

КИРИЛЛОВА Ольга Алексеевна / Olga KIRILLOVA

| Я как Другой(-ая), двойник как лакановский зеркальный образ |

[КИРИЛЛОВА Ольга Алексеевна / Olga KIRILLOVA](#)

Украина, Киев.

Национальный педагогический университет имени М. П. Драгоманова. Кафедрой культурологии.
Доцент, кандидат философских наук.

Ukraine, Kiev.

National Pedagogical University n.a. M. P. Dragomanov, Department of Cultural Studies.
Associate Professor, PhD in Philosophy.

olga-kirillova@yandex.ru



Я КАК ДРУГОЙ(-АЯ), ДВОЙНИК КАК ЛАКАНОВСКИЙ ЗЕРКАЛЬНЫЙ ОБРАЗ В ТАНАТОЛОГИЧЕСКИХ РЕФЛЕКСИЯХ ДЕКАДЕНТСКОГО КИНЕМАТОГРАФА

Статья посвящена анализу темы Другого и образов двойника в эстетике декадентского кинематографа сквозь призму лакановского концепта «зеркального образа». На материале ряда фильмов рассмотрены три основные модели идентификации субъекта с зеркальным образом по принципу «Я — Другой (-ая)» в модификациях: «Я — зеркальный образ (потусторонний двойник)», «Я — симулякр: живое и мёртвое», «Я-в-перспективе: образ сестры».

Ключевые слова: Я, Другой, субъект, идентификация, стадия зеркала, зеркальный образ, декадентское кино, танатология, лакановский психоанализ

I (me) as the Other — A Double as a Lacanian Mirror Image in the Thanatological approach to “Decadent Films”

The article focuses on the concept of the Other and the images of otherworldly doubles regarded through the prism of the Lacanian concept of the “mirror image” in the, so-called, “decadent” trend in early and contemporary Russian film. Three main patterns of “mirror” identification with the Other are constructed on the basis of various films’ analyses: “I (the subject) — me (the mirror image) as an otherworldly double”, “I (me) — simulacrum: alive and dead”, “Me-in-perspective: the image of the older sister”.

Key words: I, me, Other, subject, identification, mirror stage, mirror image, decadent film, thanatology, Lacanian psychoanalysis

«Я — это Другой» — фраза, маркирующая гуманитарное пространство современности неким дискурсивным штампом, приходит в лакановский психоанализ, как это хорошо известно, прямиком из культуры символизма. Поскольку практически во всех пост-текстах (от Л. Андреева до С. Зенкина) «знатенитое письмо» Артура Рембо Жоржу Изамбару от 13 мая 1871 года, в котором и возникает известная фраза, цитируется вне контекста, обратимся к оригиналу, чтобы восстановить ее изначальное звучание: «Я хочу быть поэтом — и работаю над тем, чтобы стать ясновидящим (обычно в русских переводах: «насилую себя ради того, чтобы превратиться в ясновидца» — О. К.) — вы этого совсем не поймете, а я почти не знаю, как объяснить. Речь идет о том, чтобы достичь неведомого путем расстройства всех своих чувств. Страдания невероятны, но они для сильного, для того, кто рожден поэтом, а

я признаю себя таковым. В этом нет моей вины. Неправильно говорить: «я думаю», правильнее: «мною думает». Простите мне игру слов. Я — это другой (в оригинале: *Je est un autre* — О. К.) Тем хуже для дерева, которое оказывается скрипкой, и позор неведающим (буквально: *aux inconscients* — бессознательным! — О. К.), дерзающим болтать о том, о чём не имеют ни малейшего понятия!»¹

Этот отрывок очень «психоаналитичен» по определению — и потому, что он может послужить прекрасной дискурсивной связкой между картезианским «субъектом *cogito*» и его опровержением в классическом и неклассическом психоанализе, и потому, что в нем в зародыше присутствует

¹ Rimbaud A. Lettre À Georges Izambard de 13 mai 1871. [Электронный ресурс]: URL: <http://www.psychanalyse-paris.com/Je-est-un-autre.html> (март, 2011)



КИРИЛЛОВА Ольга Алексеевна / Olga KIRILLOVA

| Я как Другой(-ая), двойник как лакановский зеркальный образ |

основной лакановский тезис бессознательного, говорящего субъектом, и потому, что он возвращает унифицированные психоанализом и диалогической философией понятия «Я», «субъекта», «Другого», «другого» и проч. во всей их безличной тотальности к персонифицированному «слушаю декадента» (в психоаналитическом понимании *case study*). Ведь «культ субъекта» в культуре декаданса, как мы помним, это культ особого, «сверхчувственного» (одновременно в кантианском, штейнерианском и захер-мазоховском понимании) субъекта, для которого ранимость и травмируемость (задекларированная Рембо) служит основной модальностью взаимодействия с миром, а модальность «ты», по большому счету, исключена (далее в известном письме Рембо подвергает сомнению идентичность своего адресата — Изамбара в качестве своего учителя, и вообще — адресат всегда условен): «Я» в культуре декаданса соотносит себя с безличным Абсолютом (как это хорошо видно в процитированном тексте Рембо) и одновременно с Другим-собою в лакановском расщеплении между *je* и *moi*, которое формируется, по Лакану, на «стадии зеркала» и позиционирует *moi* — идеализированный дистанцированный образ «я» — в некой зеркальной перспективе по отношению к субъекту. Фундаментальный нарциссизм, связанный с лакановской стадией зеркала и характерный для культуры декаданса в целом, резонирует в автореферентности, аутоэротизме и, если будет позволено так выразиться, автодиалогизме, поскольку расщепление сознания героев произведений декаданса претворяет их монологи во внутренние диалоги: и поиск смысла, и поиск любви весьма характерным образом замыкается на себе.

Этот принцип мы рассмотрим на примере ряда произведений, которые были объединены нами терминологически в единое художественное явление «декадентский кинематограф». Его хронологические рамки охватывают историю отечественного кинематографа от 1910-х гг. до наших дней, а проблематика не замыкается исключительно на культуре символизма рубежа XIX–XX вв. (хотя всё же кинематографические произведения, отражающие эту эпоху во всей полноте, имеют для нас первостепенную ценность), но распространяется и на эстетические проявления декаданса в наши дни. Они оказываются сегодня столь же «культурологизирующим», «стилизаторским» элитарным субкультурным явлением, каким, по большому счету, заявило себя итальянское Возрождение по отношению к «античной классике» (более подробно об определении «декадентского кинематографа» см.: Кириллова О. «Декадентское кино как культурологическая проблема»²).

Поскольку феминоцентризм декаданса рубежа XIX–XX вв. — одно из «общих положений» его эстетики, во многом искусство декаданса сводится к исследованиям женской субъективности (собственно, на этой почве и «возрос» примерно в те же годы психоанализ Й. Брейера — З. Фрейда — К. Юнга). Это подтверждается и тем, что все произведения ограниченного перечня фильмов «декадентского кинематографа», в ко-

² Кириллова О. А. Декадентское кино как культурологическая проблема. [Электронный ресурс]: Международный журнал исследований культуры. URL: <http://www.culturalresearch.ru/ru/cinema/34-decadcin>.

торых представлена тема «двойника», «зеркального образа» субъекта, предлагаю нам именно «женские истории» (что характерно, без исключений). Таким образом, связанные с лакановским определением «стадии зеркала» понятия «идеализации» и «первичного нарциссизма» проявляются здесь в эгоцентрическом и аутоэротическом замыкании женского начала на себе, отчужденном и осмысленном как Другое (Другая). В рассмотрении этих случаев мы опираемся на лакановское определение стадии зеркала как некой идентификации «во всей полноте смысла, придаваемого этому термину анализом, а именно, как трансформацию, происходящую с субъектом, когда он берет на себя некий образ»³. На этой стадии происходит первичное отчуждение субъекта от себя и идентификация себя с Другим (тем дистанцированным образом себя, который маленький ребенок впервые различает в зеркале). В аппаратной кинотеории Кристиана Метца эта тема раскрыта несколько иначе: не субъект распознает себя в Другом, но субъект опознает себя по Другому — благодаря физическому присутствию рядом, по ту и по эту сторону зеркала, своего Другого, которым для младенца является его мать⁴. На этом этапе происходит вхождение субъекта в сферу Воображаемого — в сферу визуализации и идеализации, которое будет дальнейшем определять представление субъекта о себе и его либидинальные влечения. В декадентском кинематографе «зеркальный образ», являя собою стратегии визуализации нарциссической идентичности, наделен дополнительным измерением: зазеркалье как сфера воображаемого, наделена одновременно и коннотациями сферы потустороннего, загробного, и эта тема отражена в теме «двойника». В статье предполагается рассмотреть различные модели идентификации центрального женского субъекта по лакановской схеме «зеркального образа» «Я — Другой (-ая)» в модификациях: «Я — зеркальный образ (потусторонний двойник)», «Я — симулякр: живое и мёртвое», «Я-в-перспективе: образ сестры».

Я — зеркальный (потусторонний) двойник: Ка или Даймон?

«Брюсовская линия» в декадентском кинематографе модерна и современности — одна из важнейших, фактически, В. Брюсов определяет основы «декадентской танатологии» в кинематографе от его истоков. Тяга к углубленному исследованию женской психологии, доходящая до «лингвистического трансвестизма», и угадываемый за всем этим «комплекс Тиресия» — всё это, несомненно, роднит писателя-символиста Валерия Брюсова с психоаналитиком Жаком Лаканом. «Он идентифицировал себя с женщинами-пациентками, с их страданием, их муками»⁵ (Катрин Клеман о Лакане). «Ай-ай, ах-ах, ой-ой, мне больно. Где же Валерий Брюсов? Или его больше нет?»⁶ (Кон-

³ Лакан Ж. Стадия зеркала и ее роль в формировании функции Я. // Инстанция буквы в бессознательном, или судьба разума после Фрейда. — М.: Гнозис, 1996. — С. 35.

⁴ Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. — СПб, Изд-во ЕУ, 2010. — С. 22.

⁵ Clément, Catherine. The Lives and Legends of Jacques Lacan. — NY: Columbia University Press, 1983. — С. 56.

⁶ Литературное наследство. Т. 98. Кн. 1. С. 226. Цит. по М. В. Михайлова «В. Я. Брюсов о женщине (анализ гендерной проблематики творчества)».



КИРиллова Ольга Алексеевна / Olga KIRILLOVA

| Я как Другой(-ая), двойник как лакановский зеркальный образ |

стантин Бальмонт — по поводу выхода повести Брюсова «Последние страницы из дневника женщины»).

«Иногда мне кажется, что всё это происходит не со мной, а я лишь безучастно гляжу на себя со стороны» — эти слова героини фильма Андрея Харитонова «Жажда страсти» (1990) напрямую перекликаются со словами Артура Рембо; они появились в авторизованном сценарии — их не было ни в одном из основных литературных первоисточников сюжета: произведений В. Я. Брюсова «Последние страницы из дневника женщины», «Теперь, когда я проснулся» и, в первую очередь, рассказа «В зеркале». Этот небольшой рассказ, написанный в 1903 году, является одним из наиболее ярких в литературной традиции примеров «идентификации с зеркальным образом», в его лакановском понимании.

Героиня новеллы Брюсова, как мы помним, «захвачена своим зеркальным образом» отродясь — произошло некое «застрение на стадии зеркала». Обязательный для этого отмеченного Лаканом этапа «первичный нарциссизм» трансформировался в нарциссизм фундаментальный, патологический: «Я зеркала полюбила с самых ранних лет. Я ребенком плакала и дрожала, заглядывая в их прозрачно-правдивую глубь. Моеей любимой игрой в детстве было — ходить по комнатам или по саду, неся перед собой зеркало, глядя в его пропасть, каждым шагом переступая край, задыхаясь от ужаса и головокружения»⁷. Эта чрезвычайно важная в поэтике брюсовской прозы (и ее экранизации) преступленная грань зазеркалья имеет, как минимум, тройной смысл:

- 1) невозможное преодоление разрыва — по Лакану, интранзитивного — между «я» и «идеальным я», формирующееся именно на стадии зеркала (структура субъекта, по Лакану, всегда конституирует в себе фундаментальный разрыв);
- 2) транзитивный, возвратный переход за грань зазеркалья как потустороннего мира (эта тема раскрывается «В зеркале» далее);
- 3) нравственная метафора «преступления» как перехода за грань добра и зла и открытия своей «истинной» природы, всегда порочной (эта тема, актуальная в творчестве Брюсова, наиболее раскрывается в другой истории «из архива психиатра», в новелле «Теперь, — когда я проснулся»).

Здесь невероятно важен соматический (телесный) аспект «зеркального образа», который у Брюсова раскрывается двояко: и в отождествлении тела реального с телом виртуальным, и в телесном ощущении самого зазеркального пространства, как гиперреального пространства умножения и трансформации собственного образа: «Моеей единственной страстью стало отдавать свое тело этим беззвучным далям, этим перспективам без эха, этим отдельным вселенным, перерезывающим нашу, существующим, наперекор сознанию»⁸. Лакан отмечает важность «морфологического миметизма» в «манифестируемом стадией зеркала присвоении пространства». Ребенок на «стадии зеркала» (начиная с полугодовалого возраста) идентифицирует своего Другого в зеркале с собою именно по его движениям, которые суть — повторение его собственных движений; момент воли здесь чрезвычайно важен: связь между

⁷ Брюсов В. Я. В зеркале. // Антология «Полночь. XIX век». — М., 2005. С. 19.

⁸ Там же.

собою-здесь (*je*) и собою-Другим (*toi*), общая нить движений, которой связаны амбивалентные «кукловод» и «марионетка», возникает благодаря осознанному подчинению зеркального двойника собственной воле. Но при этом парадокс в том, что двойник-марионетка видится более совершенным, чем априорный носитель образа (по Лакану, полугодовалый ребенок, не умеющий говорить и ходить). Априорная визуальная идеализация Другого трансформирует его в некий «объект-агальму», «сокровищницу смыслов» (лакановский пародизм античного образа из диалога Платона), а затем в рассказе Брюсова происходит интересное высвобождение моторики зеркального двойника-Другого как начало развития его манипулятивной стратегии: «Она повторяла все мои движения, и ни одно из этих движений не совпадало с тем, что делала я. Та, другая, знала то, чего я не могла разгадать, владела тайной, навек сокрытой от моего рассудка»⁹.

«Зеркальный образ» у Брюсова неоднозначен, параллельно с определением «Та, Другая» как формой самоидентификации нарциссического женского субъекта «Я, Другая», возникает плюральность зеркальных двойников, контекстуально зависящих от качества и типа зеркал: каждый из них индивидуализирован тем зеркалом, которому он принадлежит, и двух одинаковых быть не может, но в то же время, только одно, идеально найденное зеркало может стать «точкой входа» в инообытие зазеркалья. «Зеркало, ставшее для меня роковым... большое, качающееся на винтах, трюмо. Оно меня поразило необычайной ясностью изображений. Призрачная действительность в нем изменялась при малейшем наклоне стекла, но была самостоятельна и жизненна до предела. Когда я рассматривала это трюмо (...) женщина, изображавшая в нем меня, смотрела в глаза мне с каким-то надменным вызовом»¹⁰.

Порабощение и поглощение субъекта собственным образом, воспринятым, как Другой («Та, Другая»), редуцирует его к роли отражения собственного отражения, принуждая женщины целие дни проводить перед зеркалом с его гипнотическим взглядом и, наконец, безвольно повторять движения зеркального двойника (поэтика этого образа — «отражение отражения», подчеркивающее несамодостаточность и вторичность «перечёркнутого» (опять же, по Лакану) субъекта невольно перекликается с образом К. Бальмонта — пародизмом тютчевского образа: «Другие — дым, я — тень от дыма, я тем завидую, кто дым»).

Кульминация: обмен символическими местами — обмен телами (реальным и виртуальным) описывается в новелле Брюсова достаточно суггестивно: «Мои руки погрузились в зеркало, словно в огненно-студеную воду. Холод стекла проник в мое тело с ужасающей болью, словно все атомы моего существа переменили свое взаимоотношение. Еще через мгновение я лицом коснулась лица моей соперницы, видела ее глаза перед самыми моими глазами, слилась с ней в чудовищном поцелуе. Все исчезло в мучительном страдании, несравнимом ни с чем, — и, очнувшись из этого обморока, я уже увидела перед собой свой будуар, на который смотрела из зеркала»¹¹. Аналогичная кульминация взаимодействия реальной женщины и её

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.



КИРИЛЛОВА Ольга Алексеевна / Olga KIRILLOVA

| Я как Другой(-ая), двойник как лакановский зеркальный образ |



Для воспроизведения кликните по картинке

Видео 1. Фрагмент фильма Андрея Харитонова «Жажда страсти» (1991). В главной роли — Анастасия Вертинская.

демона-двойника в фильме А. Харитонова представлена в виде эстетизированной лесбийской сцены (первой в истории советского кино — если этот факт для историков кино может представлять интерес). Цветовой контраст черного и белого в этой сцене и в визуальном ряду фильма представляет «взаимопретекание противоположностей» в некоем динамичном тайцзи, где и теневая сторона, и белый свет абсолюта соотнесены с женским началом, симбиотичным и самодостаточным.

Зеркальный двойник как «подлинное я» субъекта вводит в поэтику фильма Харитонова измерения «лжи» и «истины» — «лжи» как модальности обыденного существования светской женщины (по Брюсову) и «истины» в её психоаналитическом понимании. Истина здесь безусловно отождествляется с лакановской (изначально — ницшеанской) женщиной — она всегда «не-вся», всегда изменчива и контекстуальна.

Психоаналитическое измерение, являя собою подоплеку всей «феминологической» прозы Брюсова (от новеллистики до «готического романа» «Огненный ангел»), напрямую вводится авторами фильма в сюжет: главная героиня — пациентка психоаналитика, который вначале выслушивает от неё историю её мании, а потом пересказывает её следователю, то есть история

воспроизводится неоднократно. Важно, что у «дневника женщины» есть заинтересованные читатели, у сюжета — видимые интерпретаторы: он утрачивает брюсовское измерение «текста в себе», «письма в бутылке», адресованного никому. Присутствие детектива делает сюжет герменевтичным.

В новелле Брюсова развитие нарратива образует собою симметричную фигуру, подобную графической горизонтальной «восьмёрке» бесконечности: нарушенное равновесие (поглощение субъекта зеркальной реальностью, водворение зеркального образа в реальности «первой») возобновляется, когда восстанавливается статус-кво (зеркальный «двойник» обретает своё прежнее место). В фильме «Жажда страсти» многоократно усложнённый кинонарратив остается незамкнутым. Реальность зеркала (зеркал) вписывается как вторичная в комплексную мистическую реальность Дома, где царят неведомые инфернальные силы, которые то и дело воплощаются в персонажей фильмов ужасов (типичных для западного кино 1980-х) и «убирают» всех свидетелей интриги: мужа, горничных, помощника следователя, покушаясь на главных действующих лиц — следователя и врача. Мотив убийства мужа главной героини, отсутствующий «В зеркале», отражающем лишь



КИРИЛЛОВА Ольга Алексеевна / Olga KIRILLOVA

| Я как Другой(-ая), двойник как лакановский зеркальный образ |

бессобытийную реальность бессознательного, заимствован из другого произведения В. Брюсова — «Страницы из дневника женщины», убийство её самой — нарративный ход авторов сценария.

Стоит отметить, что повесть «Страницы из дневника женщины» была также экранизирована в 1990 году режиссером В. Паниным¹². Несмотря на откровенно кичевый характер экранизации, не претендующей на раскрытие культурологической и психоаналитической проблематики, в этом произведении также можно увидеть необычные аспекты интересующей нас «зеркальной» идентификации «Я, Другая». Модель поведения главной героини, «роковой женщины» Натальи, казалось бы, радикально отличная от вышеописанной, на самом деле сводится к тому же «воплощению в собственное отражение», которое замыкается на себе. Брюсовская дихотомия «лжи» и «истины» как «первой» и «подлинной» природы женщины здесь также актуальна. Диффузная сексуальность героини коррелирует с её расщеплённостью в плуральности отражений (проекций направленных на неё мужских желаний), тогда как сам отражаемый субъект исчезает, испаряется, перестает существовать. Её предельная самоотчужденность выдает восприятие себя только в качестве «Другой», в отсутствие «Я» происходит полное слияние с зеркальным идеализированным образом и растворение в нём. Характерно, что в интерьере, эклектичном, лишённом стилистических черт модерна, «говорят» только зеркала. Это и зеркало в будуаре героини, красноречиво соседствующее с букетом нарциссов (неестественно поздних цветов, так как действие фильма происходит в московском мае), и зеркало в большой рельефной раме со скульптурными украшениями, диссонирующее с прочим «традиционным» антуражем явной стилизацией под скульптурный стиль А. Голубкиной, оно служит фоном иллюзион-перформанса случайного встречного, называющего себя «Дон Жуаном». Выполнив свою программу «роковой женщины», став причиной убийства мужа и самоубийства юного любовника (третий из окружавших её мужчин приговорен за убийство к каторге), Наталья находит свой «женский двойник», объект идеального инцестуального симбиоза. Она отвечает взаимностью на лесбийскую страсть своей младшей сестры-девственницы — но этот аспект «зеркального образа» будет интересовать нас в третьей его модификации: сестра как «Я, Другая».

Возвращаясь к интерпретации фильма «Жажда страсти», стоит отметить, что амбивалентность субъекта и двойника в этом кинонarrативе уравновешивается амбивалентностью живого и мертвого как состояний биологической субстанции. Завлекая в зеркало реальную женщину, двойник, демон в женском обличье, помещает ее в пространство небытия, однаково потустороннее и по отношению к жизни, и по отношению к смерти — воспользуясь сакральной терминологией иудаизма, некий гомогенный теневой шеол, до его дихотомической поляризации на эйден и гадес. Разгадав по тексту дневника женщины причину происходящих событий, детектив и врач убивают

(физически!) демона-двойника, после чего реальная женщина умирает на руках врача, освобожденная из небытия, которое можно считать зазеркальем только условно. Драма «подлинной» идентификации, первичная у Брюсова, претворена в экранизацию в драму жизни и смерти, их взаимосвязанных и перекрещивающихся пространств.

«Я» как зеркальный двойник, танатологически окрашенный, трансформируется в дальнейших поисках постмодернистского кино «неодекаданса» (декадентской эстетики на материале современности). В «Богине» Ренаты Литвиновой (2004) генеалогию зеркального потустороннего двойника следует, очевидно, вести от «Орфея» Жана Кокто — хрестоматийного танатологического кинотекста, задавшего каноны восприятия феминного образа смерти, соотношения экранных пространств жизни и смерти через зеркало и т.п. Однако принципиальная феминоцентричность «Богини», нарциссическая амбивалентность женского субъекта и двойника-отражения сближает этот фильм с произведениями «декадентского кинематографа», такими как «Жажда страсти». Как и в «Орфее», зеркало является входом в загробный мир, но здесь потусторонний зеркальный двойник подменяет собою героиню в мире живых, пока она странствует в запредельных пространствах. В данном случае это не двойник-демон (как в аналогичной ситуации в фильме «Жажда страсти»), но двойник-душа, подобный древнеегипетским аналогам «телесных душ» человека «ка» и «саху». Это явно «нарциссическая душа», которая объясняется в любви своему земному двойнику, а та, в свою очередь, признает: «Я никогда никого не любила...». Феминизированный вариант странствия в загробный мир инвертирует архетипический сюжет античной мифологии, в котором герой ищет совета у тени умершего отца. Здесь главная героиня одержима образом покойной матери, связь с которой она непрерывно сохраняет в земной жизни и к которой стремится в потустороннем мире. В этом феминоцентричном Аиде мужчина может быть значим только как медиатор: профессор «Михаил Константинович», коллекционер зеркал, выполняет эту роль по отношению к Фаине (имя главной героини можно интерпретировать как анаграмму имени Афины-девственницы, самодостаточной, партеногенной богини). Идентификация с Другим как потусторонним зеркальным двойником и фундаментальный нарциссизм этой идентификации позволяет рассматривать декадентский кинематограф как некую дифференцированную феминоцентрическую вселенную, в зеркальных галереях которой двойники множатся до *mise en abîme*.

Я — симулякр: живое и мёртвое

С другой стороны, тема «двойника» в декадентском кинематографе может быть связана не только с расщеплением субъекта, но и с расщеплением объекта, где статус женщины — эстетического объекта, объекта любви — определяется, в том числе, редуцированием её образа к фетишу, сакрализованной вещи, или же Вещи в её психоаналитическом понимании, той самой ужасающей фрейдовской *Das Ding*, через которую явлено лакановское Реальное, Вещи, которая «мстит» герою-субъекту-демиургу, проецируя на него реальность потустороннего мира (хотя и сама является его жертвой). Эта тема раскрыта в немом «декадентском кинематографе» Евгения Бауэра (1914–1917 гг.)

¹² Опускаем здесь зарубежную экранизацию 1994 года «Откровения незнакомцу» режиссера Жоржа Бардевилля (Франция), где от повести Брюсова оставлена только сюжетная линия, несколько видоизмененная, но культурно-эстетический контекст опущен авторами фильма как несущественный.



КИРИЛЛОВА Ольга Алексеевна / Olga KIRILLOVA

| Я как Другой(-ая), двойник как лакановский зеркальный образ |



Для воспроизведения кликните по картинке

Видео 2. Фрагмент фильма Евгения Бауэра «Умирающий лебедь» (1917). Гизелла — Вера Карапли, Глинский — Андрей Громов.

и в современном раскрытии бауэрской темы некроэстетизма в фильме «Господин оформитель» О. Тепцова (1988 г.)

Стоит отметить, что рекуррентность образа, утраченного и возвращённого, также является «брюсовской темой». В рассказах «За себя или за другую?» и «Мраморная головка» образ давно забытой, соблазненной и покинутой женщины, случайно повторившись в судьбе главного героя, внезапно становится для него знаковым — ради него идут на преступление, жертвуют собой, независимо от того, возвращается ли он в образе живой женщины или мраморной статуи эпохи Возрождения. Показательно, что именно с «брюсовской темы» и начиналась кинотанатография Евгения Бауэра: Брюсов выступил автором сценария первого фильма Бауэра «Жизнь в смерти» (1914 год, фильм не сохранился), в котором главный герой — врач, эстет, мистик убивал и мумифицировал свою возлюбленную, добиваясь того, чтобы её красота стала «подлинной и нетленной» (в этой роли дебютировал главный «инфернальный любовник» российского немого кино Иван Мозжухин). Подобным же образом женский образ смерти как приоритетный явлен в фильмах Бауэра «Грёзы» (1915), «После смерти» (1915), «Умирающий лебедь» (1916) и не-

которых других. Расщепление женского субъекта происходит в состоянии фрустрации смертью («Умирающий лебедь») или же аффектом безответной любви («После смерти») — такая женщина может быть только отверженной в качестве объекта любви, но обретает ценность возвышенного объекта и целостность зеркального образа в перспективе декадентского творчества, где она явлена как потусторонняя Другая. В фильме «Умирающий лебедь» это немая танцовщица Гизелла, интерпретирующая известную балетную партию как танец смерти, предельно эстетизированную агонию, чем привлекает к себе внимание художника Валериана Глинского, который «всю жизнь искал смерть». В фильме «После смерти» это актриса Зоя Кадмина, при жизни ненужная любимому, а после смерти ставшая для него не только идеальным образом мистической возлюбленной, но и медиатором — проводником в потусторонний мир, куда он все глубже уходит с нею в своих снах и грезах, чтобы однажды не вернуться. Реальная женщина здесь — второстепенный двойник себя-Другой. Напротив, там, где субъективации, расщепления женского субъекта не происходит, он начинает восприниматься как симулякр: в экранизации символистского романа Жоржа Роденбаха

КИРИЛЛОВА Ольга Алексеевна / Olga KIRILLOVA

| Я как Другой(-ая), двойник как лакановский зеркальный образ |

«Мертвый Брюгге», фильме «Грёзы», восстающая из гробницы монахиня в сцене из оперы «Роберт-Дьявол» поражает главного героя сходством с его покойной женой. Но поскольку у Бауэра женщину любят только как утраченную Другую, витальность вновь-обретённой «Елены», её несоответствие оригиналу вынуждают героя вернуть её смерти (как сценический дьявол возвращает монахиню в гроб) и овдоветь вторично.

Нетрудно убедиться, что в качестве симулякра (или же психоаналитического «плохого объекта») здесь рассматривается именно живая возлюбленная по отношению к своему искусственному подобию или же похищенному смертью оригиналу. Напротив, смерть верифицирует подлинность женщины как объекта и ее «потусторонний двойник». При этом «мёртвое» может быть таковым как биологически, так и механистически. В фильме Олега Тепцова «Господин оформитель» развивается тема механического двойника (инспирированная как брюсовской, так и гофмановской литературой). Тема декадентского творчества в этом фильме подается как идея антропогонии или, точнее, феминогонии — по образу и подобию живой женщины (являющейся не более чем моделью, «черновым наброском») создается идеальная женщина (восковая кукла в саркофаге). Женщина создается для змеи — манекен создается для рекламы браслета в форме змеи, и старозаветные аллюзии слишком явно прочитываются в визуальном ряде фильма, в который вписаны, с одной стороны, антропогонические циклы Блейка, Дельвиля, Клингера, а с другой — библейская Ева с картины «Грех» Франца Штука, своеобразной иконы живописи символизма. Модель — туберкулёзная девочка, умирает, забытая художником, механическая кукла оживает, чтобы через несколько лет погубить своего «анти-Пигмалиона».

Во всех этих фильмах Я как Другой (-ая) репрезентируется как потусторонний двойник, обретающий целостность и «омnipotentность» лакановского зеркального образа только после смерти, в потустороннем мире.

Я — в перспективе: сапфические сёстры

Наиболее «витальный» вариант решения проблемы «зеркальной идентификации» в рассматриваемом кинематографическом направлении — идентификация с другим женским существом, наиболее близким и биологически, и по возрасту — то есть, с родной сестрой. На основе подобной идентификации создаются, во-первых, подобия «близнецовых мифов» декаданса, во-вторых — идентификация с собой-в-будущем, с объектом-на-дистанции, где роль подобного «совершенного» объекта играет старшая, замужняя сестра по отношению к младшей, девственнице, эти «сёстры» также являются собою уже сложившуюся мифологему русской культуры декаданса.

«Сёстры», первая серия фильма Василия Ордынского «Хождение по мукам» (1977), выполняющая функцию своего рода «вставной киноновеллы», как третья серия «Петербург» в аналогичном сериале «Жизнь Клима Самгина» режиссера Виктора Титова (1986) по роману Максима Горького. Выходя за рамки социально-обличительного контекста экранизируемых произведений советского периода эти «киноновеллы», как некий «текст в тексте», воссоздают целостный дух и визуальную стилистику эпохи декаданса, которая находит завершенное воплощение в двух наиболее типичных, или же суммарных, декадентских образах — мужском и женском: Алексей Бессонов (явная пародия

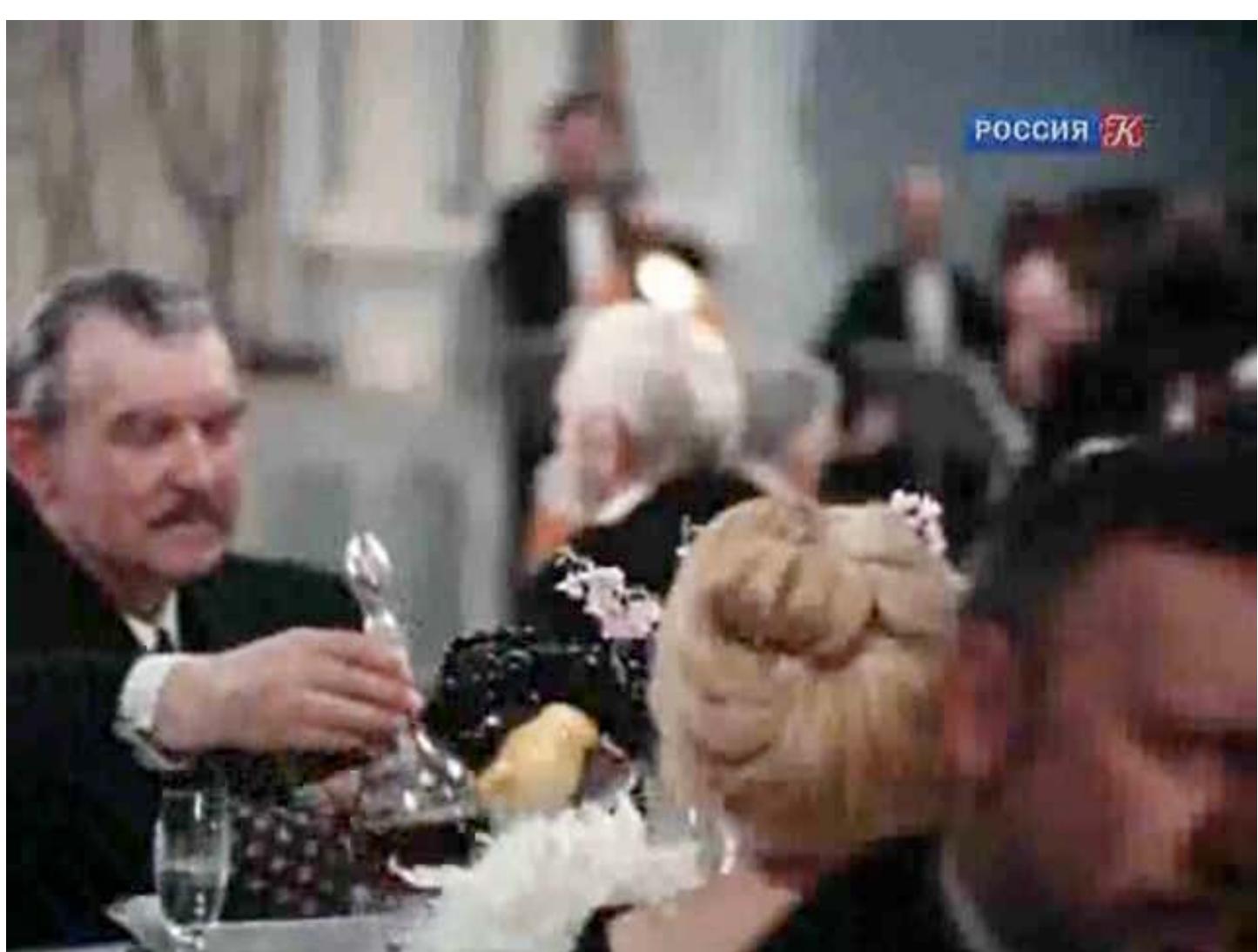
на Александра Блока) в романе Толстого, Серафима Нехаева (отдаленная, неявная для самого автора аллюзия на Черубину де Габриак, которая прочитывается даже этимологически) в романе Горького. Ретроспективно пародируемая авторами эпохи модерн наиболее чётко раскрывается в таком гипертрофированном показе. Гипертрофия на грани шаржирования имманентна образам декаданса, неслучайно и в литературе, по крайней мере, русской, наиболее удачные декадентские образы созданы постфактум, как злая и в то же время восхищенная пародия — созданы первом Андрея Белого в романной трилогии «Москва» и не менее знаменитой его мемуарной трилогии. Неслучайно фильм Василия Ордынского в его упомянутой первой части служит одним из наиболее удачных примеров воплощения визуальной стилистики «петербургского модерна».

Архетипическая сюжетная коллизия — старшая сестра, которая служит для младшей идентификационным ориентиром, своего рода «зеркальным двойником» и в то же время объектом эротического притяжения (явным, как у Брюсова, или латентным, как у Толстого) — имеет и явную культурологическую подоплеку. Как мы помним, женский архетип литературы декаданса, переходящий из произведения в произведение, это женщина не юная, на грани «бальзаковского возраста», замужняя и состоятельная, не имеющая изначально объекта любви или заботы (детей у нее, как правило, нет, а мужа она почти не замечает) и позиционирующая себя как «чистый объект», расщепленный между несколькими желающими субъектами. Эти персонажи, как правило, создают вокруг центрального объекта стабильную триангулярную структуру, соответствующую трем основным символическим ипостасям: муж — искуситель — возлюбленный. Эта структура повторяется и в обоих рассматриваемых кинотекстах по произведениям Брюсова, и в «Хождении по мукам», налицоует она и в большинстве драматургических произведений эпохи декаданса — у Генрика Ибсена, Владимира Винниченко, Леонида Андреева и др. Образ девственницы, биологической или символической сестры, в большинстве случаев выведен за рамки этой персонажной структуры, исключен из нее, маргинален. Только в фильме А. Харитонова «Жажда страсти» образ искусителя феминизирован, представлен как «дьявол в женском обличье», в других вариантах этот инфернальный образ традиционно маскулинный: художник Модест в «Последних странницах из дневника женщины» (фильм «Захочу — полюблю»), поэт Бессонов в «Хождении по мукам». Важно также подчеркнуть осознанную включенность героини декаданса в культурный контекст эпохи. Екатерина Дмитриевна у А. Толстого увлекается искусством модерна и пытается создать у себя подобие декадентского салона (наталкиваясь на сопротивление мужа — излишне «приземлённого» адвоката, на средства которого всё это, тем не менее, и затевается); Наталья Глебовна у Валерия Брюсова согласно канону символизма стремится выйти за рамки повседневности и «современности», пытаясь каждую сцену из своей жизни представить «в стиле» минувших эпох: с Модестом она — «в древнем Вавилоне», с Володей — в возвышенной атмосфере раннего ренессанса, и даже случайного безымянного сексуального партнера называют «Дон Жуаном» и ведут с ним высокопарные беседы в духе риторики испанского барокко. Героиня всегда «обставляет» свою жизнь соответствующим антуражем — обстановкой, картинами, книгами, музыкой и пр. Итак, в образе



КИРИЛЛОВА Ольга Алексеевна / Olga KIRILLOVA

| Я как Другой(-ая), двойник как лакановский зеркальный образ |



Для воспроизведения кликните по картинке

Видео 3. Фрагмент фильма Василия Ордынского «Хождение по мукам (Сестры)» (1977). Даша — И. Алферова, Катя — С. Пенкина

старшей сестры отразилась эпоха, и поэтому интранзитивный лакановский разрыв между нею и младшей субстанциален, и невозможность его преодоления — это фундаментальная невозможность, которая не определяется здесь брачным статусом (замужем — незамужем) или несколькими годами разницы в возрасте. Старшая сестра — субстанциально Другая. Неслучайно здесь инверсивное отношение младшей сестры к старшей как к некоему «порочному идеалу», и в этом несложно распознать функцию имаго. Идеализация образа, в том числе, по внешним эстетическим критериям, соотносится также с парадоксальной характеристикой «свободы», которой наделена именно старшая сестра, казалось бы, в отличие от младшей, связанная семейными узами. Эта иллюзорная свобода зеркального образа, связанная с тем, что Лакан называет «ортопедической формой его целостности», соотносима с ощущением и осознанием собственного тела как «неполного», скованного, расщепленного. Этот парадокс идентификации представлен в «Хождении по мукам» художественным образом кубистической Венеры, являющей собою фрагментированное, расщепленное, шизофреническое тело, с которым младшая сестра вынуждена и не может иден-

тифицировать старшую, после того, как выясняется её измена (которую сестра, осуждая, воспринимает скорее как измену ей самой, нежели мужу). Идентификация с визуальным образом гибели («Венерой в раскорячку») происходит опосредованно, через сестру как зеркальный двойник. Хотя континуальное ощущение гибели (ключевой женский экзистенциал эпохи декаданса, всегда подразумевающий эротическое измерение) переживает младшая сестра, себя-то она с кубистической Венерой ничуть не соотносит, перенося её свойства на старшую сестру («теперь она такая же — с цветком и в углу»). «Драма первоначальной ревности», также формирующаяся на стадии зеркала вследствие идентификации с имаго, заставляет младшую сестру у Толстого разрушить семейную жизнь старшей: фактически — «разбить зеркало», со всем, что вписано его раму и создает совокупный образ сестры как Другой. В фильме Василия Ордынского во время решающего разговора Даши (И. Алферова) произносит свое ультимативное требование (признаться мужу в измене) не самой сестре Кате, но ее зеркальному отражению, из-за её спины глядясь в то же зеркало, буквально «отражаясь в ней» (при этом ее лицо нерезко, лицо Кати — в фокусе). Эта попытка «раз-



КИРILЛОВА Ольга Алексеевна / Olga KIRILLOVA

| Я как Другой(-ая), двойник как лакановский зеркальный образ |

бить зеркало», уничтожить идеализированный образ сестры как собственный зеркальный образ есть не что иное, как попытка противостоять собственному растворению в нем, которое имеет место и у Брюсова, и у Толстого — ощущение собственной неполноты (неполноценности) сублинировано в это влечение к сестре без остатка. Лидочка у Брюсова конституирует в сестре и смысл всей своей жизни, и всю свою сексуальность; маскулинные объекты влечения Даши у Толстого частичны, влечение к ним лишено подобной остроты и этической болезненности, а один из них откровенно обусловлен «выбором объекта» сестры — декадент Бессонов «попадает в фокус» влечения Даши не только потому, что он является посетителем салона Екатерины Дмитриевны, но и потому, что признаки влечения к нему Кати проявляются в первый же вечер его знакомства с Дашей: «Он... прощаясь, так долго оставался прижатым к руке Екатерины Дмитриевны, что у нее порозовела спина»¹³. Бессонов же легитимирует это «взаимоотражение» сестёр: «Вы так похожи на вашу сестру, что в первую минуту...». В одной из сцен фильма сходство двух сестер, предельно подчеркнутое черными вечерними платьями на бретельках и бледностью лиц актрис Ирины Алферовой и Светланы Пенкиной, озвучено поразительным монологом Даши, который появляется лишь в сценарии В. Ордынского — О. Стукалова, в тексте Толстого его нет. В этом монологе Даша точно обозначает точку собственного «вхождения в зеркальный образ» и «расхождения» с зеркальным образом сестры, точку «Я-идеала», «с которой субъект выглядит привлекательным для себя самого»: «Считают, что мы очень похожи... Значит, я должна быть такой же, как ты? Ведь я себя вижу только в зеркале и сразу принимаю нужную позу, делаю свое лицо таким, каким бы я хотела его видеть... Не таким, каким оно есть на самом деле — на самом деле оно у меня твое. Вот сейчас я смотрела на тебя, как на себя со стороны... Я себе нравлюсь со стороны» — то есть, старшая сестра уже напрямую определена как собственное идеализированное, дистанцированное «я» субъекта. Эта «очевидная связь нарциссического либido с отчуждающей функцией «я» (по Лакану), в конце концов, от витальной перспективы «себя-в-будущем» переходит к деструктивному стремлению уничтожить, по брюсовской «зеркальной» схеме, само воображаемое зеркало с собственным двойником-отражением. Только так возможно не уничтожиться, не раствориться в нем окончательно (как это происходит с брюсовской Лидочкой, которая в finale осуществляет свое запретное желание, но тем самым окончательно теряет свое «возможное-бы» (отдельное от сестры) «я» в слияности инцестуального симбиоза). Подобная «зеркальная идентификация», в конце концов, претворяет мифологему «сестёр декаданса» с её интранзитивным разрывом между субъектом и зеркальным двойником в подобие иного, «близнецового» мифа, в котором образы сестер контрастно-амбивалентны.

Подобную «близнецовую» мифологему раскрывает фильм Владимира Грамматикова «Сестрички Либерти». Фильм, посвященный перестроичным будням безнадежной жизни двух сестер-портних Веры и Любови, стал в 1991 году подлинным гимном искусству эпохи модерна, который звучит из уст фотографа, работающего в ретро-стиле, апологета стиля модерн,

сделавшего из сестер фотомоделей — «женщин либерти». Выбор эстетического объекта здесь всецело обусловлен его «двойникостью», «повторяемостью», бинарной симметрией (и это коррелирует с безупречными ритмами линий модерна с их бесконечными повторами); в то же время промежуток между двумя симметричными женскими силуэтами и оказывается тем разрывом, в котором субъект по-лакановски утвержден и утрачен одновременно. Фактически, здесь «влюбляются в пустоту» — в промежуток между двумя отраженными на экране, в луче проектора фигурами, куда «вписывается» третья фигура — реальная женщина (одна из сестер, не принципиально, какая именно), которая является, по Лакану, объектом-причиной желания, экранирующим зияние пустоты — Реального. Та из двух сестер, которая случайно «вписалась» в этот экран проекции желания, становится невестой художника-итальянца, вторая не дает состояться этому браку и уезжает в Италию вместо сестры, «подменив» ее — в противном случае угрожает убить ее жениха экстрасенсорной силой. Оставшаяся в России сестра кончает жизнь самоубийством. Легкий намек на сапфическое взаиморастворение сестер вытесняется жесткой прагматической мотивацией, которой обусловлены их действия в условиях социальной реальности переходного «перестроичного» периода. Поневоле вспоминается хрестоматийный лакановский «случай сестер Папен», где общий мотив преступления связан с зеркальной идентификацией близнецов и не/возможностью преступления грани между собой и собственным зеркальным образом, воплотившимся в сестре-близнеце. Финалом фильма служит ситуация «между тремя смертями» (парафраз лакановских ситуаций Антигоны и Гамлета «между двумя смертями») — воображаемой, символической и реальной. «Реальное смерти» остается за кадром, визуализированное лишь в синхронном «переходе за грань» (за грань подоконника на самом верхнем этаже особняка модерн) героини и столь же стилизованного, как она сама, персонажа-объекта («античного пастушка» наших дней в сомовско-кузминском вкусе) и столь же эстетизированной, симметричной сцене риета эстета-наблюдателя (о Реальном разбитых, окровавленных тел мы можем судить только по его реакциям, демонстративно-гипертрофированым, несмотря на очевидную подлинность нечеловеческого страдания). Одна из сестёр целиком принимает на себя Реальное смерти, в то время как вторая синхронно переживает смерть в Символическом и Воображаемом: символическую смерть, поскольку получает телеграмму как бы о собственной смерти («Люба покончила самоубийством»), и смерть воображаемую, смерть собственного «зеркального двойника», обречённость отныне «живь без отражения». Это вполне согласуется с декадентским вариантом зеркального двойника как «двойника потустороннего» (описанного нами на примере экранизации Брюсова А. Харитоновым) — занимая место двойника «по ту сторону зеркала», мертвая сестра, бледная, с окровавленным лицом, вытесняет отражение живой, здоровой, жизнерадостной «итальянки». Интранзитивную черту зазеркалья как разрыва между жизнью и смертью пересекает выпущенный ею черный котенок (которого, «пробуя силу», экстрасенсорную способность убивать на расстоянии, оставшаяся в живых сестра задушила когда-то по приказу своего

¹³ Толстой А. Н. Хождение по мукам. — М., Художественная литература, 1976. — Т. 1. — С. 12.



КИРИЛЛОВА Ольга Алексеевна / Olga KIRILLOVA

| Я как Другой(-ая), двойник как лакановский зеркальный образ |



[Для воспроизведения кликните по картинке](#)

Видео 4. Фрагмент фильма Владимира Грамматикова «Сестрички Либерти» (1977). Сестры — Ольга Стучилова, Елена Стучилова.

деда-колдуна). «Порог и nobытия» снова обыгрывается по-новому: в «декадентском кино» его преодолевают как порог загробного мира (в «Орфее» Ж. Кокто — в резиновых перчатках), но он остается незыблем между собою и идеальным образом себя — собою-Другой.

Во всех рассмотренных модификациях тема двойника эстетизирована и танатологически окрашена. «Я есть (не есмь!)

Другая» — таково самовосприятие женщины декаданса, и неслучайно проблема любви в ее фундаментальной нехватке, в нарциссическом герметизме женского субъекта, «пленённого» собственным зеркальным образом явственно задекларирована во всех рассмотренных кинопроизведениях. Нарцисс и Танатос — два лика героини декадентского кинематографа, в расщеплении между ними нет места любви.

