

Т.В. МОРДОВЦЕВА

Отечественный колорит ликов Танатоса: на перекрестке культуры и знания

Танатология (от греч. *thanatos* – смерть) – возникшая относительно недавно научная отрасль знаний, предметом изучения которой стала сущность процесса смерти и умирания. Социально-гуманитарный контекст отечественной танатологии сформировался в связи с традициями русской религиозной философии (С. Булгаков, Н. Федоров, Н. Бердяев, В. Розанов и др.), а к концу XX в. официальное признание получила философская танатология как междисциплинарная отрасль знаний, объединившая культурологов, психологов, социологов и многих других ученых, осознающих необходимость публичного дискурса на тему пределов и кризисов жизни человека. Обсуждение идеи смерти интересно в рамках проблемы культурной специфичности и поиска национальной идентичности. Смерть как феномен культуры является своеобразным "семиотическим организмом", создающим вокруг себя пространство существования знаков и символов, по которым человек распознает свою принадлежность к той или иной культуре. Что же касается отечественной культуры и ментальной традиции, то здесь имеются свои особенности восприятия смерти, транслируемые через разнообразный опыт духовной рефлексии.

В данной статье рассматриваются несколько наиболее распространенных к настоящему времени образов смерти, запечатленных в диалогическом пространстве отечественного искусства, литературы, философии. Причем так как собственно научный и философский взгляд на проблему смерти уже имеет существенные основания в других исследованиях по танатологии, особого внимания заслуживает художественно-эстетическая рефлексия в этой области.

Культурологические ориентиры философской танатологии

Идея смерти, выраженная на уровне индивидуального взгляда или существующая в качестве научной, философской, теории, определяется особенностями культурной картины мира, в которой она возникает и развивается. Поэтому исследования в области философской танатологии неминуемо приводят к изучению культурологических аспектов проблемы смерти. По мнению современных танатологов, именно культурология открывает новые перспективы осмысления смерти, либо многовековой опыт философии оказывается недостаточным для понимания ментальных особенностей происхождения идей. Понимая фундаментальное значение рефлексии смерти, служащей критерием человеческого в человеке, А. Демичев определял ее культурологическую ипостась. Он предложил расширить танатологический горизонт философии до ее культурологического замысла, поставив одну из главных исследовательских за-

дач – изучать (то есть творить дискурс) "культуру смерти и умирания" [Демичев, 1997].

Культурологическое освоение темы смерти в отечественной философии и социально-гуманитарных науках уходит корнями в традиции русского духовного опыта прошлого века, отраженного в религиозной философии, литературе, искусстве. В общем, отечественная философская танатология – это своего рода художественно-эстетическая рефлексия духа, поэтому многие философы самоустраивались от строгой методологичности рассуждений и создавали "теорию" из языка литературных произведений, поэзии, музыки, живописи, театра, кино. Философская идея смерти в нашей культуре никогда не была "чистой", сохраняющей метафизическую незамутненность, напротив, она сочетала в себе полифоничность содержания и многоплановость форм выражения. Отечественные образцы размышлений о смерти принципиально антитетичны, они сопротивляются какому бы то ни было единству основания – религиозному, мистическому, научному, философскому. Смерть предстает в многообразии *ликов*, воплощением которых занимались одновременно философы, художники, поэты, писатели, ученые и общественные деятели. В этой связи особенности культурологического осмысления русской идеи смерти сводятся к выявлению ценностных, эстетических и прочих аспектов ее понимания. Перед нами палитра многочисленных образов смерти – **ликов Танатоса**, сводимая в одной картине мира, живописующей образец отечественной культуры.

Смерть как нелепая случайность или, наоборот, фатальная участь

Один из ликов смерти, наиболее универсальный в культурах как современности, так и древних цивилизаций, связан со страхом предопределенности умирания. Страх смерти, сопутствующий человеку с древнейших времен, имел разные оттенки чувств и переживаний. Это мог быть страх перед злобностью и мстительностью духов мертвых, страх перед Божьим гневом и справедливой карой, наконец, страх в результате непонимания, который открывает мир художественных произведений русских писателей XIX–XX вв. Смерть оказывается недоразумением, нелепой случайностью, произошедшей именно со мной, а не с другим. Человек, оказавшийся у смертной черты, протестует, не понимая, почему умирать должен именно он, а не кто-то другой, для кого смерть, возможно, – закономерная участь. Если же "моя" смерть – случайность или фатальность, то возникает желание найти виновного, и, как правило, им становится Бог. Именно на пороге смерти, не желая смириться с участью "всякого", человек обращается, иногда впервые, к Богу, чтобы призвать его к ответу на вопрос – "зачем? почему именно я?". И этот момент осознания смерти становится исходным для обретения человеком самого себя как частицы Бога или мирового целого. Иначе говоря, смерть – величайшая тайна откровения: человек начинает понимать, что он есть и каково его предназначение; следует умереть или по крайней мере встать на границу жизни и смерти, чтобы обрести подлинно человеческое в себе. Такую гуманистическую задачу и пытались выполнить русские литература, искусство, философия, размышляющие над судьбой человека и мира на пороге смерти.

Русская литература XIX–XX вв., в особенности поэзия Серебряного века, была воплощением философской рефлексии авторов над судьбой человека и мира, которые неминуемо привели к драматической тематизации жизни и смерти, иногда переходящей в фарс. Как пишет Т. Артемьева, разгадывающая тайны национальной души, "русская литература описывает смерть со вкусом – подробно и скрупулезно. Писатели не только используют возможность умертвлять значительное количество героев самыми разнообразными способами (дуэль, война, роды, суицид, болезнь и т.д.), но и обычно связывают содержание образа героя с его смертью" [Артемьева, 1998, с. 72]. Таковы герои Л. Толстого, Ф. Достоевского, отчасти Н. Гоголя и А. Чехова. По мнению же И. Тургенева, русские писатели сами искренне восхищаются смертью, поэтому их герои и умирают "по-особому", а живые они только мешают автору.

Философское наставничество Толстого в стиле *moralité* особенно любимо танатологией, нередко обращающейся к "Смерти Ивана Ильича", "Запискам сумасшедшего" и "Трем смертям", хотя несомненную ценность для понимания толстовской "правильности" и "неправильности" смерти имеют и другие его работы, сводящиеся к одному истинному вопросу – "зачем? за что?". Герои Толстого, как правило, менее всего думающие о смерти в течение жизни, становятся "приличными" людьми именно накануне своей смерти. Автор будто бы специально губит их, чтобы дать возможность "воскреснуть" в новой преображенной сущности еще до физического конца.

Рефлексия смерти вообще служит для Толстого художественным приемом для выражения человеческой идентичности. Ведь его герои по большому счету и не являются людьми до тех пор, пока не попадают в пограничную ситуацию. Все они до этого важного, откровенного события жизни были кем угодно – приличными служащими, чиновниками, родителями, супругами, – но только не людьми в подлинном смысле. Когда же они попадают в ситуацию "быть или не быть", в них пробуждается человеческая сущность. Вначале – мучительный вопрос "зачем? почему именно я?", ведущий к непониманию и неприятию мысли о смерти: "Ничего нет в жизни, а есть смерть, а ее не должно быть... Я живу, жил, я должен жить, и вдруг смерть, уничтожение всего. Зачем же жизнь? Умереть..? Бог сделал это. Зачем?" [Толстой, 1952, с. 327, 330]. Затем – глубокое осмысление того, а "как я жил?", жил ли подлинной жизнью или притворялся, играл в жизнь? Ответ всегда ошеломляет человека и служит своеобразным оправданием смерти. Смерть пришла, оказывается, потому что я жил "не так, как надо", "неправильно", "неприлично", но теперь уже ничего не вернуть, и можно лишь принять смерть такой, какая она есть, без обмана: "Все то, чем ты жил и живешь, – есть ложь, обман, скрывающий от тебя жизнь и смерть" [Толстой, 1975, с. 177]. Поэтому герои Толстого – "хорошие люди" – в большинстве своем оказываются в итоге согласны со смертью.

Эту идею усиливает Артемьева, считающая, что «положительный герой русской литературы – "хороший человек" – не просто смертен, он смертолюбив, он тянется к смерти, как бабочка к свету. Из всех возможностей самовыражения он выбирает некроспособ» [Артемьева, 1998, с. 74]. Стремление к смерти тем не менее далеко от некрофилических выражений, его инстинктивным началом является ностальгия по божескому в человеке и вопрос "зачем?" всегда имеет адресата – Бога. Смерть человека есть возвращение к истинному пониманию веры, которая вместе с размышлениями о конце бытия менее всего волнует при жизни. Смерть должна примирить человека с Богом через непонимание: стремление понять как раз и является стремлением к смерти, как, например, в "Песне" З. Гиппиус:

Увы, в печали безумной я умираю,
Я умираю,
Стремлюсь к тому, чего я не знаю,
Не знаю...

Обреченность литературных персонажей на размышления о смерти у "последней черты" выражает характерную для отечественной культуры ситуацию отношения к "моей" и "чужой" смерти. Толстой в "Смерти Ивана Ильича" подмечает одну важную ментальную особенность – страдания и страх сосредоточены в плоскости личного отношения к "моей" кончине. Человек озабочен собой, он не может "уйти от себя", понимая, что обречен. Через призму "моей" смерти мир превращается в кромешный ад – рушится карьера, возникают ссоры и распри в семье, уходят любовь и радость. Совершенно иначе выглядит та же ситуация, но глазами другого человека, который еще жив, полон сил и менее всего думает о своем конце. Смерть "чужая" хороша в качестве утреннего сообщения или рассказа очевидцев с подробностями – это такое приключение; она будоражит сознание и тешит самолюбие – ведь "умер он, а не я". Поэтому и мертвец описывается в характерных для него позах, выражениях. В общем, он такой, как "всегда", как ему "положено быть". Смерть другого человека "должна быть", она

естественна и представляется "обыкновенным делом", не то что "моя" смерть, которая недопустима и невозможна.

Смирение перед неизбежностью смерти

Лик Танатоса в образе смиренно преклоненной головы человека – один из характерных для отечественной (православной) культуры. Осознание смерти как неминуемой участи людей, среди которых обязательно есть и мои бранные душа и тело, настраивает человека на то, чтобы принять эту мысль с великим терпением. Смирение перед неизбежностью смерти возникает, как правило, у тех, кто уже при жизни задумывался над предельными вопросами бытия. Принятие смерти означает глубину понимания и осознания того, что в мире действует неизблемый закон начала и конца. В этой ситуации человеку остаются две возможные линии жизни – либо смиренно готовиться к смерти, проживая каждый день как последний, либо пытаться изменить положение дел и найти выход, но эта последняя стратегия уже переходит в иной план осознания смысла жизни и смерти. Размеренное течение жизни в ожидании смерти описывается в некоторых рассказах Чехова, где герои пребывают в особой атмосфере опустошения и безразличия. Вообще, способ, при помощи которого Чехов описывает смерть и умирание, противоположен морализаторскому и эмоционально гнетущему приему Толстого. Если для Толстого было важно отразить предсмертные метания и страдания, вызванные осознанием и пониманием неизбежной участи, то Чехова больше интересует жизнь как прелюдия смерти.

Смерть героя иногда просто подразумевается, ибо повествование строится "из прошлого", как, например, в "Скучной истории". Описание же собственно момента умирания либо отсутствует вовсе, либо сведено к нескольким строкам. Такая авторская позиция пренебрежения эмоциональной насыщенностью личного умирания, скорее всего, возникает на фоне чувств и глубокого убеждения в естественности смерти, которую следует смиренно принимать как природную данность. Здесь явно прослеживается врачебная холодность автора, диагностирующего смерть героя в результате болезни или старости. В "Смерти чиновника" автор ограничивается скупой фразой, больше напоминающей строчку в эпикризе – "он лег на диван и... помер". Завершающий рассказ эпизод, ради которого, собственно, и шло повествование, оказывается лаконичным, что переводит само произведение в разряд фарса, а не трагедии: для Чехова, видимо, это было особенно характерно. Как видно на примере других текстов, его на самом деле не трогает смерть ни детей ("Спать хочется"), ни женщин ("Скрипка Ротшильда").

Отсутствие чувствительного слушателя в "Ионыче" не позволяет и читателю испытывать на себе все тяготы личных переживаний смерти, не то что у Толстого, который заставляет не просто сопереживать "чужой" смерти, но и примерять ее на себя. Лишь иногда чеховским героям не чужды толстовские сомнения о правильности жизни, однако и в этих строках отсутствует морализм (своеобразное *artes moriendi* в литературе), замененный рассуждением о никчемности прожитых лет: "...все гадко, не для чего жить, а те 62 года, которые уже прожиты, следует считать пропащими" [Чехов, 1986, с. 136]. Это говорит уважаемый, известный всем грамотным людям в России профессор Николай Степанович в "Скучной истории", рассказывающий о своей жизни как будто из загробного мира. Он намеренно "скудно" и однообразно излагает факты своей биографии, тиражируя безликое прошлое, чтобы усилить ощущение тягостности жизни и неизбежности, даже желанности смерти как избавления от скуки. Равнодушие, которое, по мнению героя (и автора в том числе?), есть "паралич души", а значит, и "преждевременная смерть", создает атмосферу небытийности происходящего. Николай Степанович рассказывает о себе так, как будто его уже нет, поэтому в конце и неважно – умер ли он на самом деле? Чехов в данном случае не констатирует смерть, оставляя этот факт за скобками, то есть в контексте рассуждения о смертно-

жизненном существовании героя, обеспокоенного едва заметными угрызениями совести по поводу того, что в его жизни самого главного не было: "А коли нет этого, то, значит, нет и ничего". На этом собственно рефлексия героя-врача (и автора-врача?) заканчивается, уступая место бессмысленному описанию последних дней жизни, когда бы они ни случились.

Чеховские герои – "милые" люди, в отличие от "хороших" у Толстого, – открыты смерти, так как считают ее обыденным делом. Они принимают свою участь без особых этических судорог и экзистенциального сопротивления. В лучшем случае их "пассивное" принятие смерти означает прагматичную обоснованность. В "Скрипке Ротшильда" гробовщик Яков Матвеевич, привыкший по роду своего ремесла к естественности и целесообразности смерти, в общем довольно спокойно и взвешенно относится и к смерти своей жены, которую он никогда при жизни ничем не радовал, да и к своей собственной тоже. Единственное, что его беспокоит, – это ущерб и траты, связанные с покойной, требующие соблюдения ряда ритуальных формальностей. На пороге смерти, правда, возникает скрытая рефлексивная настороженность – "жизнь прошла без пользы", но она нивелируется следующей за ней странной рассудительностью вывода о том, что "от смерти будет одна только польза: не надо ни есть, ни пить, ни платить податей, ни обижать людей, а так как человек лежит в могилке не один год, а сотни, тысячи лет, то, если сосчитать, польза окажется громадная. От жизни человеку – убыток, а от смерти – польза" [Чехов, 1986, с. 136]. Конечно, Чехов не был столь однообразен в понимании смерти и отношении к ней, его проза гениальна своей антиномичностью. Если в одних произведениях он сух и прагматичен, то в других – искрометен и ироничен. Примирение со смертью – один из возможных ликов Танатоса в литературе, в частности у Чехова, но даже этот лик совсем не однороден. Другие его черты обозначены большим напряжением чувств, сосредоточенных в размышлениях над источником собственного смирения.

Философия, искусство и литература не всегда могли похвастать тем, что принимают для себя спокойно мысль, высказанную Р. Ивневым: "Жизнь – это жизнь, а смерть – лишь только смерть" [Ивнев, 1993, с. 294]. Наша рефлексивная избыточность, ощущаемая как недостаточность, напротив, приводила к патетике и эпатажу смиренной жертвенности, которая должна была объяснить первопричину зла (и добра) смерти. Герои художественных произведений, такие как, например, Ипполит в "Идиоте" и Кириллов в "Бесах" Достоевского, Андрей Рублев в одноименной киноленте А. Тарковского, понимают смирение перед смертью через жертвенность жизни. Такие люди избирают страдания в жизни, чтобы примириться с собственной смертью и через нее причаститься ко всему людскому братству.

Герои-самоубийцы в художественном мире Достоевского – особые примеры жертв смирения, для которых смерть выступает актом демонстрации свободной и доброй воли. Самоубийца – палач и жертва в одном лице. Так он совершает правосудие над самим собой и над всем миром. Смерть такого человека есть пассивно-активный акт примирения со своей судьбой. Пассивный он оттого, что смерть воспринимается как необходимость, против которой ничто не властно. Активность же заключена в демонстрации свободной воли, обрывающей жизнь по собственному хотению. Так, Кириллов в "Бесах" желает умертвить себя, чтобы стать Богом. Ницшеанский императив о том, что Бога нет, что Бог "умер", предстает Кириллову максимой своеволия: "Если Бог есть, то вся воля Его, и из воли Его я не могу. Если нет, то вся воля моя, и я обязан заявить своеволие... Я обязан себя застрелить, потому что самый полный пункт моего своеволия – это убить себя самому" [Достоевский, 1990, с. 566].

Приговоренный болезнью к смерти Ипполит в "Идиоте" видит свои страдания и обреченность в символах распятия, которое изображено на картине в доме Рогожина. Смерть Христа, принятая путем страданий и боли, кажется ему отвратительным зрелищем, но вместе с тем она притягивает очистительной силой. Страдания преобразуют Иисуса-человека в Бога через жертву покаяния. Смятение же Ипполита вызвано его настойчивым желанием принести жертву самолично, то есть умереть по собст-

венной воле – "самоубийство есть единственное дело, которое я еще могу успеть начать и окончить по собственной воле моей. Что ж, может быть, я и хочу воспользоваться последнею возможностью дела? Протест иногда не малое дело..." [Достоевский, 1981, с. 400]. Протестность самоубийства Ипполита вызвана стремлением остановить мучения, не дожидаясь естественного исхода болезни. В общем, он сознает бессмысленность оставшихся дней или месяцев существования, потому что он уже "приговорен". Его бунт не столь "идеологичен", как в случае с Кирилловым, который в самоубийстве видит сакраментальный акт уподобления Богу, хотя оба считают самоубийство поступком свободной воли, доступной лишь Богу. Вот в этом стремлении "быть" Богом, пожалуй, и заключается трагедия жизни по-достоевски. Автор и его герои находятся в вечных метафизических мучениях из-за раздвоенности мира на человеческое и "слишком человеческое".

Искушение собственной виновности перед людьми и всем миром наполняет не только творчество Достоевского, но и вдохновленные им метафизические поиски Тарковского, который в фильме "Андрей Рублев" представляет жертву Христа, требующую постоянного подтверждения, "освидетельствования" другими, подобными ей жертвами. "Жертва Иисуса становится действенным центром преображения мира, когда она принимается за образец для подражания, когда каждый человек осознает свое единство с Иисусом и оказывается готовым повторить его жертву – точно так же, как и Иисус, оказывается способным добровольно выбрать путь страдания и смерти ради еще более глубокого объединения людей, отрицания негативной свободы, коренящейся в его собственной человеческой сущности" [Евлампиев, 2000, с. 66]. Самопожертвование является главной темой и антропологической парадигмой в других фильмах Тарковского ("Зеркало", "Ностальгия", "Жертвоприношение"), следующего духовной традиции русских религиозных философов (Н. Бердяева, С. Франка, И. Ильина, Л. Карсавина и др.) и писателей, в особенности Достоевского. Образ Андрея Рублева воплощает в себе образец человека, добровольно избравшего страдания и смерть как жертвование себя людям и миру. Суть этой жертвы заключается в осознании вины – "стремлении к эгоистическому обособлению и господству над бытием", – искупление которой возможно только путем добровольных страданий, дающих возможность почувствовать единение "моего" и "чужого", и смерти, объединяющей всех людей между собой. Жертвенная смерть есть путь к воссоединению с миром, поскольку она как дар предназначена всем людям. Философская идея мученичества создана Тарковским с помощью художественной образности; она дополняет лик смерти, требующей смиренного трепета, который не всегда равнозначен "пассивной" созерцательности в ожидании конца, но и наполнен сакраментальным желанием "испытания" конца.

Абсурд смерти

Особая ипостась абсурда "по-русски" воплощается в смехе, иронии. Смех – не только способ преодоления абсурдов в русской народной культуре от архаики до наших дней, но и самоцель ироничного мировидения. Народная смеховая культура сложилась еще в Древней Руси. Вплоть до наших дней – это характерное ментальное проявление. Смех как способ бытия культуры имеет грандиозное созидательное значение, несмотря на то, что его цель – осмеять наличное бытие, показать нелепость и бессмысленность того, что уже есть и считается правдивым (об этом писал М. Бахтин). Смех изобличает бытие: «Смех нарушает существующие в жизни связи и значения. Смех показывает бессмысленность и нелепость существующих в социальном мире отношений... Смех "оглушает", "вскрывает", "разоблачает", "обнажает". Он как бы возвращает миру его изначальную хаотичность» [Лихачев, Панченко, Поньрко, 1984, с. 3]. Связь смеха и абсурда крайне неоднозначна. Ведь смех "делает" нечто абсурдным, лишает смысла некие истины, обнажая их и обличая в неистинности. Вместе с тем смех, направленный против самих смеющихся, изобличает дурачество, усугубляя чувство абсурдности у того, кто осмеивает весь мир. Здесь абсурд оборачивается ка-

питуляцией разума перед эмоциональной чувствительностью и впечатлительностью. Естественно, такой смех, низводящий до абсурда сам абсурд, нивелирует любую когнитивную мотивацию, на поверхности "смысла" остается бессмыслие аффектов. Чтобы ощутить наш колорит жизни смеховой культуры, достаточно вспомнить "Заключение смехом" В. Хлебникова.

Смех как жизненное кредо человека в культуре позволил родиться такому лику Танатоса, который утверждает себя при помощи иронии. Смех в этом амплуа доводит смерть до абсурда вместо знакомого экзистенциального эпатажа печали и трепета, делающего абсурдной жизнь. В отечественных традициях литературы, искусства и философии абсурд является "поприщем жизни перед лицом смерти" (Демичев), а не наоборот.

Анализируя творчество Гоголя, Бахтин называл его самым значительным явлением смеховой литературы нового времени, одним из постулатов которого был смех, попирающий страх смерти. В основе "Мертвых душ" встречаем рассказ веселого – карнавалного – хождения по преисподней. Бахтин считает, что «загробный момент присутствует в самом замысле и заголовке гоголевского романа... И самый тип "путешествия" ("хождения") Чичикова – хронотопический тип движения» [Бахтин, 1990, с. 529–530]. Нисхождение автора и героя к "низам" бытия начинается с трансгрессии к "низам" культуры, в которой проступает подлинно народное, массовое лицо стереотипов, суеверий и страхов. У Гоголя смерть изобличена омертвелостью душ. Списки, которые желает приумножить Чичиков, состоят из "мертвых душ" только номинально, это симулякры, занявшие господствующее положение среди мира живых. Смех автора изобличает абсурд симулякров смерти, которые выставлены напоказ и служат предметом живого интереса героев. Здесь также присутствует элемент карнавализации – заигрывание со смертью и пляска с ней. По законам смехового жанра мир живых и антимир мертвых меняются местами; автор намеренно путает карты, культивируя ощущение абсурда происходящего. В итоге смерть оказывается смешной и вовсе не страшной.

Примером ироничного лика смерти в русской литературе является один из рассказов Чехова – "Страшная ночь". Сюжет и художественный прием этого произведения отличаются от других, в которых смерть тематизирована как естественный закон, требующий от человека смирения перед его природной участью. Ирония "Страшной ночи" превращается в фарс, где устрашающий облик смерти оборачивается смешной историей. Смехотворный подтекст обнаруживается прежде всего в именах главных и второстепенных действующих лиц – Панихин, Упокоев, Погостов, Челюстин – и в континууме происходящего – Успение-на-Могильцах, в доме чиновника Трупова, в комнатах купца Черепова, что в Мертвом переулке, в доме статского советника Кладбищенского. Связаны же все действия некоей "танатофобией", переходящей в "гробоманию". Автор намеренно глумится над своими героями, которые как "обычные" люди не верят в спиритизм, но считают мысль о смерти противной природе человека. Ирония Чехова направлена на слом устойчивого стереотипа, представленного как абсурд. В канве дискурса "Страшной ночи" абсурдным представлен человеческий страх смерти, который и вызывает смех. Страх, обостренный спиритическим гласом Спинозы, субстантивировался в глазах Панихина в вездесущий гроб, символизирующий собой смерть. Гробовая тотальность в конечном итоге создает впечатление жизненности вещи и призрачности людской жизни. В дискурсе текста самым "живым" и главным действующим лицом (лицом Смерти) оказывается гроб, тогда как все остальные – призраки – выступают лишь фоном для его "скольжения" внутри пространства и времени одной ночи. Так, меняя местами жизнь и смерть, душу и тело, вещь и призрак, Чехов создает впечатление абсурда, происходящего вокруг танатофобии; он остается верен себе до конца и посредством *иронии* провозглашает прежнюю максиму *смысла* естественности смерти. Смех оказывается не только сильнее страха, но и смыслозначимее самого абсурда.

Несколько иначе тема абсурда смерти как небытия жизни представлена в поэзии М. Лохвицкой и М. Цветаевой. Здесь нет иронии, напротив, повышенный эмоционально-горестный тон вызывает чувство сострадания, но лишь как временное сопереживание, уступающее место более продолжительному восхищению красотой происходящего. Абсурд нивелирован поэтикой и эстетикой смерти в "Элегии" Лохвицкой:

Я умереть хочу весной,
С возвратом радостного мая,
Когда весь мир передо мной
Воскреснет вновь, благоухая.
На все, что в жизни я люблю,
Взглянув тогда с улыбкой ясной,
Я смерть свою благословлю –
И назову ее прекрасной [Лохвицкая, 1974].

Но и это кажется недостаточным для упоения красотой смерти, для которой важно не только весна, но и молодость:

Я хочу умереть молодой,
(...)
Золотой закатиться звездой,
Облететь неувядшим цветком.
(...)
Чтобы сонные маки цвели,
Чтобы ветер дышал надо мной
Ароматами дальней земли...
Я хочу умереть молодой! [Лохвицкая, 1993].

Она действительно умерла молодой, но в этом не следует искать мистики. Творчество всегда выступает путем к обретению бессмертия и преодолению абсурда. Видимо, понимая это, она также писала: «В смерти иное презрев бытие, смерти скажу я: "Где жало твое?"» [Лохвицкая, 1993]. Абсурдность же смерти здесь заключается в том, что умирает "молодая и красивая", а не старая и больная, что более приемлемо в глазах общественности. Аналогичную стезю абсурда смерти заметил Е. Горный, размышляющий над картиной Г. фон Макса "Анатом", на которой изображен мужчина, разглядывающий на секционном столе труп девушки: «Изображение трупа молодой девушки бросает вызов привычному отношению к смерти, ассоциирующемуся со старостью и болезнью. Молодость всеми признана как расцвет – накопление сил для роста и развития, красота – как совершенство, а потому – живущая вечно. Под смертью обычно понимают абсолютный конец – невозможность продолжения и просто то, чего нет. Поэтому "умирание молодости и красоты" представляется нам как своего рода онтологический оксюморон, не имеющий под собой смысла (абсурд. – Т.М.)» [Горный, 1998, с. 20].

Тема абсурда по-особому звучит в поэзии Цветаевой, но она преодолевается путем веры, надежды и любви. Жизнь настолько кратковременна, что практически не оставляет следа, поглощая каждого на своем пути:

Уж сколько их упало в эту бездну,
Разверзтую вдали!
Настанет день, когда и я исчезну
С поверхности земли...
И будет все – как будто бы под небом
И не было меня! [Цветаева, 1993, с. 276].

Единственным избавлением от печали смерти для Цветаевой является любовь, во имя которой проходит жизнь. Любовь и вера оправдывают кратковременность жизни, более того, они смиряют страх смерти, благодаря чему можно неоднократно призывать всех и каждого – "еще меня любите за то, что я умру".

Тело смерти и смерть тела

Лик смерти, олицетворяющий собой разлагающуюся плоть человека, был воплощен в средневековых темах иконографии *dance macabre*, рисующих нескончаемый хоровод живых и мертвых и сохранившийся в "низах" массовой культуры вплоть до наших дней. Своеобразным отголоском народной традиции стали некоторые современные произведения искусства и литературы, в которых смерть изобличается посредством магии телесного превращения живой материи в мертвую. Умиравшее тело – самое что ни на есть реалистичное доказательство бытия смерти, угнетающее своей непреложной истиной тления и разрушения. Именно она, эта "подверженная тлению" плоть, выступает главным свидетелем по делу о смерти человека. Поэтому и неудивительно то, что люди испытывают влечение к тайне смерти через распознавание законов умирания тела. В настоящее время уже можно говорить о существовании особой эстетики смерти и умирания, вошедшей в анналы культуры. Только на первый, непосвященный взгляд искусство, литература и философия в стиле *dance macabre* кажутся отвратительным деянием и патологическим пристрастием их создателей, но пристальный и внимательный взгляд разглядит в актуализации умирания подлинную жизнь смерти, ничем неприкрытую и обнаженную для *лице-зрения*. *Macabre* оказывается тем единственно возможным, исключительно истинным воплощением смерти, с которым сталкивается каждый, но при этом человек отказывается принимать этот лик, вытесняя его образ в глубины бессознательного.

Реанимация *dance macabre* в отечественной духовной традиции культуры XX в. произошла, к примеру, в творчестве А. Платонова. Галерея образов в "Чевенгуре" и "Котловане" не оставляет сомнений в том, что ее инспирировала авторская тема телесной смерти. Как пишет литературовед С. Семенова, "все, что происходит с телом у Платонова, – прекрасно и жалко, как прекрасен и жалок сам человек". Герои Платонова не просто смертны, как и все люди, но к тому же они из числа тех, кто испытывает странное влечение ко всему мертвому – среди природы, людей, вещей, явлений. «Смерть, много смертей: дух покидает тело, выцветают глаза, "превращаясь в круглый минерал", отражающий небо, – то ли человек возвращается в природу, то ли природа в человека. Непостижимость перехода от чуда живой жизни к бездыханному телу притягивает, почти завораживает автора» [Семенова, 1988, с. 9, 7]. Каждый сюжет воплощает в себе умирание в каком-то из своих телесных проявлений, идет ли речь о человеке, машине, растениях, животных, о деревне, могильном кресте или лапте. Всюду встречаешь мотив разложения, гниения, распада, поэтому создается впечатление, что описываемые страдания людей неизбежны в этом тотальном бытии умирания. Более того, кажется, что все вовлечены в какую-то дьявольскую пляску; смерть кружит вокруг себя в "Чевенгуре" и уводит каждого, кто ею соблазняется: рыбака, захваченного интересом к ее тайне и бросившегося с лодки на дно озера; бобыля, удивляющегося самым неприметным явлениям природы и смиренно готового умереть от скуки; машиниста-наставника, вечно сомневающегося в живых людях и доверяющего больше душе машины; а также совершенно незнакомого человека, оставшегося на обочине дороги и вспухающего от естественных процессов разложения. Умиравшее тело контрастирует, а точнее, ставится в сравнение разве что с телом роженицы, обыденность дела которой в описании автора скорее походит на испражнение нечистот, чем на волнительное событие появления новой жизни: кровь, раны, страдания, боль – одинаковы и естественны, они даже не вызывают чувства брезгливости, так часто о них говорится в романе.

Жители в "Чевенгуре", как сомнамбулы, вечно блуждающие по миру в забвении и полусознании, не понимающие ни того, что происходит, ни того, кто они, поэтому и к смерти они относятся спокойно, принимая ее за сон. На самом же деле – сновидением, причем страшным и тягостным, является их жизнь, но проснувшись, они уже ничего не могут понять, потому что теперь их просто нет. Героев тянет к могилам, в которых они видят уют и покой – Саша Дванов роет могилу рядом с захоронением

отца, чтобы в ней жить тепло и мирно. Захар Павлович размышляет над тем, чтобы разрыть могилу матери и прижаться к ее телу, как раньше, когда он был ребенком. Могила, словно кровать, в которой можно уснуть крепким сном и забыть, что есть жизнь, как у Тургенева: "Я поклонился моей улетевшей жизни – и лег в постель, как в могилу. Ах, кабы в могилу!" [Тургенев, 1994, с. 189].

Апофеозом же могильной жизни выступает "Котлован" – место всеобщего счастливого успокоения. Однако и здесь монотонная работа "полууснувших-полуусопших" рабочих описана словно декорация к Триумфу Смерти, которая восседает на коне и парит над вырытой бездной. Действующие лица – это маркеры, указывающие своими телами путь ее Величеству Смерти, поэтому она без оглядки и косит всех на этом пути, от мала до велика. Как "Чевенгур", так и "Котлован" оказываются местом священнодействия Смерти, которая зачаровывает самих мертвецов. Близость, даже взаимность живых и мертвых, постоянно встречается в описаниях Платонова: живые призывают на помощь мертвых, а мертвые вопиют о несправедливости забвения к живым – так они и существуют вместе в одном бытии умирающей жизни. Чем это не иконография *macabre*? Разве не в пляске живых и мертвых Смерть водит свой хор-вод?

Экзистенциальный пафос некроэстетики выражен и в современном творчестве кинорежиссера А. Сокурова, который обнажает и натурализует лик смерти, чтобы показать парадоксальную ценность и вместе с тем абсурдность физического бытия человека. Автор ставит своих героев в пограничные ситуации, ощущаемые всем телом: болезни и здоровья, старости и молодости, жизни и смерти. В кинолентах "Молох" и "Телец" он де- и реконструирует культ вождя благодаря его физичности, человечности, которая у каждого имеет одно – телесное – измерение. Человек-полубог выставлен на всеобщее обозрение как немощное, болезненное, умирающее существо, которым, в принципе, все мы, человеки, и являемся, но зритель почему-то не прощает именно этого "надругательства" над кумирами. Автор стремится примирить нас с человеческой сутью Гитлера и Ленина путем демонстрации личности в пограничной ситуации зрительского самоанализа. Каждый должен понять, что все люди едины в смерти и это единство выражено в телесности болезни и умирания. В свою очередь, понимание достигается при помощи культивации эстетики созерцания смерти человека.

В своем выступлении на Дне петербургской философии (2003 г.) Сокуров объяснял цель современного авторского кино, которое должно сформировать зрительскую культуру "чтения" кинопроизведения. Зритель-читатель, отвыкший "работать" мыслью над увиденным, не хочет созерцать то, что является сущностью человеческого в человеке, например смерть и умирание. Отечественное авторское кино без ложных спецэффектов и в натуральную величину репрезентирует смерть человека, инспирируя снятие табу на ее лицезрение, то есть, отрывая руки от зажмуренных глаз, формирует культуру приятия смерти. Парадоксальность такого произведения заключается в том, что оно обескураживает своей подлинностью, за которой скрывается "чистота" человеческой души, ее ранимость и хрупкость. «Чувство трагизма человеческого бытия, кажется, достигает здесь небывалой остроты: нестерпимая боль пронизывает даже при расставании с тем, что осталось после смерти от любимого человека, с его телом, безотчетно старание любящего продлить прощание. Но именно это осознание жизни на грани смерти рождает в зрителе пронзительную любовь к миру, благоговение перед его красотой, стремление бережно ("Нежно") прикоснуться к его тайне. И именно этого отношения к нему более всего недостает человеку современного индустриального общества» [Акиндинова, 2001, с. 277].

Метафизические изобличения умирающего тела легли в основу реалистического видения смерти – некрореализма как маргинального направления в отечественном искусстве конца XX в., визуализирующего телесную некродинамику. Как пишет один из адептов, «слово это теперь указывает не только на нечто такое, что могло бы быть основанием, принципом художественного движения (*некро*), не только указывает на определенную эстетическую парадигму представления "смерти" – *реализм*, но также

демонстрирует свою собственную разнородность, точнее обнаруживает двойную контаминацию: контаминацию этимологическую и семантическую» [Мазин, 1998, с. 21]. Метафизичность некрореализма заключена в его принципиальной аллегоричности: объект дискурса – *res* – труп не есть смерть, а лишь след ее работы, обозначенный в произведении как *allegores*. Мертвое тело действительно есть, оно реально, но смысл в том, что труп не есть смерть, а значит, в некродемонстрации "*смерть не есть*". Фото-, видео- и кинопроекты в рамках этого *арт*-движения создают ткань культуры смерти и умирания по законам жанра *macabre*, визуализируя *артефакты* смерти, практически ничего нового не добавляя, хотя В. Мазин это пытается оспорить.

Поскольку современная культура в массе своей далека от ценностей *artes moriendi* и *dance macabre*, то в восприятии большинства такие маргинальные сентенции, сохранившиеся словно варварский атавизм на теле цивилизации, вызывают непонимание и ожесточенное сопротивление, как будто бы в повседневном мире нет трупа, манифестирующего собой смерть тела. Некрореализм выставляет напоказ то, что наиболее естественно и лишено избыточной символизации – мертвое тело без сакрального, социального и прочих жизненно значимых контекстов. Намеренное же лишение тела символической контекстуальности на деле оборачивается "плевком общественному вкусу", действием патологическим и этически недопустимым. В действительности некрореалист просто "срывает" маски с лица смерти и демонстрирует ее публике в обнаженном и первозданном виде, за что многократно осуждается и оттесняется на обочину культуры.

Лик смерти, запечатленный в умирающем теле человека, возвращает к тем истокам мысли, в которых она не была выделена еще как самостоятельная сила, сражающая все живое и опрокидывающая мир в бездну небытия. Мертвое тело как смысл и предсимвол, означающий континуум культуры, вызывает многовековую творческую эмпатию наравне с метафизическими инспирациями смерти в философии, литературе, искусстве. Кроме того, эстетизация и культивация трупа является отчаянной и смелой попыткой обратиться к лику смерти "без прикрас", оставляя человека наедине с тем, что само по себе лишено смысла и возникает на границе взаимоперехода природы и культуры, животного и человека, тела и разума. Только в трансгрессивном забвении возникают дистанция и различие (*différence*), позволяющие видеть смерть в многообразии ликов и личин (масок).

Красочная палитра ликов Танатоса в отечественной духовной традиции превращена силой творческого гения в естество культуры смерти и умирания, служащее мотивом нашей национальной идентичности. Образы смерти, артикулированные в синтетическом сплаве религиозной философии, метафизики, эстетики, этики, искусства, литературы, поэзии, представляют собой контекст понимания идеи смерти. Философская танатология в России, таким образом, культуросообразна и культурно значима как явление специфичности и уникальности, практически нивелированное в постмодернистскую эпоху, когда человек "утрачивает самоидентификацию. Кочевье культурных границ лишает его определенности. Только после смерти он обретает ее, занимая заданное национальностью, вероисповеданием, имущественным положением место на кладбище" [Савчук, 2001, с. 234].

Место на кладбище, своеобразной метафоре города (некро-полисе), не бывает случайным не только в силу культурной заданности места рождения и крови родителей, оно предопределено выбором лица смерти, открытого человеку при жизни. Наше повседневное существование – далекое и близкое к своему концу – ставит перед необходимостью осознавать границы перехода, отмеряющие отпущенное время в пространстве культуры смерти и умирания. От того, насколько ответственно наше решение в момент перехода, зависит последующая участь наших бренных останков и симультанных следов на поверхности бытия. Место человека в мире, завоеванное и отвоеванное у бытия в течение жизни, должно обмениваться на равноценное в мире "ином", где господствует сила превращения материи и духа. Отечественная духовная традиция, со-

здавая многочисленные образы смерти, стремилась именно к этому воспитанию культуры умирания как обретения достойного места в бытии *sociūta* и *necrosa*.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Акиндинова Т.А. Современное искусство на стыке эпох: размышляя о фильмах А. Сокурова // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Вып. 12. СПб., 2001.
- Артемяева Т.В. Загадки русской души, или Нужна ли нам вечная игла для примуса // Фигуры Танатоса: искусство умирания. СПб., 1998.
- Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990.
- Горный Е. Две зарисовки // Фигуры Танатоса: искусство умирания. СПб., 1998.
- Демичев А.В. Дискурсы смерти. Введение в философскую танатологию. СПб., 1997.
- Достоевский Ф.М. Бесы. М., 1990.
- Достоевский Ф.М. Идиот. М., 1981.
- Евлампиев И.И. "Страсти по Андрею": философия жертвенности. Андрей Тарковский и традиции русской философии // Вопросы философии. 2000. № 1.
- Ивнев Р. Смерть неизвестного // Серебряный век русской поэзии. М., 1993.
- Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. Л., 1984.
- Лохвицкая М. Элегия // Русская поэзия XIX века. М., 1974.
- Лохвицкая М. "Я хочу умереть молодой..." // Серебряный век русской поэзии. М., 1993.
- Мазин В. Кабинет некрореализма. СПб., 1998.
- Савчук В. Конверсия искусства. СПб., 2001.
- Семенова С. "Идея жизни" Андрея Платонова // Платонов А. Чевенгур. М., 1988.
- Толстой Л.Н. Записки сумасшедшего // Толстой Л.Н. Собр. соч. В 14 т. Т. 10. М., 1952.
- Толстой Л.Н. Смерть Ивана Ильича // Толстой Л.Н. Собр. соч. В 12 т. Т. 10. М., 1975.
- Тургенев И.С. Senilia. Стихотворения в прозе. М., 1994.
- Цветаева М. "Уж сколько их упало в эту бездну..." // Серебряный век русской поэзии. М., 1993.
- Чехов А.П. Скучная история. Повести и рассказы. М., 1986.

© Т. Мордовцева, 2004

Сдано в набор 18.06.2004	Подписано к печати 29.07.2004	Формат бумаги 70 × 100 ¹ / ₁₆
Офсетная печать	Усл.печ.л. 14,3	Усл.кр.-отт. 25,8 тыс.
	Тираж 1775 экз.	Зак. 8579
		Уч.-изд.л. 18,4
		Бум.л. 5,5

Свидетельство о регистрации № 0110134 от 04.02.1993
Министерство печати и информации Российской Федерации
Учредители: Российская академия наук, Президиум РАН

Адрес редакции: 119991 Москва, Мароновский пер., 26
Адрес издателя: 117997 Москва, Профсоюзная ул., 90
Оригинал-макет подготовлен МАИК "Наука/Интерпериодика"
Отпечатано в ППП "Типография "Наука", 121099 Москва, Шубинский пер., 6