

Водночас, сучасні міста та мегаполіси обмежують та зводять до мінімуму приватний простір, проте збільшують публічний. В сучасному місті, все рідше зустрічаються такі ознаки публічного простору, як необмежений та вільний доступ, чітке розрізнення між публічним та приватним – відсутнє, так само як і вільна комунікація між городянами. Щодо взаємодії приватного і публічного простору в українських містах – то вона характеризується утиском приватного простору та лише теоретичною сакралізацією публічного простору, тоді як він натомість занепадає та зникає. Хоча варто зауважити, що події останніх років дають надію на те, що містянам вдасться остаточно вибороти публічний простір та його втримати.

### **Література:**

1. *Арендт Х. Vita activa или о деятельной жизни / Х. Арендт.* – СПб.: Алетейя, 2000. – 437 с.
2. *Вуд Ф. Круговорот городского творчества / Ф. Вуд // Режим доступа до: [http://www.cultura.kh.ua/images/stories/document/invest/wood\\_krugovorot.pdf](http://www.cultura.kh.ua/images/stories/document/invest/wood_krugovorot.pdf)*
3. *Джекобс Д. Смерть и жизнь больших американских городов / Пер. с англ. – М.: Новое издательство, 2011. — 460 с.*
4. *Коган Л., Покишишевский, В. Урбанизация // Большая Советская Энциклопедия.* – М., 1977.
5. *Линч К. Образ города / К. Линч // Режим доступа до: <http://glazychev.ru/books/translations/Linch/Linch.html>*
6. *Панченков О. Публичное пространство города перед лицом вызовов современности: мобильность и «злоупотребление публичностью» // Режим доступа до: <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/117/p33.html>*
7. *Сеннет Р. Падение публичного человека.* – М.: Логос, 2002. – 424 с.
8. *Сигарева Е. Урбанизация / Е. Сигарева // Социологическая энциклопедия: в 2-х томах / [гл. редактор В.И. Иванов]. — Т. 2. — М. : Мысль, 2003. — 456 с.*
9. *Тыхеева Ю. Человек в городском пространстве (философско-антропологические основания урбанологии) / Ю. Ц. Тыхеева. // Режим доступа до: <http://www.mosgu.ru/nauchnaya/publications/professor.ru/Tyheeva>*
10. *Bradbury M. The Cities of Modernism / M. Bradbury // Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930. – L.: Penguin Books, 1991. – P. 96-105.*

УДК 008:791.43.01

*Кирилова О.О.*

*Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова*

### **«СМЕРТЬ БЛОКА» ЯК ОСНОВА ДЕКАДЕНТСЬКОГО МОРТАЛЬНОГО КІНОКОДУ ТА ДЕЯКІ ІНШІ ЗРІЗИ ТАНАТОЛОГІЇ КІНО**

*Стаття присвячена деталізованому культурологічному аналізу конструкту “декадентського мортального кінокоду” на матеріалі фільмів зарубіжних кінорежисерів Дж. Джармуша, О. Тепцова, А. Германа, К. Лопушанського, Т.Хупера, Т. ван Авермаета, О.Паркера та ін. У статті розкрито культурологічні концепти “смерті*

Олександра Блока”, “ефекту Доріана Грея”, “інверсивної хронофігури смерті” як форматворчі для “декадентського мортального кінокоду” та підпорядковані єдиному структурному принципові “зміщення” всередині синематичного коду й універсального символу.

**Ключові слова:** мортальний кінокод, структура символу, принцип зміщення, розщеплення, кінотаф, хронотоп, декаданс.

**Кирилова О. «Смерть Блока» как основа декадентского мортального кинокоду и некоторые другие срезы танатологии кино** Стаття посвящена детализированному культурологическому анализу конструкта «декадентского мортального кинокоду» на материале фильмов зарубежных кинорежиссеров Дж. Джармуша, О. Тенцова, А. Германа, К. Лопушанского, Т. Хупера, Т. ван Авермаэта, О. Паркера и др. В статье раскрыты культурологические концепты «смерти Александра Блока», «эффекта Дориана Грея», «инверсивной хронофигуры смерти» как форматворческие для «декадентского мортального кинокода» и подчинены единому структурному принципу «смещения» внутри синематического кода и универсального символа.

**Ключевые слова:** мортальный кинокод, структура символа, принцип смещения, расщепление, кинотаф, хронотоп, декаданс.

**Kyrylova O.O. Alexander Blok's death as the basis for the decadent cinematic code and some more issues of the thanatology of cinema** The point of the article is the detailed cultural research of the «decadent cinematic code» based on a number of works produced by foreign film directors: J.Jarmush, O.Teptsov, A. German, K. Lopushansky, T. Hooper, T. Van Avermaet, O. Parker et al. The key cultural concepts: «Alexander Blok's death», «The Picture of Dorian Gray Effect», «inversive chronological figure of death» are described in the article as formative for the «decadent cinematic code» and subordinated to the common principle of displacement inside the cinematic codes and universal symbols.

**Key words:** mortal cinematic code, symbolic structure, principle of displacement, split, cinetaph, chronotope, decadence.

**Актуальність і мета статті.** Культурологічний аналіз проблем кінофілософії на вітчизняному терені лише починає розвиватися, відштовхуючись як від історико-орієнтованого дескриптивного кінознавства, так і від постструктуралістської, частково психоаналітичної парадигми кінофілософії останніх двох десятиліть. Говорити про кіно мовою культурології — це означає включити кінематограф до таксономії досліджуваних рядів культурних феноменів, позбавивши мову опису кіно її винятковості. Актуальність даного підходу є незаперечною з огляду на необхідність не просто проникнення культурологічного аналізу в сфери кінематографу, а й на створення окремо взятої «культурології кіно», яка використовує комплексний міждисциплінарний аналіз кінотрадицій і кінотворів. У пропонованій статті дослідження провадиться на стику семіотики кіно, візуальної антропології та філософської танатології. Поняття «мортального коду» в аналізі феноменів культури остаточно увійшло до широкого вжитку в культурологічній традиції завдяки російському досліднику О.Г. Степанову,

який провів 2012 року наукову конференцію «Мортальний код у знакових системах культури» (м. Тверь, Росія) та упорядкував на цій підставі декілька наукових збірок, серед яких представляють інтерес насамперед впорядковані ним журнальний блок «Мортальність: семіотика й феноменологія смерті» [1] в часописі «Новое литературное обозрение» (2014) та антологія «Мортальність у літературі й культурі» (2015) [2]. На цій концептуальній підставі автором статті було обґрунтоване власне поняття «мортальний кінокод» — перша публікація на цю тему постала в згаданому блоці О.Г. Степанова «Мортальність: семіотика й феноменологія смерті» [3]. Це авторське поняття увійшло в культурологічну традицію та отримало свій розвиток в працях таких дослідників як А.А. Москвін [4], Є.Є. Гудкова [5], Т.Н. Ветрова [6] та ряду інших. Згодом специфікація декадентського мортального кінокоду була розширена й конкретизована нами у трьох статтях: «Мортальний кінокод у декадентському кінотворі» (2016) [7], «Символ смерті та мортальний кінокод у Я. Протазанова» (2016) [8], «Кінодекаданс: танатографія кінематографу» (2017) [9]. Пропонована стаття поглиблює розуміння окремо взятих аспектів мортального кінокоду у феномені декадентського кінематографу.

Мортальний кінокод в декадентському кінематографі тісно пов'язаний зі структурним ефектом **зміщення**, або **зсуву**, що дається взнаки на всіх рівнях кінореальності. Це зміщення відчитується у семантичному зв'язку із *зміщеною структурою* символу символістів. В цій структурі символу центральне зяання утворюється семантичним *зсувом* (завдяки очевидній пробоїні логіко-дискурсивної зв'язки, одної чи кількох), в лакуні якого виникає *смысл* (як категорія нетотожна ані *сенсу*, ані *значенню*). Цей принцип спрацьовує в будь-якому модусі символічного у тексті: чи то йдеться про окремо взятую поетичну метафору, чи про кінематографічну (монтажну) розгортку окремого образу, чи про побудову символістського тексту (літературного, кінематографічного, ін.) в цілому.

Відповідно, *смерть* в структуру *зміщеного символу* вписана морфологічною неможливістю її локалізації в кінцевій точці лінійного вектору (смерть як логічне завершення сюжету), виявляючись «повсебічною» в хронотопі художнього твору.

Перший з модусів *зміщеної смерті* ми розглянемо на наративному рівні кінокоду в зв'язку із 1) культурним архетипом смерті поета-декадента; 2) ефектом паронімії; 3) *зміщеною суб'єктивною декадентською кінооптикою*. «Зміщена смерть» всередині кінокоду спрямована від *носія смерті як дискурсу* (яким може бути конкретно взятий поет-декадент як *методолог смерті*) до ключових персонажів фільму щодо яких носій смерті виступає суб'єктом фільму, який визначає специфіку кінооптики (чиїми очима побачена фільмічна реальність, або ж: чиїм баченням вона сконструйована). Оскільки носій смерті як дискурсу не завжди є персоніфікований, то відповідно центральний дифузний суб'єкт фільму не завжди є персоніфікований.

Теоретик кіно Н.М. Савченкова розглядає випадок з культурним архетипом смерті поета у вимірі паронімії, підкреслюючи її танатологічне значення у статті «Смерть у кіно: три риторичні позиції» публікується в цьому виданні). У фільмі Джима Джармуша «Мрець», хрестоматійному для танатології кіно й естетики кінематографічного постмодернізму, носієм мортального коду стає поет Вільям Блейк, ім'я котрого носить головний герой, американський бухгалтер, роль якого виконує актор Джонні Депп.

Вільям Блейк – передтеча символізму, першосимволіст, що важливо для нас у досліджуваному культурному контексті. Герой Джонні Деппа наділяється ознакою мертвоти за ототожненням з мертвим поетом-першосимволістом: *ти Уільям Блейк – Уільям Блейк мертвий – отже, ти мертвий; «ти мертвий як бухгалтер? – тоді краще вже будь мертвим як поет»*. Паронімічна логіка Джармуша – логіка помилки, яка, за Н.М. Савченковою, ніколи не веде до остаточного ототожнення та «утримує річ у тій точці, де вона не є ні тим, ні іншим, але, разом з тим, є і тим, і іншим» [10; 41].

Аналогічна паронімічна логіка *тотожності за ознакою мертвоти* (імплікованої тотожністю імені), що відкидає можливість цілковитого ототожнення, що об'єднує і розділяє поета і його повного тезку, розкрита в романі-містифікації французького письменника Жана Бло «Олександр Блок, поет Невського проспекту». Автобіографічний суб'єкт роману народився в Росії й носив ім'я російського поета-символіста; згодом змушений був змінити його вже в еміграції; проте танатичне ототожнення з Олександром Блоком як власним Іншим структурувало його особистість: «Ви починаєте підозрювати себе в самозванстві. Справжній, реальний, це не я, це Інший, той, хто ще до мене вибрав ім'я, яке випало і мені. (...) Блок чудово втілював все те, що є відразливим для мене, - і декадентський сентименталізм, і відчуття революційного хаосу, і поблажливість до вчень про корисність та моральну цінність страждання, і, як наслідок, зарозумілу впевненість у тому, що нещастя завжди – морально, естетично, екзистенційно – є вищим за щастя, а страждання – вищим за насолоду. Його становище, його гідність як поета від цього не меншали. Помилка, брехня, всі негативні величини, так само як і позитивні, щойно застосовані до цього поета, цього дивного персонажа Людської Комедії, оберталися на протилежність... У міру того, як мої судження оберталися проти мене, що далі я заходив і що більше відчував себе змушеним визнати в моєму тезці не просто поета взагалі, але Поета, тобто якусь взірцеву знаменитість (...) я переймався упевненістю, що він як раз і прагнув бути прийнятим в тому, що розташовувало його не лише за межею Добра і Зла, Істини й Брехні, але навіть Розуму та його протилежності» [11; 13-15]. Жан Бло оповідає, що йому багаторазово доводилося заперечувати свою тотожність із символістом Олександром Блоком аргументом: «Але ж він помер 1921 року!» - на який співрозмовники відповідали таємничими усмішками, нібито сумніваючись у тому, що перед ним не померлий Олександр Блок. Неможливість встановити логічну бінарну опозицію, ствердження двоєдності замість дихотомії стосуються структурної специфіки символу в поезії Блока. Ця двоєдність створює ефект смерті у дзеркальній галереї (в *mise en abîme*), де виникає третя омонімічна інстанція – Олександр Блок *третій*, мертвий батько, описаний у поемі «Возмездие» («Відплата»), який лише подією своєї смерті вперше й востаннє стверджує для Олександра Блока – поета тотожність із ним, із заувагою: «Це перша смерть, яка передувала його власній» [11; 43].

«Смерть Блока» як один з можливих різновидів (прикладів) наскрізного мортального кінокоду впливає з попередньо розглянутого ефекту паронімії. Так, у фільмах російських режисерів Олега Тепцова «Добродій оформлювач» (1988) та Олексія О. Германа «Гарпастум» (2005) «смерть Блока» являє собою передусім місце, з якого ведеться фільмічна нарація — причому не буквально, це не «мертвий Блок як закадровий

оповідач». Так, у фільмі «Добродій оформлювач» Блок *відсутній як персонаж*, але *наявний як дійова особа*. На початку фільму він фігурує у репліках персонажів як таємничий «автор» вистави, у якій легко впізнається «Балаганчик» (блоківська п'єса 1906 року), що кличе головного героя — сценографа вистави до себе в ложу, а художник-сценограф відповідає демонстративною відмовою й контакту між ними не відбувається. Вдруге Блок виникає у кадрі на фотопортреті поряд з тим же художником (вигаданим персонажем); цей артефакт являє собою фотомонтаж, зроблений на основі відомого «подвійного фотопортрету» О.Блока з К.Чуковським, зробленого у Москві в травні 1921 року, за кілька місяців перед смертю Блока, після концерту, на якому Блок отримав відомий присуд з публіки: «Ви мрець! Ви смердите!» й погодився із цим. Тут виникає темпоральне розщеплення: Блок як мрець 1921 року постає у 1908 році (початок дії фільму, позначений у титрах) поряд з головним героєм; розщеплений час отримує танатологічну інверсію в просторі, який трансформується таким чином з дієгетичного в екстрадієгетичний. В художньому хронотопі метатексту (і над-тексту) Олександра Блока ми зустрічаємо феномен «подвійної темпоральності», пов'язаний з його авторською концепцією «історичної рими», що співвідносить подію в часі як повторення *вже-сталого* (такого, що сталося, і що усталене) у подвійній перспективі майбутнього/вічності, як частковий символ (в початковому етимологічному значенні відбитого черепка, на яке посилається П.Флоренський та інші теоретики символу) цього майбутнього/вічності. Таким чином, фільмічна нарація (переважно невербальними засобами) про смерть художника-морфініста, що сталася в 1914 році, ведеться з *місця смерті Блока*, що сталася в 1921 році. При цьому місце смерті художника як *не-місце* (неможливе місце, фіктивне місце) *смерті Блока* зумовлене й біографічним претекстом історії, покладеної в основу фільму. Реальний історичний художник-оформлювач вистави «Балаганчик» — Микола Сапунов, представник російського творчого угруповання «Мир искусства», який загинув 1912 року (на два роки раніше, ніж герой фільму), не просто перетворив свою смерть на загадкову містерію — їй передував організований художником маскарад «Весела ніч на березі Фінської затоки», після чого художник потонув у водах затоки (досі невідомо, чи йшлося про нещасний випадок, чи про самогубство), але ця смерть була біографічно пов'язана з Блоком, який свідомо відсторонився від участі у зазначеному маскараді, хоча невпинно бенкетував із Сапуновим два останні тижні його життя, й після цього в листі до матері підкреслював, що він *не поїхав*, відсторонився, *не постраждав* (при тому, що від нещасному випадку не постраждав ніхто, крім самого Сапунова) — так ніби передчував смерть, ніби *усунувся від цієї смерті*, або *зсунув її на іншого* (тобто, код *смерті Блока*, якої вдалося запобігти цього разу, багаторазово артикулюється в цьому епістолярії). На цей факт, зокрема, звертає увагу біограф Н.Сапунова, сучасний мистецтвознавець І.М. Гофман [12; 45].

У фільмі «Гарпадум» 2005 року розщеплення відбувається між Блоком як *персонажем* — дійовою особою фільму та Блоком як носієм танатичної оптики, *суб'єктом* фільму, який із Блоком як *персонажем* принципово не збігається. Блок як персонаж принципово не змінюється в обох темпоральних зрізах фільму — і в 1914, і в 1921 році; він немовби випадає з історичного часу, виявляючи свою очевидну неадекватність цьому часові, невміння зорієнтуватися в ньому, проте час не лишає на

ньому жодних слідів. Натомість фільмічна оптика характеризує себе як оптика Блока, який поволі вмирає від гострого септичного ендокардиту (тобто, від гниття серця заживо); її сюжети й ракурси зумовлені над-текстом Блока (особливо зі віршованих збірок «Місто» та «Страшний світ», кінематографічність яких відзначена щодо монтажної реконструкції у них ірраціональних міських трансгресій). Це оптика патологоанатомічна, носієм якої є Блок, що вмирає за кадром, або ж певний сукупний суб'єкт фільму Германа — дифузний «прозорий декадент», нетотожний жодному з персонажів фільму, який виходить згодом поза межі «Гарпастуму» й поширюється на увесь фільмічний над-текст кінематографа Германа, на його буденно-есхатологічний простір. Можна припустити також, що екранні смерті персонажів Германа — моторошні, безсенсовні, насильницькі, також обумовлені фактором «зміщеної смерті Блока», ще й тому, що були у такому вигляді артикульовані у його віршованому над-тексті (у згаданих збірках).

Таким чином, смерть Блока як основа декадентського мортального кінокоду в одному із можливих його інваріантів, - це фактор формування танатохронотопу фільму, способів символуотворення в ньому, створення фізіологічно-чуттєвого рівню сприйняття, формування неможливих інверсивних хронофігур, відповідно до темпоральної метафізики Блока, яка виявляє субверсію (підрив) культурної хронології.

Другий із модусів зміщеної смерті ми розглянемо на чутливому рівні кінокоду, в зв'язку з проблемою фантомної / віртуальної / симулятивної тілесності. Це зміщення смерті на Іншого, визначене нами як «ефект Доріана Грея». Ефект зміщення власного старіння / захворювання / рани — або ж (багаторазового) вмирання як передбачуваний ефект «Портрета Доріана Грея» — на різних рівнях відтворюється декадентським кінематографом. Якщо у випадку, раніше описаному нами, йшлося про зміщення смерті з історичної особи — носія танатичного дискурсу культури на вигаданих персонажів, то у цьому випадку відбувається зміщення на об'єкт мистецтва (живопису, скульптури, архітектури, тощо).

Постає питання: зміщуючи зморшку, виразку або рану, зміщує чи персонаж свою смерть на об'єкт вайлдівського типу? Сам по собі «ефект портрета» у романі Оскара Вайлда артикульовано дуже розпливчато. Тому екранізатори інтерпретують його по-різному. Зокрема, у недавньому фільмі Олівера Паркера («Доріан Грей», 2009 рік) портрет приймає на себе не тільки «сліди розпусного способу життя» героя, але і його шрами, отримані до появи портрета, і його свіжі рани. Смерть головного героя стає умовою повернення портретові вічної молодості, яким наділено об'єкт мистецтва на відміну від тлінної людської оболонки, в логіці Вайлда.

У згаданому вище фільмі «Добродій оформлювач» таким мистецьким об'єктом зміщення виступає скульптура — воскова лялька, створена головним героєм фільму. При тому, що вона спочатку забирає життя моделі — чотирнадцятирічної сухотниці Анни, проте, отримавши окремішнє існування та ім'я (Марія) й статус (дружина буржуа), вона потребує об'єкту, на який можна зміщувати сліди власних гріхів чи множинні власні смерті. Таким об'єктом стає інша воскова лялька — її чернетка-прообраз, що зберігається за ширмою у майстерні митця, подібно до портрету Доріана Грея, також захищеному за екраном. Ця воскова лялька — сива і зморшкувата, незважаючи на те, що

біологічний вік померлої моделі (Анни) до цього моменту не перевищує 21 року. Зіркоподібна структура дзеркальності центральної фігури (figure) фемінності, конститує в собі, з декадентської точки зору, не дихотомію «Анна — Марія» (жива — мертва), але вайлдівську дихотомію «манекен — манекен» (юний манекен грішниці та постарілий манекен, який платить за її гріхи), включаючи її в складну конфігурацію співвідношень з іншими копіями «Марії», з множинними її штучними частинами тіла, що виникають в кадрі, з мультиплікаційною примарою, що ширяє у безповітряному просторі кошмару та являє собою втілення Жіночого як Жахливого — радикального Іншого.

Альтернативний приклад об'єкту зміщення — на цей раз архітектурного — зустрічаємо ще в одному декадентському фільмі, в порівняно недавній роботі «Роль» (2013) режисера К. Лопушанського. Персонажна схема зі зміщенням всередині мортального кінокоду тут є дуже подібною до описаної у фільмі Олега Тепцова: також виникає мотив *двійництва* та заміщення мертвого персонажа умовно-живим (обох героїв у фільмі Лопушанського грає один актор — Максим Суханов, так само, як у фільмі Тепцова і жінку, і манекен грає актриса Анна Дем'яненко); та водночас у фільмі наявний об'єкт мистецтва — річ, що субститує поранене або вмираюче тіло цього «подвійного» персонажа. У фільмі Лопушанського це — будинок, у якому мешкає персонаж; напівмертвий будинок у стилі модерн, над промисловою вузькоколійкою, напівспалений, з напівосліпими вікнами, де візуальні метафори ран — множинні діри в провислих шпалерах оголюють “спід історії” у вигляді наклеєних під ними дореволюційних газет — це лахміття плоті будинку начебто відсилає до відомого автопортрету Мікеланджело, який на фресці Сікстинської капели показав себе навіть не зі здертою шкірою, а у вигляді здертої шкіри. Такий образ будинку є у фільмі метафорою тіла травми, приреченого на смерть, і це тіло протиставляється тілу головного героя — актора-декадента, який «у пропонуваніх умовах» вживається у «роль» (в реальному житті) червоного комісара, загиблого на фронті. Його декадентське міметичне тіло, що не несе на собі слідів часу, що не вписується в історико-культурну радянську реальність 1920-х років своєю кричущою *нетравмованістю* (й тим самим виявляє себе не як аналог тіла краскома, а як його симулякр), пов'язане з будинком («тіло» якого на правду пошрамоване й пошматоване) все тими ж стосунками взаємодоповнюваності й субститутивності, що й два тіла Доріана Грея — фізичне та намальоване. Проте якщо у фільмі Тепцова це зміщення рани, гріха, хвороби, смерті з тіла на об'єкт-субститут прочитується буквально, як результат необхідного ритуалу, то у фільмі Лопушанського воно лише імпліковане — ні актор, ні краском не здійснюють свідомо ритуалу зміщення на будинок власних ран і шрамів, власної смерті. Топологічно актор (не-травмований, але вже фактично мертвий) опиняється у футлярі будинку як власного тіла-двійника, мертвого, вмираючого і травмованого одночасно; ця включеність у будинок, як у власний труп, ув'язненість всередині нього знімає дихотомію *суб'єкт-об'єкт*, яка ще у романі Вайлда була наявна.

*Морфологічний код* декадентського кінематографу пов'язаний із функцією *футляру* або ж *рами*, що репрезентує кінематографічне декадентське тіло як об'єкт мистецтва. Значення *футляру* як топологічної фігури декадентського кінематографу дає репрезентує кінематограф як «найбільш некрофільське з усіх мистецтв», як висловився філософ А.К. Секацький; «на тому світі немає часу ні для людей, ні для речей, і що

потрапили туди не старіють» [13]. Декадентський *футляр* постає як *саркофаг* (за Секацьким), або ж *кінотаф* — неологізм за аналогом кенотафа, труни без (реального) тіла (термін сербського теоретика Д. Куянджича) [14] репрезентує кіно водночас і як коштовність, і як труп. Тут найбільш експліцитним є кадр з мюзиклу Тома Хупера «Знедолені» (2012) за однойменним романом Віктора Гюґо: перший клієнт укладає Фантіну, яка щойно встала на шлях проституції, у труноподібну скриню; в наступному епізоді її пісенний монолог на великому плані звучить з цієї «труни розпусти» — що скоро стане труною в буквальному розумінні (смерть Фантіни від сухот). Топологічна фігура кінотафа / саркофага в декадентському кінематографі утворює «погану нескінченність» (у гегелівському розумінні) ящиків — це труни, меблеві відсіки, засоби пересування, технічні медійні засоби, будинки, міста; зрештою, це кінокамера, погляд якої неодмінно обрамлює, віньетує. Так у нідерландському фільмі Тома ван Авермаета «Смерть однієї тіні» (2012) чоловік з камерою слугує зряддям Смерті як персонажа; взяти чергову жертву в приціл наглої смерті — це значить взяти в рамку модерн, якою погляд кінокамери є віньетований.

На аудіальному рівні мортального кінокоду медіаскринька смерті також виявляє фундаментальне зміщення — наприклад, у розсинхронізації голосу померлого хлопчика та носія (у значенні і живого тіла, і медіа): у фільмах А. Балабанова «Про потвор і людей» (1999), С. Соловійова «Про любов» (2003), А. Германа «Гарпадум» (2005). У фільмі «Добродій оформлювач» вже не фонограф, а музична скринька трансформує механічну іммутологію аудіального коду у код підсвідомий (як його називає У. Еко) та специфічно-сінематичний. «Quand l'amour meurt» (назва вальсу-бостону Октава Крем'є на механічній скриньці) відсилає і до раннього російського фільму з такою назвою (постер з «Кіне-журналу» 1910-х років), і до трансгресивного фантазму насолоди перманентно-вмираючою сухотною дівчинкою за помірну плату (невипадково ці кадри з Анною, що вмирає, виділені Олегом Тепцовим в окремий німий «фільм у фільмі»).

Танатохронотоп у декадентському кінематографі підпорядкований тому самому **принципові зміщення**, яким характеризується декадентський мортальний кінокод. Цей принцип формує специфічні хронофігури, у яких простори життя й смерті поєднані парадоксальним, неможливим чином, підпорядковані темпоральній інверсії, у-топічності смерті як події і як хронотопічної категорії. Ці інверсивні танатичні хронофігури тотожні у репрезентації Танатосу як краю стрічки Мебіуса — топологічної фігури, яка формує неможливий хронотоп фільму як танатохронотоп, підпорядкований принципіві всепроникності. При цьому дані хронофігури є культурологічно виправданими у концептуальному полі як Олександра Блока (універсальна режисерська концепція «місця смерті Блока» як місця фільмичної нарації декадансу), так і ще одного методолога декадентської смерті — Миколи Євреїнова, актора, драматурга й теоретика театру [15].

Якщо **танатохронотоп** фільму детерміновано, з одного боку, модусом архетипу мандрівки до потойбічного світу (нелегальний перетин фінляндсько-радянського кордону, де не забутий і провідник – психопомп), з іншого боку, промовистими образами Петрограда як мертвого зимового міста, подібного до Дантового Коциту; розшматованого будинку-футляру-трупа; апокаліптичного паротягу з «пекельною топкою», у якій на станції Ритва живцем спалюють полонених (на великому плані



показано під жіночий несамовитий вереск ноги у теплих панчохах і чобітках старої буржуазки, верхня половина тіла якої вже опинилася у «пекельній топці»), то декадентська танатична **хронофігура** являє собою складнішу структуру, значно менш експліцитну. Вона являє собою вервечку смертей двійників з двох культурних просторів (що характеризуються різними дискурсивностями: дискурс Н.Євреїнова/Л.Андрєєва vs дискурс Андрєя Платонова), які є, по-перше, винятково закадровими (жодна з них не відбувається в кадрі), по-друге, в яких неможливо простежити чіткої хронології: яка з них була відправною, яка стане фінальною. Порушено причинно-наслідкову логіку життя й смерті: актор (якщо це був він) потрапляє в полон до комісара *уже мертвим*; комісар *уже мертвий* описує свою смерть постфактум; актор (якщо він був вбитий разом з полоненими вдруге – чи вкотре?) береться грати роль загиблого комісара *вже мертвий*; зрештою, актор, який у фіналі замерзає в сніговому полі (що також не відбувається на екрані, про що повідомляє закадровий голос, знижуючи міру достовірності), також не вмирає остаточно, розмовляючи з тими, хто знайшов його, завершуючи фільм словом «Завіса» (що також відсилає до євреїновської концепції творчості як континуальної репетиції власної смерті).

Отже, хроно-логіку смерті порушено, жодна з цих декадентських смертей не є ані відправною, ані остаточною. Зрештою, апріорно задана дихотомія: живе – мертво, дореволюційне – революційне, декадентське – радянське також порушується; у п'єсі Н.Н. Євреїнова «Найголовніше» («Самое главное») виникає грецький термін «Параклет» - серед численних значень якого найрелевантніше: «абсолютний двійник», «двійник себе самого», що дозволяє не прив'язувати принцип двійництва до названих у сюжеті персонажів та історико-культурних реалій, у яких вони перебувають. Зрештою, пропонується парадоксальна **хронофігура** передбачає певний неможливий локус *абсолютного потойбіччя* (що не збігається з просторами життя або смерті), з якого комісар пише свої нотатки, з якого актор дізнається про них, з якого постає мертвий «Параклет» перед очима комісара, і де актор ладен вимовити слово «Завіса».

### Література:

1. Мортальность: семиотика и феноменология смерти. Тематический блок статей / Ред. А.Г. Степанов // Новое литературное обозрение. – 2014. - №4. – С.50-61.
2. Мортальность в литературе и культуре. Сборник научных трудов / Ред. А.Г. Степанов, В.Ю. Лебедев / М.: Новое литературное обозрение, 2015. - 432 с.
3. Кириллова О.А. Мортальный кинокод и возможности танатологии кино / О.А. Кириллова // Новое литературное обозрение. – 2014. - №4. – С.50-61.
4. Кириллова О.А. Мортальный кинокод в декадентском произведении / О.А. Кириллова // Международный журнал исследований культуры. – 2016. - №1. – С.8-11.
5. Кириллова О.А. Символ смерти и “мортальный кинокод” у Я.Протазанова / О.А. Кириллова // Обсерватория культуры. — 2016. — Т.13, №5. - С. 546-553.
6. Кириллова О.А. Кинодекаданс: танатография кинематографа / О.А. Кириллова // Неприкосновенный запас. — 2017. — №1 (111). — С. 181-194.
7. Москвин А.А. Проблема представлений о посмертном существовании в контексте современной культуры / А.А. Москвин // Сборник докладов Всероссийской научно-методической конференции “Университетский комплекс как региональный центр

- образования, науки и культуры”. Оренбург, 1-3 февраля 2017. [Электронне джерело: [http://conference.osu.ru/assets/files/conf\\_reports/conf13/438.doc](http://conference.osu.ru/assets/files/conf_reports/conf13/438.doc)]
8. *Гудкова Е.Е.* Кинематограф как визуальный концепт памяти (на материале творчества К. Маркера) / Е.Е. Гудкова. - Красноярск, Сибирский федеральный университет, 2016. - 84 с.
  9. *Ветрова Т.В.* Рассмотрение компонентов концепта «смерть» через семантическую модель смерти в американском и латиноамериканском кинематографе 1980-2000-х гг. / Т.В. Ветрова [Электронне джерело: [http://statref.ru/ref\\_ujgrnajgejge.html](http://statref.ru/ref_ujgrnajgejge.html)]
  10. *Савченкова Н.М.* Смерть в кино: три риторических позиции / Н.М.Савченкова // *Неприкосновенный запас*. — 2017. — №111 (1). — С. 162-173.
  11. *Бло Ж.* Александр Блок, поэт Невского проспекта / Жан Бло; пер. с франц. М. Яснова – СПб.: БЛИЦ, 2006. – 384 с.
  12. *Гофман И.М.* Николай Сапунов / И.М. Гофман. — М.: б.изд., 2003. — 481 с.
  13. *Секацкий А.К.* Загробные походы: Кино за работой / А.К. Секацкий // *Сеанс*. - 2015. - №59/60. С.266-272.
  14. *Куюнджич Д.* Кинотаф: кинематограф как вампир / Драган Куюнджич, пер. С англ. О.А. Кирилловой // *Неприкосновенный запас*. — 2017. — №1 (111). — С. 174-180.
  15. *Евреинов Н.Н.* Демон театральности / Н.Н. Евреинов. М. – СПб.: Летний сад, 2002. – 535 с.