

УДК 008:791.43.01

Кирилова О. О.

КУЛЬТУРОЛОГІЧНА МОДЕЛЬ ДЕКАДЕНТСЬКОГО ТВОРУ

Статтю присвячено першій послідовній культурологічній реконструкції узагальненої моделі декадентського твору. У цій реконструкції виділено базові загальні рівні (світоглядний, антропологічний, наративний, морфологічний) та проаналізовано систему кодів і патернів, властиву цій моделі.

Ключові слова: модерн/символізм/декаданс, декадентський твір, культурологічне моделювання, наративні мистецтва, танато-теургія, код, мотив, патерн.

Культурологічне моделювання декадентського твору є проміжною ланкою між автомоделлю суб'єкта культури декадансу (І. Смірнов називає її також «автомоделлю символіста») та моделлю декадентського твору в певному специфікованому виді мистецтва (літературі, кінематографії тощо). При цьому «автомодель символіста» (І. Смірнов) [8, с. 78], «ментальна модель символізму» (Т. Єрохіна) [5, с. 18] та інші способи побудувати полівимірну модель суб'єкта в культурі модерну/символізму/декадансу конституюють один з базових рівнів культурологічної моделі декадентського твору – **антропологічний**. Нашою метою в цій статті є побудова узагальненої моделі **декадентського твору модерн**, незалежно від виду мистецтва, з множинними рівнями, патернами й критеріями відповідності, які мають бути дотримані (оскільки декаданс як модерн/символізм оперує категорією відповідності як культурологічною категорією).

Зауважимо, що в науковій літературі подібних спроб фактично здійснено не було, за наявності великої кількості реконструкцій моделі суб'єкта й моделі світу в культурі декадансу/модерну/символізму. Можна відзначити як певний виняток спробу літературознавця А. Долгенка реконструювати модель декадентського роману, з основними елементами, які її структурують: 1) проблема насильства, реалізована в садистському сюжеті; 2) питання статі, пов'язане передусім

з демонічним месіанізмом жінки як провідниці до світу гріха (наведено приклад з мадам Шантелу в романі Ж.-Ш. Гюїсманса «La-bas»); 3) мотив втечі (реалізований як у творчому ескапізмі, так і в буквальному «запрошенні до подорожі», як у романі того ж Гюїсманса «Навпаки»); 4) натуралістичний хронотоп декадентського роману – «географічно визначений простір, що має конкретні риси певного соціального середовища в сучасну історичну епоху <...>, тому основний часовий пласт роману становить сучасна авторів дійсність, а простір тягнє до замкненості» [4, с. 49]; 5) особливий тип оповіді: «вільний монолог, побудований на асоціаціях, аналогіях, спогадах, що відтворює спроби реалізації образів свідомості, матеріалізації суб'єктивних вражень у рамках об'єктивного світу <...>, основним принципом наративної структури є екфрасис» [4, с. 50]. При цьому варто наголосити, що ця «модель» розглядається автором не в культурологічному, а суто в літературознавчому сенсі, і радше є синонімом до поняття «жанровий канон» декадентського роману.

Базовий **світоглядний** рівень моделі декадентського твору визначається через низку моделей символізму в реконструкціях окремих науковців. Так, відомий дослідник символізму у сфері філології А. Ганзен-Леве виділив три ключові моделі символізму: *панестетична, міфопоетична, гротескно-карнавалізуюча* [10, с. 51]. Перша

пов'язана з інкорпоруванням «модернізму», «декадентства» в повсякденність як життєвого стилю. Друга конститує теургічний потенціал перетворення життя, коли «мистецтво стає релігією» й сама мова інкорпорує в себе релігійно-міфічні функції (релігія Діоніса Вяч. Іванова, міф «аргонавтів» тощо). Третя, на думку Ганзен-Леве, стверджується після «Балаганчика» А. Блока: містики та всі їхні ідеї є *картонними*, а «картон – декадентство», за висловом Блока; це рівень *автопародії*, найбільш релевантний для культури модерну/символізму/декадансу.

Поряд із першим, **світоглядним**, ще два рівні – **нарративний** та **антропологічний** – закладені в основу цієї моделі незалежно від виду мистецтва, що її відтворює. На нарративному рівні сюжетотворення в моделі декадентського твору слід виділити відповідні **патерни**, **мотиви** й **коди**, які є порівняно елементарнішими структурними одиницями аналізу. М. Губарева, російська дослідниця, яка пропонує визначати культуру декадансу через виокремлення ключових тем та мотивів, доходить висновку, що «виділення тем та мотивів уявляється зручним інструментом для того, щоб розкрити змістовний бік» поняття «декаданс», яке «не завжди зручно визначати через стиль, а говорити про нього взагалі як про певне занепадницьке чи кризове “світовідчуття” перехідної епохи є надто загальним та неконкретним» [2, с. 4].

Амбівалентний **код надлюдини** / **код виродження** відображає діалектичність декадентської суб'єктивності. Так, Ніцше долає декадента в собі через механізм декадентської автонегації, а літературний герой Гюїсманса дез Ессент трансформує «надчутливість» і «надчуттєвість» у риси «надлюдини», створивши єдиний у своєму роді егоцентричний всесвіт та апропріювавши амплу багатворця. При цьому **код надлюдини** / **код виродження** пов'язаний із полярністю **персонажних архетипів** культури декадансу у вагнерівському русі від Амфортаса, конституційованого своєю незагоюваною раною як симптомом культури, до Парсифаля, у своїй невразливості *надлюдяного* й *позалюдського*: від ідеалу розщепленості до ідеалу цільності, так само неприродної – *гіперприродної*, породженої тією ж розщепленістю апріорі.

Код безумства являє собою водночас трансформацію *мотиву виродження* в сюжеті та експлуатацію ідеї про продуктивність змінених станів свідомості. Кодифікація сакралізованого безумства в культурі декадансу та в декадентському творі конститує цілу низку аспектів: це й *гіперпродуктивність поетичної мови*, яка триває в перманентному розщепленні завдяки початково зруйнованому зв'язку між знаками й денотатами;

це й так зване **«безумство множинності»**; це й **«блаженне безумство»**, яке в символістському романі, приміром, несе на собі функцію розв'язки – це *«безумство після офіри»* (в романах «Мертвий Брюгге» («Bruges-la-Mort») Ж. Роденбаха, 1892, «Дрібний біс» Ф. Сологуба, 1905 чи в екранізаціях цих творів – картина С. Бауера «Марення», 1915, фільм Н. Достая «Дрібний біс», 1995 тощо), своєрідна атараксія головного героя після вбивства, що набуває конотацій ритуального [4, с. 48].

У цьому контексті **код офіри** слід виокремити в спеціальну категорію. Нав'язливий *мотив офіри*, який поєднує в собі віктимну психологічну установку колективного суб'єкта культури декадансу й містеріальний підтекст ритуальної офіри, що в життєтворчості символістів могло бути пов'язано з езотеричними практиками й похідними від них фобіями (див. детальніше [1]), в результаті відповідної жанрової трансформації переростає в **жертвопринесення як жанр** нарративних мистецтв. У французькому символізмі цей жанр зумовлено езотерично-окультною тематикою («La-bas» – «Безодня» чи «Там, унизу» Ж.-Ш. Гюїсманса); в російському символізмі ця тематика, розпочавшись у Андрея Белого так само мотивом ритуального принесення в жертву сектантами поета-містика («Срібний голуб»), трансформується згодом у складний розгалужений жанр *роману-жертвопринесення*: роман «Петербург» конститує не одну, а дві ритуальні офіри, ілюзорну й справжню (батько-сенатор vs революціонер-провокатор); романна трилогія «Москва» аналогічній «подвійній офірі» (донька романного злодія як жертва ритуального інцесту vs вчений як об'єкт тортування того ж самого злодія) надає глобального, «загальнолюдського» виміру. Романом-жертвопринесенням слід вважати й «Дрібного біса» Ф. Сологуба: убивство другорядного героя, якого повсякчас порівнюють з бараном, прирівнюється до офіри ритуального агнца (в екранізації 1995 року цей персонаж з'являється в образі барана на маскарадї й під час убивства). Слід зазначити, що **код офіри**, по-перше, не обов'язково містить у собі сакральні-езотеричні конотації (так, вони найчастіше втрачаються у стилізованому декадентському кінематографі після 1980-х). У цьому разі він трансформується з **коду офіри** в **код жертви** за критерієм (*мотивом*) апріорної приреченості. По-друге, його використання в наскрізному кодуванні дає в підсумку *жанр тотального жертвопринесення*: як приклад можна навести фільм А. Балабанова «Про потвор і людей», у якому серед персонажів немає непринесених та непринесених жертв.

«Фемінологічний код» пов'язаний із типологією феміноцентричною структурою декадентського твору, зумовленою феміноцентризмом декадансу. Суб'єкт декадансу є апіорі фемінним, незалежно від його фізичної статі. Сама логіка цієї культури, у визначенні культуролога І. Кребель, – це «жіноча логіка – логіка діонісійська, логіка “стражденого бога”, логіка трагедійного виконання “божественних пристрастей”, властива стихії життя/смерті»; «логіка глибинного шару культурної архаїки, що перебуває до аполлонічної визначеності» [7, с. 140]. Подібним чином, через діонісійське як фемінне, літературознавець А. Татарінов віднаходить «архетип людини декадансу» і «в усіх літературних еманациях Оскара Вайлда, який вірить, що кожен сам собі Христос, навіть коли він подібний до Саломеї» [9, с. 10]. Цей код визначає ряд архетипічних персонажних структур, які також є спільними для всіх нарративних видів мистецтва та життєтворчості декадансу.

З усіх перерахованих вище найбільш комплексним та багатошаровим видається **танатичний код** декадентського твору, оскільки він стосується не лише нарративного й семантичного рівнів, а й інкорпорований до самої структури символу, який становить теоретичну підставу декадентського твору. Літературознавець-танатолог Р. Красільников, приміром, виділяє цілу низку рівнів танатологічного кодування тексту (на прикладі декадентської прози Леоніда Андрєєва): рівень *ідейно-тематичний*, рівень *латентної семантики*, власне *сюжетний* рівень, *персонажний* рівень, рівень *просторово-часовий* (або хроно-топічний), рівень *жанровий* (пов'язаний з танатологічною апропріацією цілого жанру – наприклад, «пасхальних оповідань» Л. Андрєєва) [6, с. 3].

Виокремимо з цих рівнів *сюжетний* та *персонажний* у їхньому архетипічно зумовленому взаємозв'язку. Наскрізний сюжетний *мотив танато-теургії* (Пере-Творіння через Смерть) втілюється в декадентському творі в цілій низці архетипових сюжетів, серед яких виділимо два ключових: **архетип (анти-)Пігмаліона** (образ творця-декадента, який займається радикальною естетизацією фемінного через фізичне вбивство, а не одухотворення коханням) та **архетип Марії Вечери** (сюжет про подвійне еротичне самогубство закоханих; пов'язаний з історією Марії фон Вечери, коханки австрійського кронпринца Рудольфа, спільно з яким вона 1889 року вчинила самогубство через неможливість укласти законний шлюб).

Перший з них, **патерн (анти-)Пігмаліона**, бере початок у малій прозі декадансу й літератури, яка дещо їй передувала: «Художник» Н. Михайловського, «Овальний портрет» Е. По,

«Мрамурова голівка» В. Брюсова. Він здобуває яскраве продовження в російському декадентському дореволюційному кінематографі від 1914 року – власне, у творчості Євгенія Бауера, декадентська частина фільмів якого являє собою низку модифікацій зазначеного патерну: «Життя в смерті» (1914) – герой, медик, убиває красуню-коханку й бальзамує її тіло за власним рецептом, споруджуючи їй ошатний мавзолей у стилі модерн; «Після смерті» (1916) – вчений закохується в зневажену ним актрису після її самогубства й поєднується з нею в смерті; «Марення» (1915) – удівець одружується з актрисою, копією померлої дружини, та у фіналі вбиває її через «невідповідність оригіналові» («повертає її смерті»); «Лебідь, що вмирає» (1917) – художник віднаходить образ смерті в танці балерини, але для того, щоб відшуканий образ смерті став досконалим, так само змушений її вбити («повернути смерті»). У Бауера йдеться не просто про теургію, а про **присвоєння та повернення героєві естетичного об'єкта / об'єкта кохання потойбічним світом**. Цей кінематографічний «патерн Бауера» призвів до наслідування в пізньому декадентському кінематографі: «Добродій оформлювач» (1988), «Про потвор і людей» (1999), «Натурниця» (2007), де творчість прирівнюється до деструкції, естетичний об'єкт – до абсолюту, а використана модель (жінка) – до відмерлого непотрібного залишку.

Другий зазначений патерн як усталений декадентський патерн, пов'язаний з танато-теургією, обґрунтувала філолог А. Грачова на прикладі оповідань Ф. Сологуба «Жало смерті» (не екранізоване) та І. Буніна «Справа корнета Єлагіна»: в обох текстах «герой, захоплений думками про смерть, поступово затягував до своєї “плетениці зла” іншого та в результаті приходив до ідеї спільного самогубства» [3]. Архетипічний **вірець Марії Вечери** остаточно набуває свого оформлення в культурі декадансу вже після Першої світової війни у втілених ідеях спільного еротичного самогубства шляхом зумисного зараження смертельною хворобою (Егон Шіле: фільм Х. Веселі «Егон Шіле: історія скандалу», 1980; життєтворчість), отруєння гасом (Богдан-Ігор Антонич «Балада про блакитну смерть», 1935) тощо.

Як третій маргінальний патерн слід згадати загальний суїцидальний патерн культури декадансу, який визначає її суб'єктну телеологію. В усіх цих випадках танатоцентризм і танатоорієнтованість культури декадансу дозволяють трактувати окремих твір як модель культури.

У ненаративних мистецтвах питання про відповідність узагальненій моделі декадентського твору вочевидь може бути розв'язане шляхом

«часткової відповідності» або контекстуалізації цієї моделі до конкретного виду мистецтва (та виділення специфічних субрівнів, характерних тільки для цього виду). Твір образотворчого мистецтва (у символізмі) переважно конституює в собі загальновідомий міф як стрижневий наратив, тому потенційно «може бути розказаний»; таким чином, модель декадентського твору може уявлятися як панхронна візуалізована оповідь. При цьому декадентський твір візуального мистецтва передбачає ще один рівень відповідності – **морфологічний**. Твір музичного мистецтва може, з одного боку, конституювати виділені нами коди у вигляді музичних метафор, відчитуваних більш або менш довільно, а з

другого – входить складовою до структури твору, що належить синтезованим видам мистецтва (кінематограф, театр, мистецтво мультимедійного перформансу чи містерії *Gezamtkunstwerk*), і репрезентувати аудіальний рівень екранного (сценічного та ін.) твору, позбавляючись при цьому функції моделювання.

Саме в тих видах мистецтва, які передбачають творення поліестетичного синтезу мистецтв, пропонується нами модель потребує найдетальнішої розробки, тоді декадентський твір може бути оцінюваний за основним критерієм відповідності цілковитої або часткової за кількістю зазначених рівнів. І насамперед ідеться про твір кінематографічний.

Список літератури

1. Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм / Н. А. Богомолов. – М. : НЛЮ, 2000. – 560 с.
2. Губарева М. С. Природа как антипод культуры : «Естественность» и «искусственность» в творчестве Й.-К. Гюисманса, О. Уайльда, А. Жюда / М. С. Губарева. – М. : Макс-Пресс, 2005. – 22 с.
3. Грачева А. М. «Дело корнета Елагина». Расследование Ивана Бунина / А. М. Грачева // Искусство versus литература: Франция – Россия – Германия на рубеже XIX–XX веков : сб. – М. : ОГИ, 2006 [2005]. – С. 245–260.
4. Долженко А. Н. Русский декадентский роман / А. Н. Долженко. – Волгоград : Перемена, 2005. – 254 с.
5. Ерохина Т. И. Личность и текст в культуре русского символизма / Т. И. Ерохина. – Ярославль : ЯГПУ, 2009. – 330 с.
6. Красильников Р. Л. Образ смерти в литературном произведении: модели и уровни анализа / Р. Л. Красильников. – Вологда : ГУК ИАЦК, 2007. – 140 с.
7. Кребель И. А. Мифопоэтика Серебряного века: опыт топологической рефлексии / И. А. Кребель. – СПб. : Алетей, 2010. – 592 с.
8. Смирнов И. П. Психодиахронология : Психистория русской литературы от романтизма до наших дней / И. П. Смирнов. – М. : НЛЮ, 1994. – 352 с.
9. Татаринов А. В. Дионис и декаданс. Поэтика депрессивного сознания (субъективная монография) / А. В. Татаринов. – Краснодар : Кубанский государственный университет, 2010. – 290 с.
10. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / А. Ханзен-Леве. – СПб. : Академ. проект, 1999. – 512 с.

О. Kyrylova

“DECADENCE PATTERN” IN THE WORK OF ART

The article is focused on the re-construction of the “decadence pattern of work of art” by means of a cultural study. Such a pattern, consisting of multiple levels, is important to be defined as the criterion of the decadent pattern of work of art in both narrative and non-narrative arts. In this pattern, a number of levels, codes and motives can be outlined. The universal principles are classified as narrative, anthropological, and worldview (symbolist/decadent). The first one allows to outline a number of codes. The Code of Death (thanatological code) as the key cultural code of decadence is related to the structure of a work of art and certain character structures (patterns) related to cultural myths: the pattern of Anti-Pygmalion, the pattern of Maria Vechera, the decadent suicidal pattern. The Feminological Code presumes the feminocentric structure of a work of art and its morphology. The Code of Overman (the code of degeneration) is considered to be ambivalent in the decadent oeuvre, as the notions of ‘strength’ and ‘weakness’ of a subject are considered to be ambivalent in the dialectics of decadence. The Code of Insanity refers to the Dionysian dimension of decadence as well as to the degeneration code.

As for non-narrative arts, the ‘decadence pattern’ can be transformed, one the one hand, by outlining the universal levels among those outlined above, and, on the other hand, by introducing specific levels for this very type of art. In visual arts (basically painting), the morphological level can be outlined as the basic level to resolve the question of the structure. A piece of music can constitute the above codes as specific musical metaphors and also be constituted as a part of ‘Gezamtkunstwerk’ as an auditory level of a more complex work of art. The re-construction of a ‘decadence pattern’ in a work of art seems to be the most complex concerning the cinematic text with multiple levels.

Keywords: modern/symbolism/decadence, decadence work, culturological modeling, narrative arts, thanatic theurgy, code, motive, pattern.