

Ольга Алексеевна КИРИЛЛОВА / Olga KIRILLOVA

## | Мортальный кинокод в декадентском кинопроизведении / Mortal Cinematic Code in 'Decadent Patterns' of Film |

Ольга Алексеевна КИРИЛЛОВА / Olga KIRILLOVA

*Доцент, кандидат философских наук, магистр философии Кембриджского университета**Associate Professor, PhD in Philosophy, Mag. Phil. in European Literature (University of Cambridge)**olga-kirillova@yandex.ru*

## МОРТАЛЬНЫЙ КИНОКОД В ДЕКАДЕНТСКОМ КИНОПРОИЗВЕДЕНИИ

В статье рассматривается специфика мортального кинокода в «декадентской модели» кинопроизведения. Множественные уровни мортального кинокода: морфологический, символический, аудиальный, подсознательный и др. проанализированы на материале «декадентского кинематографа» России.

**Ключевые слова:** мортальный кинокод, танатология кино, танатохронотоп, «убийство стилем», «примерка смертей».

Начиная разговор о произведении «декадентского кинематографа», сошлемся на многократное обоснование этого культурного феномена в ряде работ, пока остающееся авторским понятием: «Феномен «декадентского кинематографа», то есть, кинематографа, воспроизводящего культурную эпоху декаданса – модерна – символизма» определяют «ключевые, фильмообразующие принципы»: «символическая репрезентация реальности, дающая основания для использования герменевтической и семиотической стратегий прочтения как приоритетных по отношению к кинотексту (в том числе и задействование узнаваемых ключевых символов культуры модерна, создающих интертекст повышенной плотности в кинопроизведении); принцип бинарных оппозиций, лежащий в основе кинопроизведения, характеризующий символистскую ментальность; ментальные особенности и соответствующие особенности фактуры героев, позволяющие отнести их к «сверхчувственному» декадентскому типу; визуальная,

MORTAL CINEMATIC CODE  
IN 'DECADENT PATTERNS' OF FILM

The article represents a study of 'mortal film code' in so-called 'decadent pattern' in cinema. Various levels of 'mortal film code': morphological, symbolical, auditory, subliminal etc. have been analysed using examples from Russian 'decadent cinema'.

**Key words:** mortal cinematic code, thanatology of cinema, thanatochronotope, 'style-murder', 'death-fitting'.

предметная, аудиальная, ритмическая стилизация кинопроизведения, создающая эстетическую целостность, соответствующую «исключающей» эстетике модерна»<sup>1</sup>. Можно также добавить, что «имеет смысл говорить не об однородном феномене «декадентского кино», но о неких тематических «кругах», частично совпадающих: собственно стилизованные картины, посвящённые проблематике модерна – символизма; более широко трактуемый «декадентский кинематограф», который выводит понятие декаданса за рамки указанного хронологического периода, наконец, фильмы, которые посвящены тем или иным отдельным проблемам искусства модерна и литературы Серебряного Века, не претендующая на полноту кинематографического отражения этих культурных явлений»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Кириллова О.А. Декадентский кинематограф в российском киноискусстве // Вопросы культурологии. М.: РИК, 2013. №10. С.86-91.

<sup>2</sup> Кириллова О.А. «Декадентское кино» как культурологическая проблема. // Международный журнал исследо-



Ольга Алексеевна КИРИЛЛОВА / Olga KIRILLOVA

## | Мортальный кинокод в декадентском кинопроизведении / Mortal Cinematic Code in 'Decadent Patterns' of Film |

Далее, в определении мортального кинокода будем опираться на ранее данное нами обоснование мортального кинокода: «Мортальный код в кинематографе предполагает многоуровневое инкорпорирование танатического в кинокод – от кода иконического до кода подсознательного. Иконический код, связанный с условной образностью и, соответственно, с множественностью образов смерти в кинематографе, это, согласно Умберто Эко, самый слабый из всех возможных кодов, код переходного характера<sup>3</sup>. Производство киноязыков дескрипции смерти предполагает, в терминах «семиотики действительности» Эко – Пазолини, наличие некой первичной доязыковой реальности, которая может манифестировать себя через кинооптику в том числе и как Реальное в лакановском понимании, истончающее катастрофически ветшающую в экранном времени ткань киноповествования до сплошных дыр, сквозящих зияний Реального как танатического. В создании этого эффекта задействованы множественные уровни мортального кинокода»<sup>4</sup>.

Специфика «сугубо декадентского» мортального кинокода обусловлена прежде всего морфологической спецификой декадентского эстетического и, как следствие, фильмического пространства. Обусловленная «линейным символизмом» стиля модерн несущая композиционная кривая, продиктованная философским концептом *Elan vital* (А. Бергсон) и эстетическим концептом *coup de fouet* (Г. Обрист), сообщает структуру «сквозной инверсивности» и формированию фильмического времени-пространства смерти (танатохронотопа), и характеру действия на нарративном уровне, и разграничению / расслоению виталистического / танатического в упомянутом пространстве, и др. При

этом смерть структурирует фильмическое пространство неким центральным зиянием, вокруг которого организованы действия и драйвы персонажей; это зияние миметирует символ; в силу предельной декоративности выявления иконического кода в декадентском кинопроизведении, оно может быть визуализировано и стилизовано (например, зияние может быть соотнесено с круглым витражным окном, а несущая кривая с ее инверсивной логикой — с лестничной клеткой, инверсия движения внутри которой дана в фильме А. Сахарова «Лестница», 1989).

«Убийство стилем» как внесубъектный танатический модус декадентского кинематографа определяют кинокритики Л. Аркус и О. Ковалов в рассмотрении фильма-манифеста «Господин оформитель»: «Город болен стилем, выражающим «начало конца», пряное гниение прекрасной и извращенной эпохи. Стиль формирует сам сюжет этой мистической истории — он способен убивать, душая губительными объятиями»<sup>5</sup>. Декадентствующих героев «Господина оформителя» (1988, О. Тепцов), «Морфия» (2008, А. Балабанов), «Романа с кокаином» (2013, Г. Сидоров) убивает не наркотик, но именно стиль; кинокритик А. Плахов сразу после выхода экранизации А. Балабанова высказался о провинциальном деревянном пламенеющем модерне как способе рассказать историю о медленной смерти души. «Роман с кокаином» Г. Сидорова, как и ряд других фильмов, например, опосредованно имеющая отношение к декадентской стилистике с элементами модерна «Госпожа Бовари» А. Сокурова, фильм «Спаси и сохрани» (1989), демонстрирует модус «прийти умирать под окно»: циклопическое окно в стиле модерн, редко встречающееся в количестве более одного в планировке доходного дома или особняка модерн, выдающее тем самым свою окончательную интенцию экрана пустоты и места смерти – интенцию, кото-

ваний культуры. [Электронный источник <http://www.culturalresearch.ru/ru/cinema/34-decadcin>]

<sup>3</sup> Эко У. О членениях кинематографического кода // Строение фильма. М., 1984. С. 81.

<sup>4</sup> Кириллова О.А. Мортальный кинокод и возможности танатологии кино. // Новое литературное обозрение. М.: НЛЮ, 2014. №130. С.74.

<sup>5</sup> Аркус Л., Ковалов О. История вопроса. // Сеанс. №17-18. [Электронный источник. <http://seance.ru/17-18/novyj-geroy/istoriya-voprosa/>]



Ольга Алексеевна КИРИЛЛОВА / Olga KIRILLOVA

| **Мортальный кинокод в декадентском кинопроизведении / Mortal Cinematic Code in 'Decadent Patterns' of Film** |

рую только кинематограф более позднего (несинхронного эпохе модерн) периода оказался в состоянии выявить.

Морфологически и хронотопически целесообразно здесь обратиться к понятию фигуры в семиологии кино К. Метца: «Определить характер фигуры на уровне целого фильма нельзя. Это предприятие заведомо невозможное (за исключением тех случаев, когда элемент, образующий фигуру, появляется в фильме только один раз), поскольку при этом мы имеем дело с несколькими «способами создания образов», основывающимися на разных принципах»<sup>6</sup>.

Подобным образом понятие танатохронотопа, обоснованное нами по отношению к кинематографу в целом (а также к другим видам искусства), именно в декадентском кинематографе можно соотносить с понятием **хронофигуры**. Если «танатохронотоп» предполагает многоуровневую танатическую «прошивку» кинокода, то хронофигура локализирует смерть в кинопространстве, обозначая ее непрерывно смещающийся топос.

**Хронофигуры** невозможных темпоральностей отменяют *место смерти в свое время*, создающие танатохронотопические конфигурации, основанные на сюжетных некогерентности и необъяснимости, присущих символистской логике.

Наилучшим примером, с которого можно начать, будет фильм К. Лопушанского «Роль». Поверхностный сюжет: актер-декадент еврейновской школы вживается в роль живого мертвеца — красного комиссара и отыгрывает собственную смерть, завершая фильм словом «Занавес». Однако эта линейная логика декадентского творчества покрывает фрагментарность предыстории, в которой нащупывается узелок несвязности, принципиально неразвязываемый объяснениями, проговоренными в сюжете. Актер в Финляндии перечитывает выписанные из-за границы посмертные записки Комиссара (то есть, написанные комиссаром после его

собственной смерти). Актер вспоминает реальную встречу с Комиссаром на станции Рытва. Этот день, по логике событий, стал последним и для Актера, и для Комиссара, если применять к ним логику смертных: Актер был расстрелян вместе с другими пленными пассажирами поезда (поскольку версия о его спасении в сюжете отсутствует), Комиссар погиб в перестрелке на глазах боевых товарищей. В письменных воспоминаниях Комиссара встреча с Актером — это встреча с его собственной смертью, с двойником, как будто глядящим на него из-под земли. Комиссара находит в снегу «девочка Верка» с возгласом: «Дяденька, дяденька, вставай, тебя убили!» Снег, заметающий следы умирающего в поле Плотникова-Евлахова в финале, тотален в фильмическом пространстве Лопушанского, где «заметены следы» убитого, откопанного в снегу, пишущего из некоего не-места (абсолютного места потустороннего письма) Комиссара и расстрелянного Актера, вдруг воскресающего за рубежом.

Инверсивная дистанция между 1921 и 1914 гг., обозначающая обратный вектор от момента смерти Александра Блока к началу Первой мировой войны как предчувствуемой точке эсхатологического разлома, точке “fin du fin” (Fin de siècle), формирует «второй танатохронотоп» сразу двух декаданс-кинотекстов — «Господин оформитель» Олега Тепцова (1988) и «Гарпадум» Алексея А. Германа (2005), предзаданный оптически из «точки смерти Блока». «Главный киноляп» «Господина оформителя» — фотография героя в 1908 году вместе с Блоком 21-го (фотомонтаж известной фотографии А. Блока с К. Чуковским) создает расщепление времени в пространстве, трансформируемом из диегетического в экстрадиегетическое. Блоковский феномен «двойного временения», связанный с его авторской концепцией «исторической рифмы», соотносит событие во времени как повторение уже-случившегося в двойной перспективе грядущего/вечности, как его частичный символ; таково двойное обрамляющее появление Марии-Смерти как «Незнакомки» в одноименной драме Блока и как монструозной Куклы (отсылающей

<sup>6</sup> Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб: Изд-во Европейского ун-та, 2010. С. 214.



Ольга Алексеевна КИРИЛЛОВА / Olga KIRILLOVA

**| Мортальный кинокод в декадентском кинопроизведении / Mortal Cinematic Code in 'Decadent Patterns' of Film |**

также к Коломбине-Смерти из «Балаганчика»). Обрамляющий мертвый взгляд Куклы (механистичный, как взгляд кинокамеры, снимающей, и киноаппарата, проецирующего) отделяет диегетическое пространство от эстрадиегетического: этот кино-взгляд «рассказывает историю» после того, как «все умерли», но и сам он, если следовать интертекстуально заданной метафизической логике Блока, обрамлен и пойман авторским взглядом. И рассказ о смерти художника-морфиниста в 1914 году ведется *из места смерти Блока* в 1921.

В фильме Алексея Германа «Гарпастум» умирающий согласно исторической и нарративной хроно-логике в 1921 году Александр Блок единственный не тронут временем, тогда как другие («микроисторические») герои фильма существенно изменились по сравнению с 1914 годом (начало действия фильма). Но кинематографическая физиология «Гарпастума», изначально предзаданная «взглядом анатома», открывающим второй пролог к фильму, фармацевтически-медицинскими декорациями и манипуляциями в кадре, позволяет сообщить кинореальности (даже на колористическом

уровне, из кирпичного постоянно мимикрирующего в мертвечинно-желтый) смертельную болезнь поэта-символиста — медленное гниение сердца изнутри (подострый эндокардит), и это позволяет сказать, что «Гарпастум» — на самом деле фильм о смерти Блока. Блок, этот «капсульный ангел» кинотекста, вынесенный за рамки исторического времени, избавляется от собственной смерти, сообщая ее производству и отдельным его героям. «Смерть Блока» как основа декадентского мортального кинокода в фильмах подобного типа, как фактор формирования танатохронотопа фильма, способов симвообразования и физиологии фильма, отвечающей эстетическому уровню восприятия, создает невозможные инверсивные хронофигуры в кинематографическом варианте, в соответствии с темпоральной метафизикой Блока, «взрывающей» хроно-логику.

\*\*\*\*\*

Смерть как внезапный разрыв связей в структурированной ткани тотально-живого воплощается в «контрастный символ» на фоне еще-существующей повседневности, придавая смысл ужасу до и трауру после. В декадансе — смерти нет.

11

