

RU

## Искусство рубежа XX-XXI веков в контексте повторяющихся эпох: новая чувствительность в художественной сфере как вызов. Часть III

Хренов Н. А.

**Аннотация.** Данная статья является продолжением публикаций: Хренов Н. А. Искусство рубежа XX-XXI веков в контексте повторяющихся эпох: новая чувствительность в художественной сфере как вызов. Часть I // Pan-Art. 2024. Т. 4. Вып. 3; Хренов Н. А. Искусство рубежа XX-XXI веков в контексте повторяющихся эпох: новая чувствительность в художественной сфере как вызов. Часть II // Pan-Art. 2024. Т. 4. Вып. 4. В этой части автор продолжает фиксировать в истории подъемы и спады в эмоциональной жизни общества. Наблюдения над искусством позволяют осмыслить определенную логику в спадах и подъемах эмоциональной жизни на рубеже XIX-XX веков. Но причины этого находили в биологии. Так, Н. Васильев в истории эмоций выделяет две фазы – истерическую и неврастеническую. Если истерическая фаза им связывается с недостатком эмоциональных впечатлений, то неврастеническая фаза, начинающаяся в городах на рубеже XIX-XX веков, – с перенасыщением эмоциями. Это обстоятельство влияет на рецепцию искусства, способствуя возникновению и распространению массовой культуры, функционирование которой с универсальными художественными стилями не соотносится. Стремясь выявить эту новую логику уже на других уровнях, автор, опираясь на идеи Н. Васильева, прибегает к параллели между культурой Европы XIX-XX веков, с одной стороны, и эллинистической культурой античности, с другой. Развертывающиеся в античности вместе с ростом городского населения сдвиги и последствия влияния этих сдвигов на эмоциональную жизнь позволяют точнее осмыслить и разные формы выражения эмоций в городской культуре. Это обстоятельство позволяет глубже проанализировать ту ситуацию, что возникает в европейской и русской культуре уже в XIX веке, которая известна как ситуация декаданса. Однако данная проблема обращает на себя внимание в наше время – в частности, проводится анализ некоторых фильмов позднесоветского кинематографа («Скорбное бесчувствие» А. Сокурова (1987), «Астенический синдром» К. Муратовой (1989)).

EN

## Art at the turn of the 20th and 21st centuries in the context of recurring epochs: New sensitivity in the artistic sphere as a challenge. Part 3

N. A. Khrenov

**Abstract.** This article is a continuation of the publications: Хренов Н. А. Искусство рубежа XX-XXI веков в контексте повторяющихся эпох: новая чувствительность в художественной сфере как вызов. Часть I // Pan-Art. 2024. Т. 4. Вып. 3; Хренов Н. А. Искусство рубежа XX-XXI веков в контексте повторяющихся эпох: новая чувствительность в художественной сфере как вызов. Часть II // Pan-Art. 2024. Т. 4. Вып. 4. In this part, the author continues to record in history the rises and falls in the emotional life of society. Observations of art make it possible to comprehend a certain logic in the ebbs and flows of emotional life at the turn of the 19th and 20th centuries. However, the causes of this were found in biology. Thus, N. Vasiliev, in the history of emotions, distinguishes two phases: the hysterical and the neurasthenic. If the hysterical phase is associated with a lack of emotional impressions, then the neurasthenic phase, which begins in cities at the turn of the 19th and 20th centuries, is associated with an overabundance of emotions. This circumstance affects the reception of art, contributing to the emergence and spread of mass culture, the functioning of which does not correlate with universal artistic styles. Seeking to identify this new logic at other levels, the author, drawing on the ideas of N. Vasiliev, resorts to a parallel between the culture of Europe in the 19th and 20th centuries, on the one hand, and the Hellenistic culture of antiquity, on the other. The shifts unfolding in antiquity along with the growth of the urban population and the consequences of these shifts on emotional life allow for a more precise understanding of the different forms of expression

of emotions in urban culture. This circumstance allows for a deeper analysis of the situation that arises in European and Russian culture already in the 19th century, which is known as the situation of decadence. However, this problem is drawing attention in our time – in particular, an analysis is being conducted of some films of late Soviet cinema (“Mournful Unconcern” (1987) by A. Sokurov, “The Asthenic Syndrome” (1989) by K. Muratova).

### ***Как решался вопрос с перенасыщением эмоций в других культурах***

В XIX столетии наблюдается расхождение между самодвижением искусства в направлении больших стилей и «отпочковавшегося» от него целого пласта массовой литературы, в котором эмоциональный фактор превратился в самоцель. С рубежа XIX-XX веков театроведы, если они, конечно, затрагивали эти процессы, в понимании потребности в такого рода искусстве ограничиваются тем подходом, что не выходит за границы театроведения. То же происходит и с анализом массовой литературы, а потребность в таком анализе начинается с возникновения русской «формальной» школы в литературоведении, да и то на ее последнем этапе. Но чтобы понять причины потребности в усилении эмоционального напряжения при восприятии театра и литературы, в данном случае театроведческого и филологического подходов явно недостаточно. Уже в то время возникает потребность в обращении к другим наукам. Взгляд исследователей на эту проблему начинает расширяться. В текстах все чаще мелькает понятие «культура». Правда, анализ этой культуры предпринимается под углом зрения физиологии, биологии и медицины. Уже само обращение к этому понятию свидетельствует о том, что под проблематикой эмоций понимается что-то такое, что к отдельным видам искусства и вообще к искусству явно не сводится.

Да и происхождение новой проблемы отнюдь не связывается только с искусством. Чтобы это объяснить, необходимо поставить общий вопрос: какие факторы влияют на изменение коллективной чувствительности? Театральные и литературные критики эти изменения констатируют, но до конца объяснить не могут. Между тем уже на рубеже XIX-XX веков такие объяснения появляются, и важно их зафиксировать. В качестве иллюстрации начавшейся рефлексии по поводу изменений в эмоциональной жизни и в формах ее выражения обратимся к работе Н. Васильева (1921), опубликованной еще в 1921 году в альманахе, издаваемом Казанским университетом. Здесь невозможно не предположить ознакомлению с идеями Н. Васильева проведение в литературе параллелей между культурой поздней Античности и современностью. Эти параллели проводились как философами, так и художниками. Суждения на этот счет можно обнаружить, например, у Д. Мережковского. Так, после прочтения книги Ренана «Марк Аврелий и конец античного мира» Д. Мережковский (1995) пытается воспроизвести психологию эпохи времен Марка Аврелия, которую он обозначает «осенним днем империи». Эта его работа является предвосхищением реконструкции чувствительности, что характерно для заката Средневековья, предпринятой Й. Хейзингой в его исследовании «Осень Средневековья». Хотя в этих двух работах речь идет о разных эпохах и культурах, однако интерес к проблематике чувствительности позволяет их поставить рядом.

Но ведь Д. Мережковский не случайно пишет об этой «осени» Римской империи. Ему важно провести параллель с тем, что происходит в европейском мире, осознать ситуацию декаданта и там, и здесь. «По-видимому, всюду распространяются блага римской цивилизации – “Pax Romana”, и вместе с нею внешнее счастье, просвещение и материальное довольство. Народы благодарны императору, все его любят, ничто не угрожает внутреннему процветанию государства. Люди не знают, на что жаловаться, а между тем чувствуют необъяснимую, с каждым днем возрастающую тревогу и утомление. Над этим культурным обществом, завершившим цикл развития, и достижением зрелости веет предчувствием смерти. И мудрость великого Цезаря сияет над миром, обреченным на гибель, как позднее солнце осени, никого не утешая и не радуя» (Мережковский, 1995, с. 362). Описывая «осень» Античности, Д. Мережковский неожиданно пишет: «Настроение эпохи Марка Аврелия соответствует настроению конца нашего века. То же внешнее благосостояние и внутренняя тревога, тот же скептицизм и жажда веры, та же грусть и утомление» (1914, с. 199). Нечто подобное Д. Мережковский высказывает и в других своих работах. Так, комментируя повесть Лонга «Дафнис и Хлоя» и имея в виду изображаемых в ней героев, Д. Мережковский пишет: «Да, они похожи на нас, эти странные, одинокие и утонченные эстеты, риторы, софисты, гностики IV века. Они так же, как мы, люди глубоко раздвоенные, люди прошлого и будущего – только не настоящего, дерзновенные в мыслях, робкие в действиях, среди мрака и холода носящие в себе зародыши новой жизни, стоящие на рубеже старого и нового, люди упадка и вместе с тем Возрождения, или, говоря современным, общепринятым и все-таки почти никому не понятным языком, это – в одно и в то же время и декаденты, т. е. гибнущие, доводящие утонченность дряхлого мира до болезни, до безумия, до безвкусы, и символисты, т. е. возрождающиеся, пререкающие знаменами и образами то, что еще нельзя сказать словами, потому что еще не наступило, а только веет и чувствуется, – пришествие нового мира» (1914, с. 362).

Да только ли один Д. Мережковский ощущал «осень» империи, соотнося ее с тем, что имело место в эллинистический период античности? Как же сами римляне воспринимали свое время? Откроем Петронию. Оказывается, они оценивали свое время как время упадка. «Жажда к деньгам все изменила... В прежние времена, когда царствовала нагая добродетель, цвели благородные искусства, и люди соревновались – кто из них принесет большую пользу будущим поколениям... Мы же погрязшие в вине и разврате, не можем даже завещанного предками искусства изучить; нападая на старину, мы учимся и учим только пороку... Где вернейшая дорога к мудрости? Кто, спрашиваю я, ныне идет в храм и молится о постижении высот красноречия и глубин философии? Теперь даже о здоровье не молятся; зато, только вступив на порог Капитолия, один обещает жертву, если похоронит богатого родственника, другой – если выкопает клад, третий – если ему удастся при жизни сколотить тридцать миллионов» (Петроний Арбитр, 1990, с. 20).

Но эта параллель возникала в сознании не только русских, но и западных авторов. В этом смысле показателен написанный в 1884 году роман представляющего литературный импрессионизм французского писателя Жориса-Карла Гюисманса «Наоборот», позволяющий продемонстрировать процитированный нами ранее тезис К. Лоренца об исчезновении по причине изменчивости сильных чувств и аффектов, о разрыве с традицией и о генетическом вырождении. Герой Гюисманса – вырождающийся аристократ и декадент, библиофил и эрудит Дез Эссэнт страдает ипохондрией и сплином. Он представляет вымирающую аристократическую семью, вырождающуюся аристократию. Он не терпит пошлой действительности, посредственности и окружающих его торгашей. В общем, он – денди. Ведь в Риме тоже были денди (Денди Древнего Рима, 1836, с. 15). Принадлежащая ему огромная библиотека забита книгами, в особенности «латинской коллекцией». По сути, это, как выражается Гюисманс (1995), по преимуществу литература античного декаданта, запечатлевшего «пороки престарелой цивилизации» и «потрескавшейся империи». Здесь и роман Петрония «Сатирикон», в котором описано время Нерона. В описаниях текстов, хранящихся в библиотеке героя, можно уловить ту же параллель между тем, что представлено в «Сатириконе» Петрония, и романами XIX века, рисующими современную жизнь европейцев. Характеризуя вкусы героя, Гюисманс, между прочим, говорит: «В ухищрениях стиля, в остроте наблюдения, в твердости метода различалось совпадение, удивительные аналогии с кое-какими современными французскими романами, которые он терпел» (1909, с. 43).

В латинских авторах этот Дез Эссэнт весьма разборчив. Вот как Гюисманс характеризует его эстетический вкус: «В общем, он не находил пищи ни среди названных авторов, ни среди тех, кто услаждает фальшивых книжников: не прельщал ни Саллюстий, менее, однако, бесцветный, чем другие, ни сентиментальный и помпезный Тит Ливий, ни надутый и тусклый Сенека, ни лимфатичный, с затаенной лихорадкой Светоний, ни Тацит – самый нервный в своей вынужденной сжатости, самый мускулистый из них всех. Он был равнодушен к поэзии Ювенала, несмотря на несколько сшитых суровыми нитками стихов, и к таинственным инсинуациям Персия» (1909, с. 45). Однако у него есть и любимые авторы, например Петроний, о чем у Гюисманса много говорится.

Когда он описывает происходящие в романе Петрония события, невольно вспоминаешь фильм Ф. Феллини «Сатирикон» и действующих в нем Аскильта и Эмольпа, стариков с «отштукатуренными свинцовыми белилами», «женщин-истеричек» и т. д., но также и другой фильм Ф. Феллини – «Сладкая жизнь». Гюисманс продолжает: «Он искренне любил писателя, побудившего навсегда отвернуться от звучных фокусов Лукана; его звали Петроний. Прозорливый наблюдатель, деликатный аналитик, великолепный художник, он спокойно, без предвзятости, без злобы описывал будни Рима, рассказывал в разных главках «Сатирикона» о нравах времени. Тщательно отбирая факты, придавая им совершенную форму, он рассматривает под микроскопом “домашнюю” жизнь римлян, их свинство, их блуд. Вот инспектор мебелированных комнат интересуется именами вновь прибывших путешественников, вот посетители лупанария бродят вокруг голых женщин, торчат под вывесками, в то время как сквозь плохо прикрытые двери различаются шалости парочек. За вызывающей роскошью виллы, безумием богатств и пышности, как и за сменяющимися их бедными харчевнями с кроватями на тесьмах, растерзанными, кишашими клопами, чувствуется движение целой эпохи: наглые мошенники, вроде Аскильта и Эмольпа, вынюхивающие неожиданные прибыли; старые инкубы в задранных платях – их щеки отштукатурены свинцовыми белилами и нарумянены; шестнадцатилетние педерасты, пухленькие и завитые; женщины, подверженные истерии; ищейки наследств, предлагающие сыновей и дочерей похоти завещателей – все мелькают, дискутируют на улицах, соприкасаются в банях, обмениваются тумачами, как в пантомимах» (1909, с. 42).

Но разве эпизод, в котором герой фильма Ф. Феллини вместе с встретившейся ему в ресторане женщиной приезжает домой к проститутке, в бедную и залитую водой комнату, чтобы переспать со своей спутницей на кровати проститутки, не заставляет вспомнить происходящее в романе Петрония? Вот, например, именно о таком развлечении римской матроны у Петрония говорит служанка: «Некоторых женщин возбуждает нечистоплотность: сладострастие в них просыпается только при виде раба или вестового, высоко подпоясанного. Других распяляет вид гладиаторов или покрытого пылью погонщика ослов, или, наконец, актера на сцене, выставляющего себя напоказ. Вот из такого же сорта женщин и моя госпожа: она от оркестры мимо четырнадцати рядов проходит и только среди самых подонков черни отыскивает себе то, что ей по сердцу» (Петроний Арбитр, 1990, с. 203).

Но дело не только в сходстве между пересказанными у Петрония или у Гюисманса происходящими во времена Нерона событиями и действиями в позднее появившемся фильме Ф. Феллини. Итальянское кино, оставив позади поэтику неореализма, неожиданно начало возвращать эпоху европейского декаданта рубежа XIX–XX веков. Разве мы не ощущаем в перечисленных у Гюисманса событиях и лицах сходства с фильмом Ф. Феллини «Сладкая жизнь» или с фильмом М. Антониони «Красная пустыня», а также с последним фильмом Л. Висконти «Невинный» (1976), снятом по роману итальянского писателя-декадента Габриэле д'Аннунцио? Нет, не ушло в прошлое искусства то, что было открыто не только в формах декаданта еще в XIX веке, но и в формах эллинистического периода Античности. Оно все еще возвращается, в том числе, что уж совершенно неожиданно, и в российском кино, о чем свидетельствует фильм К. Муратовой «Астенический синдром», появление которого трудно было прогнозировать. Он подтверждает наш тезис о том, что аномалии дают ключ к неофициальным, но значимым дискурсам.

Некоторые современные философы вновь и вновь обращают внимание на удивительное сходство между поздним эллинизмом и современностью. «Мы переживаем духовное состояние, типологически сродное позднему эллинизму – предсмертной, но буйной по цветению эпохе античности, – пишет А. Козырев. – Это выражается и в невыносимой ранее свободе человека от традиций и регулирующих его этическое поведение ценностей, плюрализме идеологий и религий, расцвете самых диковинных форм теософской мистики и оккультизма.

Многие философы XX века сознают, что эта мнимая свобода, кажущаяся таковой лишь неискушенному и потерявшему способность к рефлексии человеку, оборачивается при более пристальном рассмотрении скрытым, закамуфлированным рабством перед тонкими сетями государственно-экономического принуждения, и что еще более страшно, рабством перед массовой культурой, где властвует миф, пробуждающий от дремы демонов всех мастей. Мысль о взаимной враждебности мира и человека, растущее отчуждение от мира, выражаемое в лавинообразно растущей стихии самоубийств и умопомешательств (на это, кстати, обращал внимание Соловьев в своей речи на магистерском диспуте), фобий и извращений, кризисах урбанизма, находит поразительное созвучие в мироощущении гностических сект, их адептов, слишком интеллектуальных и для звериной жизни, и для позитивистского «великого неведения», и для простой и безотчетной веры» (2007, с. 12-13). Не случайно в современном философском экзистенциализме некоторые философы и историки улавливают повторение гностического философствования.

В фильме «Сладкая жизнь» (1960) на первом плане – нравственные метания главного героя, журналиста Марчелло, работающего не в самом престижном издании. Он когда-то прибыл в Рим из маленького провинциального городка. Его отец представляет среднее сословие, доставляет в итальянские магазины шампанское, но ведет скромное существование. Его сын в Риме имеет намерение сделать карьеру, а его работа в желтой прессе – это, как он надеется, временно. Отец навещает в Риме своего сына, чтобы понять, хорошо ли тот устроился в столице. Марчелло старается показать отцу, что у него все в порядке, хотя это и не так. Он ведет отца в дорогой ресторан, в котором чудные танцующие девочки напомнили отцу времена его юности. Одной из них он увлекся, начал танцевать, но кончилось это плохо. Возраст дал о себе знать. Марчелло пока не достиг лучшей жизни, но разговора об этом между отцом и сыном не будет. Отцу покажется, что с сыном вроде бы все в порядке. Между тем Марчелло, несмотря на возраст, все еще находится в поиске. И дело здесь не в том, что он еще молод и успеет это сделать. Этот знакомый по романам XIX века сюжет Ф. Феллини не интересует. Фильм говорит об обратном. Никакой карьеры Марчелло уже не сделает. Он просто осознает, что ее и не нужно делать. Но пока он присматривается, думает. Так, жизнь сводит Марчелло с интеллектуалом по имени Стайнер. Тот ведет, казалось бы, благополучную жизнь. Его квартира, как у героя Гюисманса, забита редкими книгами. Во время прогулки с Марчелло он заходит в собор и играет на органе Баха. У него отличная семья, красивая жена, дети. Но однажды Марчелло узнает, что Стайнер покончил с собой, как это случилось с римлянами-стоиками, которые перед закатом некогда столь мощной цивилизации легко расставались с жизнью. Стайнер лишил себя жизни, а перед этим умертвил и своих детей.

Судя по всему, задолго до появления желания воссоздать на экране Петрония, Ф. Феллини в современной Италии уже ощутил нечто такое, что ему напоминало эпоху заката Рима, т. е. декаданс. Вообще, между романом Петрония и фильмом Феллини сходство разительное. И в том, и в другом в центре – пишущие и ищущие молодые люди. Энкольп ведь тоже пишет, декламирует, слагает стихи. Слушает старого поэта Эвмолпа, учится у него, а тот постоянно произносит мудрые изречения. То же и в фильме Феллини. Конечно, Марчелло – не поэт. Он пишет только в отдел происшествий. Рядом с Марчелло – наставник Стайнер. Причину самоубийства Стайнера пытаются выяснить, но объяснений все же не случится. Как тут не вспомнить И. Бродского: «Пока мы думаем, что мы неповторимы, мы ничего не знаем».

Не так ли, как Стайнер, уходил из жизни Сенека – современник, а также соперник по ораторскому искусству императора Калигулы. Именно Сенека, начинавший как государственный деятель, уходил из жизни вместе с женой, вскрыв вены и сверх того выпив яд. Феллини воспроизведет это самоубийство в более позднем фильме «Сатирикон», хотя этой сцены у Петрония нет. Но ведь именно Сенека в своей философии примирял человека со смертью: «Я не призываю тебя углубиться в прошлое, не собираю по всем векам людей, презревших смерть, хоть их и множество. Оглянись на наше время, которое мы порицаем за изнеженность и слабость: оно покажет тебе людей всех сословий, всех состояний, всех возрастов, которые смертью положили конец своим несчастьям. Поверь мне, Луцилий, смерть настолько не страшна, что благодаря ей ничто для нас не страшно» (2007, с. 61). Другой стоик этого времени, Эпиктет, утверждал: «Страданий и смерти избежать нельзя, они – наш удел. И вот мы как раз их-то и боимся. Зло не в смерти и не в страданиях, а в малодушии пред ними. <...> В самом деле, подумаем: что такое смерть? Подойдем поближе к этому страшилищу, рассмотрим его со вниманием, и мы увидим, что это только размалеванное пугало. Ведь необходимо же душе моей когда-нибудь разъединиться с моим телом, как и не были они соединены до моего рождения? Ведь придется же мне умереть – не сегодня, так завтра? К чему же огорчаться, когда наступает смерть?» (Римские стоики..., 1995, с. 221). Правда, самоубийство Сенеки все же не было добровольным. Не желая его убить, ставший императором его ученик Нерон приказал ему самому наложить на себя руки, что Сенека и сделал. Но, может быть, не будет ошибкой утверждать, что Сенека был не только стоиком, но и первым в истории экзистенциалистом.

В еще большей степени им был другой римский стоик, а именно Марк Аврелий, о котором А. Лосев писал следующее: «Философия Марка Аврелия возникла из чувства полной беспомощности, слабости, ничтожества и покинутости человека, доходящей до совершенного отчаяния и безысходности» (Римские стоики..., 1995, с. 382). В подтверждение этой мысли А. Лосев цитирует самого Марка Аврелия, а тот утверждает: «Время человеческой жизни – миг; ее сущность – вечное течение; ощущение – смутно; строение всего тела – бrenно; душа – неустойчива; судьба – загадочна; слава – недостоверна. Одним словом, всё, относящееся к телу, подобно потоку, относящееся к душе – сновидению и дыму. Жизнь – борьба и странствие по чужбине; посмертная слава – забвение» (Римские стоики..., 1995, с. 328).

Эти суждения воспринимаются мощным предвосхищением будущей философии экзистенциализма, возникшего уже в римском декадансе, и Феллини не мог этого не ощутить. А когда ощутил, мысль его пошла дальше, и он решает воспроизвести на экране Петрония. Такая, казалось бы, немотивированная, но, правда, немотивированная только для современников Феллини, но некогда многих увлекающая эпидемия ухода из жизни, посетившая однажды на этом географическом пространстве римлян, кажется, вновь овладевает героями – современниками Феллини. При этом ничто, кажется, этой танатологической атмосферы не предвещало. Как это и описывает Д. Мережковский (1995), которого мы вспомнили выше, эпоху Марка Аврелия, эпоху стойков, гностиков и эпикурейцев. Но это крайний случай. А ведь Стайнер – это один из возможных образцов для Марчелло, которому вместе с вульгарными и наглými папарацци надоедает в поисках пикантных происшествий для своей газетенки рыскать по Риму.

Вот одно из таких происшествий – появление в Риме голливудской звезды, которая должна сниматься в историческом фильме из жизни римлян. Вокруг этой языческой богини начинается суэта, встреча в аэропорту, бесконечные интервью, безумные выходки вроде купания в фонтане Треви. Звезда возбуждает Марчелло, и он пытается за ней ухаживать. Однако зритель отдает отчет, что Марчелло выше всей этой пошлости. Он признается, что хотел бы заняться серьезным интеллектуальным трудом, писать книги, как это делает Стайнер. Именно поэтому его притягивают тусовки интеллектуалов, которые он постоянно посещает. Конечно, в фильме «Сладкая жизнь» нет пира бывшего раба, но безмерно разбогатевшего Тримальхиона, да и участниками постоянных тусовок в ресторанах часто являются интеллектуалы. Марчелло становится одним из этой богемы и появляется с ее представителями в ресторанах и в частных домах, где присутствуют видные философы, известные поэты, художники. Это, казалось бы, творческая атмосфера римской богемы. Но почему же эти люди ощущают свою оторванность от природы и, как это было в эпоху стоика Марка Аврелия, всё возрастающую тревогу и «предчувствие смерти»? Звуки природы они слушают лишь записанными на пленку. Последний эпизод фильма – выход после ночных развлечений героев к морю, выбросившему на берег мертвого ската, свидетельствует все о той же оторванности.

Советская критика (а не публика, которая фильм Феллини не видела, ибо в отечественном прокате он не шел), посмотрев фильм, прокомментировала, как могла, получившие освещение представленные в нем события и вынесла приговор продолжающему гнить лишенному будущего современному буржуазному обществу. Однако приложимый ко многим и самым разным зарубежным фильмам штамп ровным счетом ничего о замысле Феллини не говорил. Это лишь привычный аргумент, призванный отвергнуть идеологически чуждый фильм. Но фильм совсем не о том. Да, в нем действуют не бедняки, безработные и обездоленные, как это было в ранних неореалистических фильмах, которые были ближе большевистской идее, а представляющие высшие аристократические круги и среду интеллектуалов и художников действующие лица, индифферентные по отношению к общественным и государственным интересам. Ведь это их образ жизни оказался более показательным для мысли Феллини о судьбе европейской цивилизации. Именно эта среда с присущим ей вкусом к изящному, к утонченности и наслаждению, к культивированию изнеженности, как правило, оказывается наиболее уязвимой, и именно с нее начинается «закат» целой цивилизации. Культ изнеженности и наслаждения приближает к тому, что позднее будет названо «вырождением». Углубляясь в размышления по поводу европейского мира середины прошлого века, Феллини невольно открывал в истории нечто, что, как кажется, в ней уже имело место. Обращение к поэтике декаданса не было ни капризом, ни прихотью режиссера. Он ощутил, как это некогда произошло с Д. Мережковским, параллель между возвращающимся в европейский мир декадансом и декадансом римским. Ведь совершенно не случайно то, что действие у Феллини разворачивается на фоне еще не исчезнувшей имперской архитектуры Рима.

Спрашивается, что же способствовало такому видению современного Рима и вообще современной Европы середины XX века? Это легко представить. Ведь жертвоприношение, связанное со Второй мировой войной, не могло остаться без последствий. Чем дальше от этой войны, тем сильнее активизировалась травматическая память. Вообще, параллели современного Рима с Древним Римом в Италии начал проводить не Феллини, а Муссолини. В задачи этого диктатора входило вернуть имперское величие Рима в Италию XX века. Но это, как известно, не удалось. Нужно было вскрыть лживый пафос этой идеи. Вскрыть с помощью вторжения в повествование карнавальная стихия. Тяготение к роману Петрония Феллини, видимо, ощущал уже в период работы над «Сладкой жизнью». Да и фрагментарность композиции фильма тоже, кажется, от Петрония. Феллиниевские новеллы связаны лишь героем как участником разных событий. Фрагментарность у Петрония не от того, что многое из его романа до наших дней не дошло. Он ведь тоже замыслил его как что-то, что напоминает постмодернистскую ризому.

Судя про все, характерное для Феллини комическое, вообще карнавальное начало тоже напоминает взгляд на римские нравы Петрония. На экране одна самостоятельная сцена продолжает другую. Приходится ставить вопрос: к какой разновидности смеха – к юмору или сатире – взгляд Феллини ближе? Этим вопросом применительно к Петронию задается и знаток античной литературы Б. Ярхо. «Занимавший многих вопрос о том, есть ли «Сатирикон» произведение юмористическое или сатирическое, – пишет он, – сводится к тому, какое чувство преобладает в концепции данного произведения – веселость или недовольство, желание посмеяться или высмеять» (Петроний Арбитр, 1990, с. 20). Советским критикам хотелось бы, чтобы Феллини имел в виду именно «высмеять». Но, как и Петроний, Феллини все-таки ближе к юмору, нежели к сатире. У него, как и у Петрония, по выражению Б. Ярхо, «никто не плох окончательно», но «никто и не хорош до совершенства» (Петроний Арбитр, 1990, с. 2). Ведь не так уж и порицает Петроний вора, убийцу, труса и распутника Энкольпа за его поступки. А разве порицает

Феллини своего Марчелло за то, что именно он превращает бедную и опьяневшую женщину в курицу, смазав ее медом и вытряхнув на нее из подушки куриные перья? Разве обличает Феллини Марчелло за то, что тот изо всех сил пытается добиться взаимности от привлекающей всеобщее внимание, но беспробудно глупой голливудской звезды? Та мгновенно взлетает по лестнице на колокольню, а Марчелло уже через несколько ступенек чувствует одышку. Нет, обличения здесь нет, а есть сочувствие к ставящему себя в смешное положение человеку. Нет, это одобренное изрядной долей эротики карнавальное видение человека и мира.

Ощущая недостаточность донесения мысли об обреченности этих людей, Ф. Феллини в финале фильма прибегнет к символическому высказыванию. После дикого ночного развлечения в замке, которым владеет продюсер будущего фильма, эта богема, едва проснувшись, появляется, чтобы очиститься на берегу моря, а в это время местные рыбаки вытаскивают на берег огромного умирающего ската. Люди богемы еще по инерции ведут жизнь, которая их раздражает, но они уже находятся на пути к смерти. Марчелло так и не сможет что-то в своей жизни изменить. Он все больше погружается в эту жизнь живых, но уже обреченных людей. Девушка из Перуджи, похожая на ангела, которая в одном из предыдущих и тысячу раз описанных киноэпизодов привлекла его внимание, машет Марчелло рукой, но он хотя и видит ее, но не слышит. Его увлекает возвращающаяся в город богема, и он в ней растворяется. В фильме полно и истеричек (например, это любовница Марчелло, которая постоянно убеждает его, что он должен жить как все естественной жизнью, иметь семью, растить детей, но так и не может его в этом убедить). В конце концов она пытается покончить с собой. У Феллини, как и у Гюисманса, есть и «пухленькие и завитые шестнадцатилетние педерасты». Там и современные Аскильты и Эмольпы.

Но в фильме Ф. Феллини много и неврастеников, жаждущих чего-то исключительного, невероятного, какого-то чуда. И, кажется, оно возможно. Правда, это скорее квазичудо, организованное сотрудниками телевидения и теми же папарацци. Это театрализованное явление девы Марии. Ее увидят дети, точнее, им показалось. И тогда этим «чудом» воспользуется телевидение, привлекая испытывающую крайнюю экзальтацию толпу. К месту, в котором явилось чудо, люди привозят умирающих родственников. Они надеются, что «чудо» их вернет к жизни. Вокруг суетятся организаторы этого циничного зрелища. Они репетируют, наставляют статистов, выстраивают мизансцены, чтобы операторы сняли их более эффектно. Казалось бы, вся эта суета провоцирует подъем веры. Но это не та исчезнувшая, но искусственно спровоцированная вера, а ее профанация. Той веры, что когда-то в этих местах была, уже не существует и существовать не может. Современных римлян XX века посещает та же танатологическая атмосфера, какой она была во времена Нерона. Режиссер не случайно снимает многие сцены на фоне древней римской архитектуры, например, еще сохранившихся в Риме мощных стен терм Каракаллы или в разрушающихся замках времен империи, в которых, кажется, уже никто не живет. Это все те же люди и все та же ситуация. Как сформулировал Ф. Ницше, «вечное возвращение». Пройдет несколько лет, и Ф. Феллини в фильме «Сагирикон» воспроизведет на экране настоящий, ассоциативно присутствующий в фильме «Сладкая жизнь» Рим. И в этом, конечно, есть логика. Создается ощущение, что сначала он должен был поставить Петронию, а потом уже «Сладкую жизнь».

Раз так, то не воспринимается неожиданностью и уже упомянутый трактат Н. Васильева (1921), содержащий еще больше деталей, позволяющих проводить параллели между названными разными в истории эпохами, а именно эпохой цивилизации в понимании Шпенглера в античном и эпохой декаданса в европейском мире. Именно у Н. Васильева упоминается и Гюисманс. А мысль его заключается в том, что герои Гюисманса в истории уже однажды были. А декаданс в истории способен возвращаться. Впрочем, после философского бестселлера Шпенглера такая параллель уже не кажется искусственной. Этой параллелью мы воспользуемся для воспроизведения той картины, что начала складываться в искусстве с того времени, когда эмоциональная жизнь начала расходиться с логикой искусства и последовательным появлением стилей и претендовать на то, чтобы представлять чем-то обособленным и независимым от целей искусства, непосредственно осуществляющего функции, связанные с эмоциональной жизнью. В нашей гуманитарной науке такого исследования еще не существует. Хотя наблюдений в этом направлении достаточно, но их осмысление в предлагаемом нами аспекте не было сделано. В связи с этим придется вернуться к раннему источнику, в котором был предпринят анализ эмоциональной жизни в эллинистический период античности, а также проведена параллель между этой ситуацией и происходящим в искусстве рубежа XIX-XX веков.

Для проведения параллелей в таком духе Н. Васильев (1921) прибегает к биологии, хотя, конечно, касается таких аспектов, которые требуют антропологического исследования. Свое исследование Н. Васильев предпринимает именно в интересующем нами направлении. Он тоже исходит из параллели между современной европейской (и естественно, русской) культурой и культурой античной. С одним, правда, исключением. Претендуя на историческое исследование, а, еще точнее, на исследование по философии истории, он прежде всего интересуется биологической стороной дела, что не мешает ему делать из этого выводы, касающиеся ситуации в культуре. А предметом его исследования является – ни много ни мало – выявление причины распада и исчезновения античного мира. Но в этой воссоздаваемой им картине декаданса эмоциональная жизнь римлян не может не обращать на себя внимание. Декаданс в Античности был предвосхищением распада, да, собственно, уже и самим распадом.

Однако прежде чем выдвинуть собственную гипотезу, касающуюся причин распада Римской империи, он ее предваряет анализом множества высказанных на эту тему суждений мыслителей, представляющих разные науки, и прежде всего историков, социологов и философов. Так, он исследует концепции Ж. Боссюэ, Д. Вико, Ш. Монтескье, Э. Гиббона, И. Гердера, Г. Гегеля, А. Тьерри, Ф. де Куланжа, Э. Ренана, Ф. Ницше, О. Зеека, И. Гревса и других. Объяснений по поводу падения Рима оказывается множество. Человечество не перестает

интересоваться, почему столь могущественная цивилизация, несмотря на кажущееся множество возможностей продолжать свое существование, все же погибла. Действительно, предмет, заслуживающий того, чтобы его объяснить. Тем более что проводимые между Древним Римом и современной Европой XIX века параллели подводили к неотвратимости заката не только уже угаснувших, но еще и существующих культур. Это пугало. К сожалению, Н. Васильев (1921), как свидетельствует его трактат, не знал концепции Шпенглера, а книга этого немецкого мыслителя была в России издана как раз в то время, когда трактат Н. Васильева печатался. Именно Шпенглер также исходил из параллели между современной Европой и поздней эпохой античного мира. Такая параллель у Шпенглера стала ключом к объяснению развертывания исторической логики, а именно логики циклической, почему, собственно, Шпенглера и будут называть «Коперником в исторической науке». Осмысление процессов, развертывающихся в одном из циклов угасающих исторических эпох, позволяло прогнозировать и осмыслять движение европейской культуры.

Шпенглер доказывал, что в XIX веке Европа вступает в повторяющийся в мировой истории этап, ставший в Античности финальным этапом. Этапом заката этой цивилизации. Для Шпенглера это означало, что развитие каждого типа культуры имеет временные пределы, что в этом развитии есть и начальный, и финальный этапы. Анализируя финальный этап в античном мире, Шпенглер проводил параллель между этим этапом и той неопределенной ситуацией, в которой на рубеже XIX-XX веков находилась Европа. Не будучи знакомым ни с идеей Н. Данилевского, ни с идеей Шпенглера, Н. Васильев (1921) одновременно и совершенно самостоятельно приходит к выводам, совпадающим с их выводами. Например, как Шпенглера, так и Н. Васильева объединяет рассмотрение исторических процессов с точки зрения биологии. Конечно, предметом внимания Н. Васильева не являются эмоции. Его мысли возникают вокруг того, что в XIX веке называли «вырождением». Уделяя этой проблеме внимание, как европейские, так и отечественные мыслители спровоцировали испуг перед вырождением не только отдельных индивидов, но и целых народов. В самом деле, если каждая великая культура развивается в определенном цикле исторического времени, значит, рано или поздно наступает ее финал. Фиксация внимания на вырождении такой финал подразумевала.

Внимательный анализ признаков вырождения подводил к объяснению той формы выражения эмоций, которая возникает в экстремальных ситуациях. Аномалии в выражении эмоциональной жизни диктуют сосредоточение на проблематике эмоций вообще. Такие аномалии можно фиксировать, в том числе и в театре. Фиксация потребности в еще более сильных эмоциях в театре, когда от зрительного зала исходило требование «еще!», как раз и является такой аномалией в виде истерии или неврастения. Так, журналист начала XX века, высказываясь о появлении в городах обращающей на себя внимание толпы, отмечал такую толпу и в зрительном зале. Он пишет, что в театре тон задает «толпа кричащая, покровительствующая, негодующая, ржущая звериным довольством, назойливо мелькающая перед глазами пошлым, ранжирным наследием нашего века этими... худосочными пиджаками, смокингами, нелепо подвернутыми панталонами и... скучной степенности неуклюжими сюртуками» (Россов, 1915, с. 8).

Одна из аномалий в театральных формах обозначилась как «неврастения». В театре этого времени появляется еще одна фигура в системе амплуа, а именно «неврастеник». Театральный критик отмечает: «Но в одном отношении мы успели стяжать не только признательность, а даже удивление Европы. Прямо нечто невероятное! По существу мы скифы и татары, температура у нас почти сибирская, нравы чисто-азиатские, – и вдруг в области художественных увлечений мы благодарнейший материал на свете. Нигде нет такого количества театральных психопатов и особенно психопаток, нигде нельзя и представить такого гипнотического поклонения “любимцам” и “любимцам” публики, – по свидетельству иностранцев – поклонения назойливо, от которого приходится жутко и нестерпимо досадно самим предметам русских эстетических восторгов. Сальвини, например, счел нужным даже пожаловаться Европе на наших театралов. Нелестная вышла мораль, вроде той, например: – заставь дурака молиться – он весь лоб расшибет! По мнению итальянского артиста, – театральные гении, попавший на русскую сцену, является “злополучным” созданием. Ему не дают, во время спектакля, вести, как следует, своей роли, поминутно прерывают аплодисментами и вызовами, а по окончании спектакля – подвергают истинной пытке: заставляют выходить на сцену раз пятнадцать, двадцать и даже тридцать, оглушают овациями...» (Иванов, 1899, с. 877).

### **Отклонения от нормы:**

#### **о чем свидетельствуют некоторые фильмы позднесоветского кинематографа**

Может показаться, что такие аномалии в театральные формы давно ушли в прошлое. Ведь мы процитировали суждение, сделанное в театральном журнале конца XIX века. Но вот в статье современного известного кинокритика мы находим наблюдение, касающееся той формы эмоциональной жизни, что получила выражение, например, в фильме А. Сокурова «Скорбное бесчувствие» и фильме К. Муратовой «Астенический синдром». Феномен этого самого «бесчувствия» в истории культуры известен давно. Пытаясь изложить и прокомментировать учение стоиков, А. Лосев логично подходит к необходимости объяснения, что такое «бесчувствие». Ведь это характеристика проявления эмоций, а точнее, отсутствия их проявления у стоиков. Иными словами, бесчувствие – это апатия. Вот как А. Лосев выявляет смысл бесчувствия, на котором А. Сокуров ставит акцент в своем фильме: «Все знают учение стоиков об атараксии, о полной безмятежности духа, которую стоики учили культивировать и сохранять вопреки всем невзгодам, тревоблениям и несчастьям в жизни. Эту атараксию стоики доводили иной раз даже до степени апатии. Это слово “апатия” буквально значит “бесчувствие”. Это не наша современная бытовая апатия, когда мы хотим обозначить пассивное и разочарованное настроение духа. По-гречески это нечто гораздо больше. Это указание на полное отсутствие всяких

чувств и настроений. Античные стоики, особенно ранние из них, то есть стоики раннего эллинизма, выдвигали еще и соответствующее учение о мудреце, которое на живого человека способно произвести только страшное и жуткое впечатление. Мудрец, согласно учению стоиков, это какое-то субъективное бревно, которое недоступно никакому воздействию извне и которое само неспособно действовать на что-нибудь» (2000, с. 175).

В качестве примера А. Лосев приводит бесчувствие, характерное для психологии римской эпохи, и носителем бесчувствия делает Эдипа, но Эдипа не классической, а именно римской эпохи, т. е. эпохи декаданса. «Эллинистические Эдипы не ужасались после того, как узнавали о своих преступлениях, не раскаивались, не били себя в грудь руками, не выкалывали себе глаза и не обрекали себя на вечное нищенство, как то было с классическими Эдипами. Эллинистических Эдипов ровно ничем нельзя было удивить. И они были настолько воспитаны и настолько морально тренированы, что даже в моменты любых своих катастроф они переживали у себя в душе только атараксию и только заранее запланированную апатию» (Лосев, 2000, с. 178).

Здесь можно также назвать и некоторые зарубежные фильмы, вроде уже упоминавшегося нами ранее фильма Л. фон Триера «Меланхолия» (явление, знакомое по эпохе Романтизма) или фильма А. Тарковского «Ностальгия». Кстати, между меланхолией и ностальгией есть нечто общее. Так, А. Кемпинский считает, что ностальгия это просто другое медицинское обозначение меланхолии. Это слово пришло из повседневного языка литературы (по-гречески *nostos* – возвращение, *algos* – боль, страдание). Оно обозначает депрессивное состояние у лиц, вырванных из своей среды и оказавшихся в чужом краю. Депрессивное состояние характеризуется «сочетанием тоски и отсутствием каких-либо желаний, вызванных жизненной пресыщенностью или сочетанием тоски и песимистического взгляда на мир, окрашенного цинизмом» (Кемпинский, 2002, с. 303).

В эту группу фильмов можно включить также фильм М. Антониони «Красная пустыня», как, впрочем, и некоторые другие фильмы этого режиссера. И, конечно, суждение А. Кемпинского позволяет вспомнить и фильм А. Тарковского «Ностальгия». Кстати говоря, между этим фильмом А. Тарковского и романом Ж.-П. Сартра «Тошнота» вполне возможно провести параллель. Ведь герой Сартра Антуан Рокантен, как и герой Тарковского, тоже пишет книгу о человеке из другого столетия, а точнее, XVIII века – авантюристе и либертине маркизе де Рольбоне. Дискурс Сартра – это дневник Антуана Рокантена, представляющий историю болезни. А болезнь эта – нулевая степень эмоциональности. Возможно, в каком-то смысле к этой группе примыкают фильм Р. Балояна «Полеты во сне и наяву» и фильм В. Мельникова «Отпуск в сентябре». Первую попытку классификации такого рода фильмов попытался сделать киновед В. Фомин (2025). Но эта его попытка оказалась одновременно и приговором целой тенденции в истории позднесоветского кино.

Имея в виду фильм А. Германа «Хрусталеv, машину!», В. Фомин пишет: «Мы потеряли и характеры, и особый эмоциональный градус наших фильмов. Вместо подлинных эмоций и сложной гаммы чувств на экране воцарилась чистейшей воды истеричность, которая отличает теперь не только чернушно-помоечное кино самого дешевого разлива, но и киноопусы таких мастеров, как Герман (“Хрусталеv, машину!”) и Муратова, которые снимают свои фильмы в жанре киноистерии. Соответственно, и эмоциональная температура подобного нервно-припадочного кино опустилась ниже предельной отметки. Появилось “Скорбное бесчувствие”, давшее название не только конкретному фильму Сокурова, но и идеально точную характеристику всему доминирующему в нынешнем “арт-хаусном” кинонаправлении “не для всех”» (2025, с. 80).

Что в этом суждении нашего выдающегося киноведа позитивного, а что способно вызвать возражения? Конечно, это странные суждения критика, если учесть, что ведь и в русской классической литературе истерика достаточно. Вообще, истерия – это, может быть, даже признак ментальности русского человека. Возьмем, например, Ф. Достоевского. Н. Бердяев пишет: «Он (Достоевский. – Н. Х.) раскрыл в культурном, интеллигентном слое ту жуткую, сладострастную стихию, в народном нашем слое выразившуюся в хлыстовстве. Это оргийно-экстатическая стихия жила в самом Достоевском, и он был до глубины русским в этой стихии. Он исследовал метафизическую историю русского духа. Истерия эта есть неоформленность русского духа, неподчиненность пределу и норме» (1994, с. 510). Разве мы даже и сегодня не ощущаем эту самую «неоформленность русского духа»? Все еще пытаемся его оформить. В другом месте Н. Бердяев, имея в виду повесть Достоевского «Подросток», пишет: «Никто не занимается никаким делом, никто не имеет прочного органического места в бытовом строе жизни, все выбиты из колеи, из путей жизнеустройства, все в истерике и исступлении» (1994, с. 510). Это суждение Н. Бердяева созвучно тому, что происходит в фильме А. Германа «Хрусталеv, машину!». Следует допустить, что раз отечественное кино продолжает традиции русской литературы XIX века и, в частности, психологического романа, то, видимо, прорыв в истерику у некоторых режиссеров нового кино закономерен и оправдан.

Конечно, в названных фильмах пытаются разобраться прежде всего коллеги, профессионалы – сами режиссеры или же критики. Вот один из них, не принявший фильма А. Сокурова, а именно, И. Алейников пытается его понять, исходя из сдвигов, получивших выражение в стремлении режиссера выйти за пределы традиционных и уже отработанных, исчерпанных жанров, чтобы провести эксперимент на уровне языка. Сначала он пытается понять, является ли фильм действительно экранизацией пьесы Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца», приходя к выводу, что ни о какой экранизации тут и речи быть не может. Потом он задается вопросом, не пародия ли это. «Ну, может быть, это пародия, наконец? Пародия на традиционную драму с ее “достающими” поисками смысла жизни, нудным копанием во внутреннем мире до умопомрачения дебильных героев? Опять, почему же не до смеха? Ощущение какой-то зажатости, обложенности со всех сторон. Ощущение ненормальной напряженности авторской психики, питающей фильм. Это напряжение об осознании своей неспособности ни на что, своей бесцельности. “Скорбное бесчувствие” – это такое состояние, когда всё уже настолько утрачено, что сожалеть по этому поводу и воображать, что было или будет как-то иначе, просто невозможно: способность на это выходит за пределы человеческой психики, погрузившейся в ровное аморфное состояние.



Но понятие “Скорбное бесчувствие” не характеризует отношение к персонажам, открытая гротескность, шаржированность которых не оставляет места для сопереживания, расстановка акцентов таким образом, что открытое эмоциональное восприятие фильма невозможно» (Молодая пресс-студия..., 1989, с. 129).

Как выражается И. Алейников, в фильме налицо разорванное, «лоскутное» мышление, свидетельствующее о наступлении мозаичной культуры после распада давно уже умерших жанровых схем и культивирующих их режиссерских школ. Автор этой рецензии не говорит в связи с этим фильмом о его постмодернистской поэтике, что было бы логично. Впрочем, постмодернизм смысл фильма еще не проясняет, хотя он тут, несомненно, присутствует. Фильм следует анализировать в ряду других подобных фильмов. Но прежде всего необходимо расшифровать само выражение «скорбное бесчувствие». Что такое бесчувствие, мы приблизительно понимаем, но почему же оно скорбное? За выявлением смысла придется обращаться к работе З. Фрейда «Скорбь и меланхолия»: «Сопоставление меланхолии и скорби кажется оправданнее, если исходить из общей картины двух состояний. Поводы для возникновения обоих под влиянием жизненных обстоятельств тоже совпадают там, где они вообще ясны. Скорбь, как правило, является реакцией на утрату любимого человека или какой-либо помещенной на его место абстракции, например Родины, свободы, идеала и т. д. При одном и том же воздействии у некоторых людей, которых мы поэтому подозреваем в патологической предрасположенности, вместо скорби проявляется меланхолия. В высшей степени примечательно также то, что нам никогда не приходит в голову рассматривать скорбь как патологическое состояние и обращаться к врачу для ее лечения, хотя она приносит с собой тяжелые отклонения от нормального образа жизни. Мы полагаемся на то, что по истечении некоторого времени она будет преодолена, и считаем беспокойство по ее поводу напрасным, себе во вред. На психическом уровне меланхолия отличается глубоко болезненным дурным настроением, потерей интереса к внешнему миру, утратой способности любить, заторможенностью всякой продуктивности и понижением чувства собственного достоинства, что выражается в упреках самому себе, поношениях в свой адрес и перерастает в бредовое ожидание наказания. Эта картина станет более понятной, если мы примем в расчет, что скорбь обнаруживает те же самые черты, кроме одной – единственной; расстройство чувства собственного достоинства в этом случае отсутствует» (1995, с. 252).

Мы процитировали кинокритика, подвергнувшего критике целую группу фильмов, появившихся в позднесоветский период. Среди них фильм К. Муратовой «Астенический синдром». Но ведь осуждение имело место не только в среде профессиональной критики. По сути, речь шла о том, чтобы фильм положить, как принято выражаться в среде кинематографистов, «на полку», как это произошло с другим фильмом К. Муратовой «Долгие проводы» (Фомин, 1992). Фильм спасали коллективно, всей общественностью, когда перестройка уже была в апогее. Коллеги попытались отыскать аргументы, чтобы спасти фильм. Вот заключение Комиссии по конфликтным творческим вопросам Союза кинематографистов СССР от 15 октября 1989 года: «Фильм “Астенический синдром” ставит художественно точно диагноз состояния нашего общества: полный распад каких бы то ни было связей – товарищеских, супружеских, просто человеческих; рвущаяся наружу агрессия, похожая на немотивированные вспышки бешенства, убогий, страшный быт, какая-то всеобщая растерянность в глазах и жестах людей, в спотыкающемся, почти бессвязном диалоге. Но от многочисленных поделок, снятых в жанре “чернухи”, фильм Муратовой отличает одно качество – он сделан с болью, он пронизан жалостью к людям, он при всей его жестокости не унижает ни героев, ни будущего зрителя. Кажется, режиссер находится на грани допустимой, как можно, откровенности, но нигде, ни в одном кадре она эту грань не переступает. Правда, о которой она говорит со зрителем так, как нужно, выстрадана режиссером не прошлыми ее работами, а именно этой, поэтому конфликтная комиссия не считает необходимым и возможным как-то корректировать это произведение. Пусть нас не поймут таким образом, что мы призываем сместить все общепринятые моральные барьеры и пустить на экран неконтролируемый поток похабщины. Конфликтная комиссия берет под свою защиту фильм Муратовой, поскольку мы убеждены, что это пример штучный и в своем роде исключительный и шоковая терапия, к которой прибегает режиссер, не самоцель. Она сродни эпатажу “Андалузского пса” Бунюэля, жестокости многих сцен “Иди и смотри” Климова, “Маленькой Веры” Пичула. Бесспорно, появление такой картины вызовет гнев значительной части общества. Однако этот гнев должен быть обращен не на экран, а в реальную жизнь. Другой альтернативы нет» (Экран и сцена, 1990, с. 10).

Среди отзывов о фильме К. Муратовой заслуживает внимания отклик Д. Быкова\* (Быков\* Д. Астенический синдром по-американски // Московские новости. 1994. 6-13 марта). Он интересен тем, что здесь оценка фильма выходит за пределы искусствоведческих и эстетических представлений и рассматривается в контексте социальной и даже медицинской психологии, а именно такой ракурс рассмотрения и позволяет адекватно рассмотреть и оценить фильм и возникшую и ставшую актуальной тенденцию в жизни. С другой стороны, Д. Быкову\* всё же удалось понять и верно оценить смысл фильма, который, как признавалась сама К. Муратова, что ее, естественно, никак не компрометирует: «Наш герой болен странной болезнью. Раньше это называлось ипохондрией, черной меланхолией. Наш герой засыпает каждый раз, когда не может совладать с предлагаемыми жизнью обстоятельствами. В финале фильма засыпает “мертвецки. Что это – символ? Не знаю» (2011, с. 635).

Но если сама режиссер то, что она воспроизвела на экране, не очень понимает, то Д. Быков\* (1994) не только верно отмечает и оценивает фильм, но и видит его в соответствии с существующей не только в российском, но вообще в мировом кино тенденцией. Но вообще это даже не тенденция, а распространяющийся в самой жизни процесс. И этот процесс развертывается давно. Иногда он затухает и находит свое место в бессознательном, а иногда выходит на поверхность и проявляется в реальных поступках и, в том числе, произведениях искусства. Только вот является ли этот вопрос проблемой индивидуальной психологии? Так, например, исследователь меланхолии нового времени М. Стейнберг говорит о проявлениях меланхолии в коллективных, а значит и общественных формах. Вот, видимо, в этом-то и проявляется новизна в чувствительности,

спровоцированной историческими событиями XX века. Так, М. Стейнберг пишет: «В традиционных определениях меланхолии подчеркивается беспочвенность негативных чувств: говорится о “беспричинной печали”, чрезмерной подавленности, “не оправданной обстоятельствами”. Причину искали внутри человека, сначала в нарушении равновесия физических “гуморов” (сегодня наиболее распространен диагноз “депрессия”, которая считается нейробиологическим заболеванием), позднее – в душе или психике человека. Иными словами, классическая меланхолия была болезнью индивидуальных, а не общественных организмов, подобно депрессии, которая возникает внутри человека и обращена вовнутрь. Но меланхолия начала XX века в России (но и в других частях мира) перевернула эти представления. Это была сугубо общественная и экзистенциальная меланхолия. Она проявлялась особенно в общественной сфере, в публичном дискурсе (личные настроения вызывали куда меньший интерес, чем “общественное настроение”). Причины ее усматривались преимущественно в социальных условиях, и ее постоянно использовали для интерпретации общества, культуры и времени. Это была меланхолия, выраставшая не столько из личной утраты и скорби, сколько из совместного опыта, и не столько переживалась лично, сколько выражалась публично» (2010, с. 207). Так, например, в начале XX века меланхолия в ее современных формах проявлялась в эпидемии самоубийств, причем среди молодежи. Но ведь, как мы убедились, реконструируя настроения эпохи декаданса в Риме, все это в истории уже случилось и не один раз. Конечно, не допуская демонстрации фильма Феллини «Сладкая жизнь» в отечественных кинотеатрах, наши идеологи пытались всячески избежать этих настроений и конструировали другие матрицы проявления чувствительности. Однако, как уже было нами сказано, эти матрицы в позднесоветском кино разрушались, а подавленные эмоции активизировались и прорывались в реальность.

Опубликованный в «Новой газете» отзыв Д. Быкова\* (1994) посвящен даже не фильму К. Муратовой, а выходящим на российские экраны фильмам «Меланхолия» Ларса фон Триера и «Бобер» Джоди Фостер. В связи с этими фильмами Д. Быков\* (Быков\* Д. Астенический синдром // Новая газета. 2011. 5 августа) использует медицинские термины «психотерапия», «психопатология», «меланхолия», «невроз», «анемия» и другие («Герои больны не столько тоской, страхом и ожиданием конца, сколько отсутствием жизни, ее вялой имитацией: один имитирует семью, другие свадьбу, одни работают копирайтерами, другие владеют надоевшей фабрикой игрушек, всем категорически нечем жить»). Это наблюдение у Д. Быкова\* приобретает планетарные масштабы. По сути, Д. Быков\* (2011) утверждает, что в названных фильмах мы имеем дело с диагнозом все более распространяющейся болезни. И имя этой болезни – меланхолия. «На мир в самом деле напоздает меланхолия, симптомы которой у Триера и Фостер описаны с клинической достоверностью: анемия, отвращение к любой деятельности, раздражение против окружающих, эсхатологические ожидания (чтобы не так обидно было подышать самому), отсутствие перспектив. Планета эта долго пряталась за солнцем – понимай, за разными жизнелюбивыми солярными учениями, за философией Просвещения и прочими источниками света; но это все скомпрометировано, либо слишком трудно» (Быков\*, 2011).

Но отзыв о двух зарубежных фильмах Д. Быков\* не случайно называет «Астенический синдром». Смысл его отзыва не только в диагнозе, но и в утверждении, что первый такой диагноз поставила все-таки К. Муратова в своем фильме, а он, по утверждению Д. Быкова\* (2011), является лучшим фильмом во всем постсоветском кино. Может быть, и не лучшим, но заслуга его заключается в том, что он выпустил те психологические комплексы, которые возникли в истории гораздо раньше, чем фильм появился, однако по известным причинам прорваться в общественный дискурс эти комплексы не могли. Анализ фильма К. Муратовой позволил писателю и публицисту обнаружить в мировом кино ставшую на рубеже XX-XXI веков устойчивой тенденцию, свидетельствующую о неприятии возникающей некоей всечеловеческой общности вроде бесконечно усовершенствованного муравейника и абсолютной нивелировки личности. «Если говорить серьезно, – пишет Д. Быков\* (2011), – “Астенический синдром” и “Меланхолия” никуда теперь не исчезнут. Перерождаются из личности – мыслящей и что-то решающей – в ячейку глобальной сети, в нитку глобальной паутины, в клетку гигантской мыслящей машины – очень больно, и смысл личной жизни в этом превращении исчезает так же бесповоротно, как в смерти».

Фильм Л. фон Триера состоит из двух частей. Каждая из них имеет название. Первая называется по имени героини Жастин, другая по имени ее сестры Клер. Жастин умна и талантлива, о чем свидетельствует похвала в ее адрес босса рекламной фирмы, в которой она работает. Она умеет легко придумывать слоганы. Но только это совсем не выражает ее духовных запросов. Ей трудно адаптироваться к жизни, поскольку она знает ее настоящую цену. Жастин умнее других, но в жизни ей это только мешает. Она с трудом к ней адаптируется. Жастин понимает, что свадьба, организованная под давлением родственников, – это фальшивое мероприятие, ибо своего будущего мужа она не любит. Она также знает цену и фирме, в которой работает, а также и своему боссу, о чем она и говорит ему прямо в лицо, несмотря на то, что он приурочил к ее свадьбе ее повышение по работе. Она также знает, что на землю напоздает целая планета, которая приведет к гибели всего человечества. Название этой планеты – Меланхолия.

Чтобы не раздражать родственников и свою сестру, которая хотела бы, чтобы Жастин устроилась и была как все, она, стиснув зубы, принимает участие в этой показухе. Клер говорит о ней: «она больна». Однажды Жастин скажет: «Земля это зло... Никто не станет о ней жалеть». Следовательно, если катастрофа неизбежна, то и не следует ей сопротивляться. Как бы ее ни пытались поддержать и успокоить Клер, близость катастрофы окончательно освобождает ее от условностей и возбуждает. Ее болезнь, как и угрожающую смертью планету, называют меланхолией. Когда зрителю в Жастин стало многое понятно, начинается вторая часть фильма, посвященная Клер. До этого от Клер скрывали правду о приближающейся катастрофе. Скрывала это и Жастин, скрывал и ее муж-ученый, изучавший космос. Но в конце концов Клер все-таки узнает правду и приходит в полное отчаяние. Она начинает суетиться, становится почти безумной и, схватив своего ребенка,

пытается отыскать место, чтобы его спрятать. Что же касается Жастин, то в ожидании смерти она, наоборот, успокаивается и демонстрирует пример, достойный стоиков. Теряет самообладание и муж Клер, кончая самоубийством. Наконец, космические вихри перестают возбуждать Жастин, и ее поведение вводится в берега социума. Она придумывает способ, как успокоить ребенка, рассказывая ему сказку о золотой пещере, в которой можно спастись. Начинается строительство такой пещеры. Планета Меланхолия уже совсем близко, она уже почти накрывает пещеру, а в ней три хрупких и маленьких существа – две сестры и ребенок. Мы видим их, пока не происходит взрыв. Таким образом, разве мы можем сомневаться в том, что в фильме получает выражение такая все чаще возникающая в сознании многих наших современников эмоция, как страх? Страх перед исчезновением мира, к которому нас подготовила наука и технология...

Названные фильмы привлекали внимание не только кинокритиков, которые вроде бы обязаны реагировать на всё, что в кино появляется, но в том числе и интеллектуалов. Не только Д. Быкова\*, но, например, В. Руднева (2015), который, посвящая свою статью фильму А. Сокурова, находит понятие, позволяющее объединить столь разные, казалось бы, фильмы. Это понятие – деперсонализация. Он так и переводит смысл фильма А. Сокурова. Скорбное бесчувствие – это деперсонализация. Не случайно В. Руднев начинает свою статью с описания сна как примера с деперсонализацией. Что же обозначает сон – утерю или обретение человеком своей самости? Альтернатива деперсонализации, по В. Рудневу, – это реперсонализация. Смысл этого понятия – в выходе из защитно-приспособительного онемения и обретение своей самости. Допустим, что это кое-что объясняет в фильме. Но объясняет ли в замысле А. Сокурова до конца? Почему эта проблема волнует режиссера в начале перестройки?

Фильм выходит на экраны в 1987 году, когда Россия начала терять свою имперскую оболочку, освобождаться от тоталитарного режима. Может быть, это и выражает смысл реперсонализации. Русский человек наконец-то обретает более естественную сущность. Так хочется в фильме А. Сокурова видеть именно это. В самом деле, это, казалось бы, созвучно настроению советской интеллигенции, которая уже давно, как и все остальное общество, находилась в состоянии деперсонализации. И вот наконец наступает время, когда все это заканчивается. Сначала интеллигенция не верит в кардинальные изменения, потом начинает верить. Собственно, ведь и ситуация, воспроизводимая в пьесе Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца», по мотивам которой А. Сокуров поставил свой фильм, напоминает английскую интеллигенцию в годы Первой мировой войны, когда Англия освобождалась от имперских амбиций. Но все же спустя время, уже сегодня, в третьем десятилетии XXI века, такая интерпретация образов Б. Шоу кажется поверхностной. Сегодня в фильме приоткрываются более глубокие смыслы. Они не связаны с возникшей в ходе перестройки ситуацией, как это хотел бы истолковать В. Руднев.

В отличие от В. Руднева, А. Сокуров отдает отчет в том, что деперсонализация – это тяжелый и длительный процесс. Кроме того, он слишком резко отделяет деперсонализацию от редеперсонализации. Ведь деперсонализация не обязательно выражает полное подавление режимом личности. Это не только психологический, но и социологический феномен. Любой человек связан с обществом, а это означает, что жизнь в обществе, адаптация к нормам, разделяемым другими, требует отказа, хотя бы частичного, от индивидуальных установок. На этой основе в обществе выстраивается порядок. Освобождение от тоталитарного режима еще не освобождает человека от социальных связей, а они означают частичную деперсонализацию. Кроме того, даже если общество оказывается способным на радикальный пересмотр норм, все равно психологически «имперская закваска» продолжает сохраняться. Так что человек не свободен от деперсонализации даже в ситуации объявленной свободы.

Ведь что, собственно, в пьесе Б. Шоу (1980), по которой поставлен фильм, происходит? Идет война, время от времени до дома состарившегося капитана Шотовера, в котором пытаются разобраться в своих сложных отношениях герои, доносятся взрывы. Пока они далеко и еле слышны. Но они становятся все ближе. Однако героев это мало волнует. Они не пытаются понять, кто с кем воюет и по какой причине, и что бы они могли сделать, чтобы войну предотвратить. Кончится это скверно. В дом все-таки бомба попадет, он будет разрушен, а некоторые из героев погибнут. Но в пьесе озадачивает восприятие взрывов. Они не столько пугают героев, сколько их развлекают. Более того, оказывается, сам хозяин дома хранит в погребе своего дома динамит, чтобы все человечество наконец-то взорвать, поскольку оно ему осточертело, и он это готов совершить без сожаления. Это, естественно, соответствует деперсонализации. В ситуации деперсонализации как раз речь и идет о чуждости этого мира человеку. Но до того, чтобы сам герой устроил взрыв своими руками, дело все-таки не доходит. Это сделают анонимные люди извне. Вот что говорит от имени интеллигенции по поводу властвующей элиты и поддерживающих ее людей сам капитан Шотовер: «Они пользуются ею (властью. – Н. Х.). Каждый день мы убиваем в себе лучшее, что в нас есть, чтобы их умиловить. Одно сознание, что эти люди всегда здесь, начеку, чтобы сделать бесполезными все наши стремления, не дает этим стремлениям даже родиться внутри нас. А когда мы пытаемся уничтожить их, они посылают на нас демонов, чтобы обольстить нас, – демонов, принимающих облик красивых дочерей, певцов, поэтов и им подобных, ради которых мы щадим и их самих» (Шоу, 1980, с. 535).

Но интересно, как герои реагируют на эти приближающиеся и уже приблизившиеся к дому капитана Шотовера взрывы. Они не ужасаются и не возмущаются. Наоборот, испытывают какую-то эйфорию. Они во власти Танатоса. Они даже жаждут смерти. Эта опасность смерти их, как героиню Л. фон Триера из фильма «Меланхолия», возбуждает. Героиню Л. фон Триера устраивает опасность взрыва на земле от падающего болида. Она находится в своей стихии, нуждается в охватывающем всех ужасе перед смертью. Обычная скучная жизнь не позволяет справиться со своим неврозом, а крайняя опасность дает выражение непроявленной страсти, предоставляет возможность ее изжить. То же самое происходит с героями А. Сокурова. Они не боятся

взрыва, который может обернуться их смертью, но их не устраивает скука. Убиты их знакомые, которых они, кстати, презирают. Но они не спешат на помощь, не сокрушаются. Они только сожалеют, что погибают не все, в том числе и они сами. Они недовольны тем, что снаряды пролетели мимо. Вот диалог:

*Миссис Хешебай:* Ах, они пролетели мимо!

*Леди Этеруорд:* Опасность миновала. Рэндел, идите спать.

*Капитан Шотвер:* Все по местам. Корабль невредим.

*Элли:* Невредим!

*Гектор:* Да. Невредим. И до чего же опять стало невыносимо скучно...

*Мадзини:* <...> оба погибли. А бедному священнику придется, по-видимому, строить себе новый дом.

*Миссис Хешебай:* Но какое замечательное ощущение! Я думаю, может быть, они завтра опять прилетят.

Очень любопытное состояние.

То, что В. Руднев (2015) называет редеперсонализацией, оказывается влечением к смерти, причем в состоянии восторга и крайней экзальтации. Это состояние напоминает вспыхивающие время от времени эпидемии самоубийства, увлекая к ритуальным древним формам самоубийства, связанным с культом Диониса, в которых радость соединялась с безудержной жадью насилия и сексуальными эксцессами (Кемпинский, 2002, с. 345). Собственно, идея о том, что редеперсонализация оборачивается влечением к Танатосу, вытекает и из статьи В. Руднева: «Бернард Шоу начал писать “Дом, где разбиваются сердца” в 1913 году, перед началом Первой мировой войны, и закончил в 1919-м. В этом смысле можно сказать, что деперсонализация была социально-психологическим механизмом на страшное событие войны. В “Доме” Шоу показывает, что деперсонализируются персонажи, занятые своими личными делами, чтобы отгородиться от ужасов международной бойни. Но в результате они приходят к осознанию самих себя (реперсонализации) в финале пьесы хотя бы и под влиянием влечения к смерти, ожидания ее» (2015, с. 386).

Мысль о первенстве К. Муратовой как диагноста пришла к Д. Быкову\* еще в 1994 году, когда он в газете «Московские новости» откликается на выход в российский прокат американского фильма режиссера Д. Шумахера «С меня хватит!», имеющего разные названия – «Падение», «Крушение», «Крах». Уже тогда Д. Быков\* рассматривал этот фильм как американскую версию фильма К. Муратовой. Но, конечно, у Д. Шумахера получилась скорее уцененная версия. «В ее (К. Муратовой. – Н. Х.) “Синдроме” тихий школьный учитель сходит с ума ни от чего. Жизнь начинает его утомлять и бесить сама по себе. Количество человеческой тупости переходит в новое качество мировосприятия – в агрессивное, отчаянное безумие» (Быков\*, 1994). Что же касается фильма Д. Шумахера, то он хоть и воспринимается в ряду подобных фильмов о меланхолии современных героев, но до глубоких метафизических обобщений, диктующих вспомнить о фильме К. Муратовой, ему далеко. Высокая трагедия, свойственная фильму К. Муратовой, в американском фильме развернулась в сторону мелодрамы. Д. Шумахеру «не хватило метафизического мышления, столь присущего русскому кино и дающего такой удивительный сплав с традиционным действием» (Быков\*, 1994). Раз уж Д. Быков\* так высоко оценивает российское кино, то, видимо, как можно представить, в нем К. Муратова, если иметь в виду тенденцию, о которой мы пишем, тоже не была первой. Эта тенденция появляется еще в 60-е годы прошлого века, когда кино называли советским. Ярким выражением этой тенденции был фильм Р. Балояна «Полеты во сне и наяву».

В самом деле, названные отечественные фильмы обратили на себя внимание. На них отреагировали кинокритики. Но в них оказались затронутыми такие аспекты поведения героев, которые как раз и заслуживают биологического и антропологического подхода. Поэтому есть глубокая закономерность в том, что, пытаясь разобраться в таких фильмах, как фильм К. Муратовой «Астенический синдром», М. Ямпольский предпринимает исследование о режиссуре К. Муратовой на уровне антропологии. По сути дела, предлагается исследовать творчество художника в русле специфического направления. Это автор объясняет необходимостью выходить из наметившегося кризиса в методологии анализа кино, что он называет «обанкротившейся отечественной кинотрадицией» (Ямпольский, 2008, с. 6). Но антропология кино – это ведь тоже продолжение той линии, которая уже имела место в русской классической литературе. Тот же Н. Бердяев утверждает, что все творчество Достоевского – сплошные антропологические опыты («Все творчество Достоевского есть лишь метод антропологических изысканий и открытий» (1994, с. 510)). Но обсуждение этого вопроса мы опустим, ведь речь идет лишь о новых для отечественного кино персонажах, по мнению М. Ямпольского, «как будто вышедших из сумасшедшего дома» (2008, с. 6). Продолжая обсуждать методологию нового подхода и применяя ее при анализе фильма К. Муратовой, М. Ямпольский делает и еще одно существенное суждение. Он полагает, что обращение к антропологии – это, по сути, продолжение философского подхода к кино. Такое заявление М. Ямпольского выводится из его убежденности в том, что К. Муратова относится к тому типу режиссеров, которых можно было бы назвать философами. Более того, К. Муратову он считает «единственным философски мыслящим режиссером отечественного кинематографа последней трети XX века» (Ямпольский, 2008, с. 6). Правда, мельком у него упоминается среди режиссеров-философов еще и А. Тарковский.

Но раз за К. Муратовой закрепляется звание «единственного философски мыслящего» режиссера, то рассмотрение других под этим углом зрения исключено. Поскольку антропология представляется разновидностью философии, то, следовательно, важно ее предмет определить точнее. Во введении к своей книге М. Ямпольский (2008) говорит, что под философией он подразумевает не изучаемую в университетах дисциплину, но рефлексию над сущностью человека. Она сосредоточена на вопросе, что есть человек. Как мы убеждаемся, под антропологией М. Ямпольский подразумевает то же, что имел в виду и М. Мамардашвили (1992). Пытаясь расшифровать смыслы фильма «Астенический синдром» (1989), М. Ямпольский описывает поведение героини фильма, прибегая к понятию «истерической агрессивности». Это выражается в том, что она «атакует» людей

на улице, на работе, нарушая все нормы приличия. Нечто подобное зритель мог видеть уже в фильме М. Антониони «Красная пустыня». Вот один из начальных эпизодов этого фильма, в котором героиня видит скромный обед на ходу одного из рабочих на территории завода, куда она приходит со своим ребенком, чтобы встретиться с мужем, судя по всему, инженером, и просит его продать уже наполовину съеденный бутерброд. Получив его от удивленного рабочего, она отходит в сторону и съедает его, а затем снова присоединяется к компании. Потом, в другом эпизоде, она пытается покончить с собой. Во всех других эпизодах она нормально общается с другими персонажами.

Однако такое ее поведение наводит на сравнение с героиней фильма К. Муратовой. А героиня К. Муратовой отказывается помочь соседке, у которой случается сердечный приступ, она также оскорбляет старших. Другой герой в этом фильме К. Муратовой находится в состоянии истерической каталепсии, что тоже можно считать проявлением астении, но противоположным агрессии. Он постоянно находится в спящем состоянии, утрачивая сознание. Чтобы разобраться в разновидностях истерии, во власти которой находятся ее герои, М. Ямпольский предпринимает ретроспекцию в медицинские исследования каталепсии, что проявляется в застывании в неподвижности и, в частности, в исследованиях гипноза и истерии учителя З. Фрейда французского врача Мака-Мартена Шарко в клинике Сальпетриер. В конце концов, определение каталепсии найдено. Это «знак превращения тела в изображение чего-то иного, его отключения от нынешней реальности в пользу реальности воображаемой» (Ямпольский, 2008, с. 141). В итоге исследователь подводит к мысли о том, что астения, о которой мы говорили в связи со стойками, – это ослабление способности человека противостоять окружению, оказывать ему сопротивление и сохранять свое «я» неприкосновенным. Но ведь это путь к возврату живого в неживое, неорганическое. Это процесс регресса и, в конце концов, смерти, о чем писал З. Фрейд в своем сочинении «По ту сторону принципа удовольствия». Это состояние получает выражение в утрате естественных движений персонажей фильма и превращении их в подобия застывших скульптур. По этому принципу в фильме организуется и их воспроизведение на экране. Это следует считать проявлением каталепсии. Это пластическая метафора смерти.

Тема Танатоса присутствует как в фильме К. Муратовой, так и в фильме А. Сокурова. Так, А. Попов (2020) в своей рецензии на фильм А. Сокурова говорит, что в этом фильме режиссер начинает свою танатографию: «Это едва ли не единственный сильный момент в картине: демонстрация смерти и манипуляция с трупом, который оказывается вовсе и не труп, для Сокурова – начало исследований феномена смерти в его последующих работах. В мире “Скорбного бесчувствия” смерть может явиться только в буффонадном виде, как карнавал перевоплощений и масок, без всякого экзистенциального трагизма, что неудивительно, учитывая, что его герои-марионетки лишены всего человеческого и выглядят пародиями на людей». Что же касается отношения фильма А. Сокурова к пьесе Б. Шоу, то мы, по мнению критика, имеем дело с весьма вольным прочтением пьесы и полным игнорированием принципов психологического искусства. Скорее эксцентрическое поведение героев напоминает пьесы Беккета, но совсем не Шоу. Однако чтобы воспринимать фильм сквозь эстетику Беккета, ему не хватает беккетовского трагизма экзистенциального удела человека в годы потрясений. «Дом в фильме А. Сокурова – это, – пишет рецензент, – декадентски салонное место, в котором падение нравов, развращенность, ложь, изворотливость героев символизируют ситуацию накануне (или в разгар) больших потрясений» (Попов, 2020). В конце концов, рецензент предполагает, что «быть может, Сокуров и Арабов обратились к этой пьесе и так ее экранизировали, чтобы выразить предчувствие коллапса советской цивилизации, ее декаданс, схожий с культурным распадом на Западе в начале XX века» (Попов, 2020). Ну и, наконец, конечный приговор фильму А. Сокурова заключается в том, что его фильм выражает атмосферу декаданса, но на этот раз советского, что и вынесено в название рецензии. Разумеется, этот вывод не медицинского, а художественного, метафорического характера.

Антропологический анализ фильма, по сути, превращается в фиксацию танатологического процесса. Герой как каталептик – двойник мертвеца. Конечно, в фильме эта идея смерти в поведении персонажей и в их общении между собой, разумеется, воспроизводится в метафорических, т. е. художественных формах. Разложение и распад, что оператором фиксируется в городских пейзажах, происходит, по мысли режиссера, и в сознании персонажей фильма. Развертывается процесс перехода от жизни к смерти, но не только людей, домов, улиц и городов, но культур и цивилизаций. Но разве это не антропологическая катастрофа, о которой пишет М. Мамардашвили (1992)? Катастрофа, связанная с движением человека к смерти, которую объяснить социальными причинами сложно. Как сложно объяснить этими причинами добровольный уход из жизни Стайнера в фильме Ф. Феллини. Все это К. Муратова передает с помощью пластических образов, превращения живых организмов и тел в застывающие фигуры всех попадающих в пространство экрана персонажей. Да, действительно, М. Ямпольский прав. Фильм, содержащий подобные смыслы, свидетельствует о том, что мы имеем дело с режиссером-философом, которым в своих фильмах и предстает К. Муратова.

*Примечание:* \* – выполняет функции иностранного агента.

## Источники | References

1. Бердяев Н. Миросозерцание Достоевского // Бердяев Н. Философия творчества, культуры, искусства: в 2 т. М.: Искусство, 1994. Т. 2.
2. Васильев Н. Вопрос о падении Западной Римской империи и античной культуры в историографической литературе и в истории философии в связи с теорией истощения народов и человечества // Известия общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете. Казань, 1921. Т. XXXI. Вып. 1-4.

3. Гюисманс Ж.-К. Наоборот. Изд-е 2-е. М.: Типография В. М. Саблина, 1909.
4. Гюисманс Ж.-К. Наоборот: три символистских романа / сост. и послесл. В. М. Толмачева. М.: Республика, 1995.
5. Денди Древнего Рима // Московский наблюдатель. 1836. Т. 9. № 12.
6. Иванов И. О современной неврастении и старом героизме // Театр и искусство. 1899. № 49.
7. Кемпинский А. Меланхолия. СПб.: Наука, 2002.
8. Козырев А. Соловьев и гностики. М.: Издатель Савин С. А., 2007.
9. Лосев А. История античной эстетики. Ранний эллинизм. Харьков – М.: Фолио; АСТ, 2000.
10. Мамардашвили М. Как я понимаю философию. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1992.
11. Мережковский Д. Л. Полное собрание сочинений: в 24 т. М.: Типография товарищества И. Д. Сытина, 1914. Т. XIX.
12. Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М.: Республика, 1995.
13. Молодая пресс-студия на Большой Никитской (Подборка материалов) // Театр. 1989. № 11.
14. Муратова К. О фильме «Астенический синдром» // История отечественного кино. Хрестоматия. М.: Канон-Плюс, 2011.
15. Петроний Арбитр. Сатириконт / пер. под ред. Б. И. Ярхо. М.: Вся Москва, 1990.
16. Попов А. Советский декаданс. 29.04.2020. <https://filmnavi.ru/1986/skorbnое-beschuvstvie>
17. Римские стоики: Сенека. Эпиктет. Марк Аврелий. М.: Республика, 1995.
18. Россов Н. Толпа и театр // Рампа и жизнь. 1915. № 25.
19. Руднев В. Деперсонализация и реперсонализация (на материале пьесы Бернарда Шоу «Дом, где разбиваются сердца» и фильма Александра Сокурова «Скорбное бесчувствие») // Культура и искусство. 2015. № 4 (28).
20. Сенека Л. Нравственные письма к Луцилию. М.: АСТ, 2007.
21. Стейнберг М. Меланхолия Нового времени: дискурс о социальных эмоциях между двумя революциями // Российская империя чувств. Подходы к культурной истории эмоций / под ред. Я. Плампера, Ш. Шахадат, М. Эли. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
22. Фомин В. «Полка». Документы. Свидетельства. Комментарии. М.: НИИ Киноискусства, 1992.
23. Фомин В. В поисках утерянного кода национальной школы в советском и русском кино // Искусство советского времени: между официозом и подпольем / отв. ред. Н. А. Хренов, В. Д. Эваллье, Е. В. Дуков, Е. В. Сальникова. М.: Канон-Плюс, 2025.
24. Фрейд З. Скорбь и меланхолия // Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995.
25. Шоу Б. Полное собрание пьес: в 6 т. М.: Искусство, 1980. Т. 4.
26. Ямпольский М. Муратова. Опыт киноантропологии. СПб.: Сеанс, 2008.
27. Экран и сцена. 1990. 11 января. № 2.

#### Информация об авторах | Author information

**RU****Хренов Николай Андреевич**<sup>1</sup>, д. филос. н., проф.<sup>1</sup> Государственный институт искусствознания, г. Москва**EN****Nikolai Andreevich Khrenov**<sup>1</sup>, Dr<sup>1</sup> State Institute for Art Studies, Moscow<sup>1</sup> [nihrenov@mail.ru](mailto:nihrenov@mail.ru)

#### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 03.12.2024; опубликовано online (published online): 13.01.2025.

**Ключевые слова (keywords):** искусство рубежа XX-XXI веков; античный декаданс; европейский декаданс; Петроний; Федерико Феллини; Кира Муратова; Александр Сокуров; art at the turn of the 20th and 21st centuries; ancient decadence; European decadence; Petronius; Federico Fellini; Kira Muratova; Alexander Sokurov.