно с актером Иваном Можухиным и сценаристом Валерием Брюсовым, поэтом-символистом – фильм 1914 года «Жизнь в смерти», где главный герой, врач и эстет, убивает и бальзамирует свою возлюбленную,

чтобы сохранить ее красоту нетленной. Идеал в культуре символизма суть некий синтез макропонятий Красоты и Смерти, выраженный в образе. Некроэстетизм легко трансформируется в некроэротизм: живая женщина у Бауэра – это всегда женщина ненужная, неполноценная, отвергнутая. В фильме «После смерти» – свободной экранной интерпретации повести «Клара Милич» И.С.Тургенева (это произведение периода «Призраков», особенно ценимого декадентами) девушка-самоубийца постоянно возвращается к отвергнувшему ее молодому ученому как желанная мистическая возлюбленная-призрак.

В фильме «Грезы» безутешный вдовец способен полюбить только «живую копию» своей покойной жены. Этот фильм – экранизация культового символистского романа «Брюггепокойница» Жоржа Роденбаха, перенесенная в реалии культуры русского модерна.

Еще один вид декадентского творчества у Бауэра связан со сценической репрезентацией центрального женского образа как образа смерти (что тоже есть вид смерти как творчества). В фильме «Грезы» женщина-актриса – подобие умершей жены героя появляется на сцене, в роли восстающей из гроба монахини в опере Мейербера «Роберт Дьявол». Сценическое действие, воссозданное Бауэром в экранном времени, прогностически разворачивает всю историю Роденбаха в перспективе: inferнальный персонаж оперного действия возвращает воскресшую в ее гробницу, точно так же, как эта женщина, словно «возвращенная смертью» герою фильма, должна быть «возвращена смерти» им, в свою очередь. В конце фильма он убивает ее, окончательно признав ее несоответствие своему идеалу, которого не искупить сугубо морфологическим тождеством. Это «вечное возвращение» объекта любви в сферу смерти демонстрирует фундаментальную цикличность обретения-утраты.

В фильме «После смерти» героиня-актриса принимает яд, находясь на сцене, в образе Офелии; в этой говорящей перформативности смерти содержится и намек на «гамлетизм» главного героя, для которого героиня, отвергнутая девственница, совершенно по-шекспировски становится вновь желанной только «после смерти».

К тому же, центральный женский образ

⁴ Бердяев Н.А. Смысл творчества. Опыт оправдания человека. – М.: Изд-во Г.А.Лемана и С.И.Сахарова, 1916. – С. 78.

должен быть не просто эстетизирован, но мифологизирован, то есть, соотносен с соответствующим культурным архетипом античным или же христианским. В рекуррентных видениях Андрея Багрова (актер Витольд Полонский) – героя фильма «После смерти», Зоя (актриса Вера Каралли), утраченная-обретенная возлюбленная возникает перед ним в образе, который совмещает черты античной Персефоны и шекспировской Офелии – т.е., ключевых образов девичества-смерти в мифологии культуры. Создание «пространства Персефоны» прозрачно имплицировано фоновой декорацией их «потусторонних» встреч: поля ржи, пограничья жизни и смерти, места их *сретения* – растущие колосья (рожь – жито – жизнь) и срезанные, свитые в снопы – Деметра и Кронос сходятся в буквальном смысле *на одном поле* в этой недвусмысленной символике. «Пространство Офелии» намечено в «После смерти» уже тем сценическим образом, в котором Зоя предпочитает встретить свою смерть *на сцене*, приняв яд, а также сюжетной подоплекой, намеком на «гамлетизм» главного героя, для которого героиня, отвергнутая девственница, совершенно по-шекспировски становится вновь-желанной только «после смерти» (как мы помним, Ж.Лакан позиционировал желание Гамлета в могиле Офелии, называя ее самое объектом-симптомом невозможности желания Гамлета, нехватки в его желании⁵). Однако же воссоздание «пространства Офелии» как пространства желания-смерти и является, по утверждению Г.Башляра, основной интенцией литературного первоисточника фильма «Грезы»: «Брюгге-покойницу Жоржа Роденбаха можно истолковать в духе *офелизации* целого города (курсив мой – О.К.) Романист, никогда не видевший, как мертвая девушка плывет по каналам, буквально захвачен этим шекспировским образом...»⁶ и т.д. И впрямь, согласно Роденбаху, поселение Гюга Виана в «мертвом городе», можно так сказать, *культурологически осознанное*,

эквивалентно возвращению в лоно умершей жены, подобно тому, как речная вода возвращается Офелию в лоно ее природной стихии: «Став одиноким, он снова вспомнил о Брюгге и неожиданно захотел отныне навсегда поселиться там. Мертвой супруге должен был отныне соответствовать мертвый город. Его великий траур требовал подобной обстановки... Брюгге был для него его умершей. А умершая казалась ему Брюгге. Все сливалось в одинаковую судьбу. Мертвый Брюгге сам был положен в гробницу из каменных набережных, с похолодевшими артериями его каналов, когда перестало в нем биться великое сердце моря»⁷. Феминное триединство «город – женщина – смерть» здесь несомненно – оно явлено даже этимологически, поэтому гораздо более адекватным переводом заглавия романа Роденбаха является «Брюгге-покойница», нежели «Мертвый Брюгге» (как чаще переводят), поскольку в оригинале эта доминанта женского акцентирована автором: «Brugge-la-Morte» с подчеркнутым женским окончанием в отличие от «la mort» – смерть).

В наши дни тему: «смерть как творчество в декадентском кинематографе» продолжает совсем новый фильм – «Роль» Константина Лопушанского, вышедший на экраны в 2013. Идея Николая Евреина об актерской игре как «примерке смертей» в фильме воплощена буквально: актер Серебряного Века, спускаясь с подмостков в жизнь своего двойника – убитого красного комиссара и продолжая играть эту жизнь за него, не только совершает культурологический переход, условно говоря, из реальности Николая Евреина в реальность Андрея Платонова, то есть, из одного типа русской культуры в другую, но и переход за границу загробного мира, играя своего двойника в ленинградской революционной повседневности воскресшим *мертвецом*. Причем, главный герой в исполнении Максима Суханова – актер Николай Евлахов отсылает не только к Николаю Евреину, с которым перекликается и фонетически, анаграмматически, и идейно, но и к Станиславскому, и к Леониду Андрееву, который для Евреина был, как ни странно, эталоном континуаль-

⁵ Lacan J. Le désir et son interprétation. – Paris, Seuil, 1998. – С.65.

⁶ Башляр Г. Вода и грезы: Опыт о воображении материи. – М., изд-во гуманитарной литературы. – С.175.

⁷ Роденбах Ж. Мертвый Брюгге. – Томск, Водолей, 1999. – С.213.

ной перформативной смерти как вершины житнетворчества. Идея некрокатарсиса бытия Другого как вершина актерского метода размывает рамки между героем и персонажем, ведет к его смерти как субстанциальному состоянию в движении и исчезновению как физической смерти.

Смерть как творчество в декадентском варианте имеет множество кинематографических репрезентаций, многообразие которых несводимо к единой формуле, однако преимущественно сконцентрировано вокруг эстетического идеала, связанного с «мертвым» как нетленным и подлинным.

Olga A. Kirillova. Death as Creation in Decadent Films

Summary

The topic of the article is “death as creation” as exposed in “decadent trend” in Russian film of 1910th and 1980-2010th. The concept of “decadent creation by means of death” in early Russian cinema was mainly developed by the Russian artist and film director Evgenii Bauer in his films “Life in death” (1914), “After death” (1915), “The Dreams” (1915) and others: in these films the dead object is proclaimed to be a perfect aesthetical object as unchangeable and utterly spiritual. The idea of a decadent artist as ‘death-explorer’ in the film by E.Bauer “The Dying Swan” was developed in late 1980s in the “Mr Designer” by O.Tepsov. ‘Creation by death’ has been explored in various arts in late Russian decadent film: from visual arts in the first film in this trend (“Mr Designer”, 1988) to the theatre performance in the last one (“The Role”, 2013, by K.Lopushansky).

Keywords: creation by means of death, decadent cinema, thanatology of motion picture art, death lab, perfection of an aesthetic ideal by means of death, necroaestheticism, representation.