DOI: 10.19195/0137-1150.167.44

BEATA WALIGÓRSKA-OLEJNICZAK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska

Танатография. Стратегии представления смерти в фильме Ренаты Литвиновой *Последняя сказка Риты*

Рената Литвинова, родившаяся в 1967 году в Москве в семье врачей, принадлежит к числу всесторонне одаренных женщин современного российского кинематографа. По мнению критиков, особое влияние на заинтересованность Литвиновой проблемой смерти оказала профессия родителей. Литвинова может гордиться многими наградами за творческую работу, признанными как на национальном, так и международном уровне. В обширном и разнообразном списке достижений пятидесятилетней москвички, безусловно, стоит обратить внимание на актерские воплощения в фильмах Веры Сторожевой, Алексея Балабанова и Киры Муратовой, нередко называемой духовной матерью Литвиновой¹. Обоснованием этого сравнения может быть тот факт, что именно написанные для Муратовой сценарии и сыгранные в ее фильмах роли сформировали Литвинову в профессиональном смысле и облегчили старт в киноиндустрии, в которой рекомендовала себя не только как автор сценариев, но как продюсер и режиссер документальных и художественных фильмов, личность известная в мире музыки, телевидения и рекламы².

Последняя сказка Риты (2012), произведение, являющееся предметом рассмотрения данного исследования, — это второй полнометражный художественный фильм, поставленный Литвиновой и, в свою очередь, перекликающийся в тематическом и эстетическом отношении с ее дебютной кинокартиной *Богиня: как я полюбила* (2004). Оба фильма объединяют проблемы

¹ См., напр.: S. Graham, *The Goddess [Boginia]* (2005). Review, <http://www.kinokultura.com/reviews/R4-05boginia.html> [дата обращения: 10.01.2018].

² *Я не могу ничего больше отдать, только себя... с Ренатой Литвиновой разговаривала Любовь Аркус*, „Сеанс” 1995, № 10, http://seance.ru/n/10/actor_role/ya-ne-mogu-nichego-bolshe-otdat-tolko-sebya/ [дата обращения: 10.01.2018].

любви, рассматриваемые режиссером, прежде всего, с точки зрения психического состояния современного человека, а также одержимость темой смерти, проходящей неким лейтмотивом в творчестве художницы, что уже было отмечено выше. Кроме того, эти фильмы связаны между собой музыкой композитора Земфиры Рамазановой и использованием достижений сюрреалистического кинематографа, в том числе приемов, которые применяли Жан Кокто и Луис Бунюэль в своих картинах, эстетикой, ассоциирующейся обычно с китчем или русской версией стиля *гламур*. Так, целью данной статьи является интерпретация фильма *Последняя сказка Риты* с точки зрения авторской стратегии художественного воплощения смерти в пространстве кинопроизведения. В связи с вышеобозначенной целью важной представляется задача проанализировать многоуровневую структуру названного кинотекста, его сюжет, стиль, интертекстуальные ссылки и т. д.³ Ввиду ограниченности научной литературы, касающейся вышеуказанного фильма, данный анализ был проведен с использованием общедоступных рецензий.

Сложно однозначно определить жанровую принадлежность фильма *Последняя сказка Риты*. Рецензия редактора польского сетевого портала „Эссенция”, Себастьяна Хосиньского, сопровождается достаточно расплывчатой классификацией: „драма, фэнтези, психологический”⁴. Немецкая славистка Наташа Друбек-Майер выходит, в свою очередь, из рамок шаблонного жанрового кода, назвав произведение кинематографической поэзией, магической сказкой или мистической сказкой⁵. В попытке осмысления своеобразной поэтики фильма она ссылается также на слова одного из российских критиков, назвавших *Последнюю сказку Риты* именем русской странности и причуды, в которую необходимо влюбиться. В подобном русле написаны другие отзывы, авторы которых воспринимают Ренату Литвинову как артистку, зараженную вирусом безумия⁶.

Необходимо заметить, что многие исследователи в фильме *Последняя сказка Риты* видят отсылку к роману Александра Дюма (сына) *Дама*

³ Ограниченные рамки статьи не позволяют представить в полном объеме теоретическую литературу, обосновывающую многонаправленность методологической линии текста. Литература о постмодернистском кинематографе, на которую ссылается Литвинова в своём фильме, обширна и широко доступна. См., напр., библиографию в книге B. Waligórska-Olejniczak, „Sacrum” w drodze. „Pulp Fiction” Quentin Tarantino i „Moskwa-Pietuski” Włodzisława Jerofiejewa w kluczu montażowego czytania, Poznań 2013. S. Chosiński, *HYPERLINK* "http://esensja.pl/film/recenzje/?param=1008&rodzaj=cykle_teksty" *East Side Story: W ogromnym pośpiechu na mocno rozchwytanym kolanie*, <http://esensja.pl/film/recenzje/tekst.html?id=15849> [дата обращения: 17.07.2017].

⁴ S. Chosiński, *East Side Story: W ogromnym pośpiechu na mocno rozchwytanym kolanie*, <http://esensja.pl/film/recenzje/tekst.html?id=15849> [дата обращения: 17.07.2017].

⁵ N. Drubek-Meyer, *Introduction to Renata Litvinova's Film „Rita's Last Fairy Tale” (2012). Conference talk*, http://www.academia.edu/7157870/Introduction_to_Renata_Litvinovas_Film_Ritas_Last_Fairy_Tale_2012_ [дата обращения: 17.07.2017].

⁶ А. Колобродов, *Девушка Рената и смерть. Новый фильм от изживающей «сумасшествие» кинодивы*, <http://svpressa.ru/culture/article/63600/#> [дата обращения: 17.07.2017].

с *камелиями*. Главную героиню французского прозаика, Маргариту Готье, связывает с фильмом российского режиссера не только одинаковые имя и фамилия. Персонаж, который стал прототипом, по крайней мере, для 20 разных не только литературных вариантов героинь, в том числе Виолетты Валери в опере *Травиата*, заметно повлиял на создание образа героини Литвиновой. Нельзя не отметить и определенных аналогий. Так, туберкулез становится причиной смерти обеих главных героинь, о чем свидетельствует не только символический жест прикуривания сигареты российской Готье, но и экстравагантная шляпа из дымящихся сигарет.

В фильме российского режиссера используется имя и фамилия главной героини романа французского прозаика — Маргарита Готье. Это оригинальный фильм, нешаблонность которого отражается, прежде всего, в визуальном уровне проекта, названного критиками декадентским сюрреализмом или в стиле *ретро-гламур*, помощью которого режиссер побуждает зрителя к размышлению о смерти⁷. Следует отметить, что представление такого лиминального опыта значительно отличается не только от стандартного понимания смерти рядовым обывателем, но и от кинематографических художественных воплощений, способствующих этот окончательный переход переосмыслить и освоить (*Любовь* Михаэля Ханеке, *Три истории* Киры Муратовой, *Ауре* Анджея Вайды). В этих кинопроизведениях изображается реальная смерть, о которой предпочтительно не думать, с сопровождающими ее страданиями умирающего и свидетелей, деградирующей физиологией и ужасающим одиночеством. Смерть в кадре Литвиновой, по сравнению с вышеописанными фильмами, является естественным процессом, который состоит из принятых условностей поведения, выученных жестов и шаблонных декоров. Следует, однако, заметить, что страх перед неизвестным, будучи связующим звеном вышеназванного переходного состояния, тем не менее осваивается и нейтрализуется по-своему. Так, Литвинова, как можно предположить, способствует созданию у зрителя некой дистанции по отношению к смерти, что проявляется, в частности, в применении в фильме стратегий романтизации и эстетизации, в использовании черного юмора и теплой иронии, создающих на экране искусственную реальность, не без эротического напряжения и чувственности.

Уход главной героини, Риты, является событием многоэтапным, сопровождаемым традиционной подготовкой и ритуалами. Таким образом, складывается впечатление, что девушка не является все же субъектом этого своеобразного спектакля, поставленного в больнице, а, скорее, пассивным объектом, полностью поддающимся очередным процедурам и операциям. Правомерным тогда кажется суждение, что не случаен выбор заболевания, приведшего героиню к земному финалу. По существу, какие-либо симптомы

⁷ V. Strukov, *A plea for the dead*, [в:] *idem, Contemporary Russian Cinema*, Edinburgh 2016, с. 147; O. Mukhortova, *Renata Litvinova's star persona*, „Studies in Russian and Soviet Cinema” 2017, № 11, с. 20–37.

болезни на момент поступления в отделение больницы, равно как и признаки ухудшения состояния здоровья, предвещающие приближающуюся смерть молодой женщины, в фильме отсутствуют⁸. Трагическую кончину предсказывают только тайно прочитанные Ритой заметки в дневнике соседки, сонные мечты и галлюцинации Готье, частично ассоциирующиеся с визитом Алисы в Стране чудес. В этом контексте можно предположить, что туберкулез представлен здесь как болезнь романтиков, сопровождающаяся фантазиями, придающими смерти эстетическое значение. Страдающий от туберкулеза Генри Торо, американский мыслитель, писал в 1852 году: „Смерть и болезнь иногда красивые, как [...] фебрильное свечение туберкулеза”⁹. В образах Риты и ее жениха, Николая, планирующих совместное будущее, угадываются черты романтической пары красивых любовников, что, в свою очередь, напоминает, что в прошлом туберкулез понимали как „способ представления себя в окружении”, „элемент нравственности”, и даже домен моды¹⁰.

Кажется, что вызванную туберкулезом смерть Риты, красота которой остается неизменной до самого конца, можно рассматривать как один из многих элементов в алгоритме манипуляции категорией прекрасного и безобразного. В таком случае стоит упомянуть о том, что русский постмодернизм приучил зрителя к тому, что категория безобразного может действовать по принципу шоковой терапии или эстетического недиалектического эксперимента, т. е. без своей противоположности, сопровождая размышления над нравственными вопросами. Экспонирование отвратительных вещей, наполняющее произведение реальными деталями, одновременно является побегом от реальности, что может проявляться, например, при обращении к притче или гротеску (в поисках киноформы). Затем сознательно или даже демонстративно Литвинова в своем кинопространстве совмещает отталкивающие и прекрасные элементы экранной эстетики. Так, визуально малопривлекательные и выходящие за рамки принятого в данных обстоятельствах поведения сопряжены с гиперболизированными образами красоты, вызывающими ассоциации с эстетикой китча, несовместимой с интерьером больницы или атмосферой скорби при переходе в потусторонний мир. Примером такого маневра могут послужить кадр с червями (снятыми крупным планом), находящимися на воротнике врача, присматривающейся вскрытию трупа; жест ответа на звонок во время проведения медицинской операции; окурок сигареты, брошенный хирургом в живот пациента. Вышеприведенные замечания можно воспринимать как своеобразную режиссерскую игру и некую попытку провокации, в основе которых лежит

⁸ В. Копылова, *Почему на Ренату Литвинову не идут зрители?*, „Последняя сказка Риты”: легкий способ бросить курить, http://www.aif.ru/culture/pochemu_na_renatu_litvinovu_ne_idut_zriteli [дата обращения: 17.07.2017].

⁹ S. Sontag, *Illness as metaphor*, New York 1978, https://monoskop.org/images/4/4a/Susan_Sontag_Illness_As_Metaphor_1978.pdf [дата обращения: 17.07.2017] (перевод наш. — В. В. О).

¹⁰ Там же, с. 30–31.

визуальная ложь. Продолжая таким образом мысль, можно допустить, что источником и персонификацией этой лжи являются два двойника героини — таинственная Смерть и „реальная” медсестра Татьяна Неубивко — свободно пересекающие границы между земной и потусторонней реальностями, вынужденные — как прямо сообщает Таня — к применению маскировки, чтобы не быть обнаруженными в своих двойных ролях.

С Татьяной-Смертью мы знакомимся, когда она выходит из своего блестящего автомобиля марки Вольво и направляется в расположенное за городом заброшенное здание, чтобы там дать отчет о последних днях пациентки Маргариты Готье. Уже эти первые кадры вызывают ассоциации с традиционным сказочным началом „за горами, за лесами”, а внешний вид героини напоминает Снежную королеву Андерсена. Ее черное длинное элегантное платье и вынутая из ящика диадема, похожая на кокошник, конечно, не соответствует зимним лесным прогулкам и не сочетается также с интерьером, в котором рассказывается история Риты, то есть событие, напоминающее процедуру заполнения следственного дела пациентки. С одной стороны, помещения выглядят неухоженными, но сохранившими память о своем расцвете в стиле барокко, с другой — заброшенная мебель, очень высокие потолки, стеклянные стены неизбежно создают ассоциации с постиндустриальным пространством, вписываясь в какой-то степени в модный в архитектурном дизайне тренд *фьюжен*. Конечно, такого рода связь возможна лишь в ограниченном диапазоне, так как большинство пространственных решений ускользает от этой либеральной логики соединений, информируя зрителя, что принципы веры и неверия следует при просмотре фильме оставить. Об этом свидетельствует не только очевидное для наблюдателя присутствие мифологических персонажей и мотивов, вышеупомянутое свободное пересечение границ между мирами, но и своеобразная логика карнавала, служащая, как нам кажется, освоению проблемы смерти, в первую очередь, реализующаяся с помощью пластического эксперимента и введения элементов абсурда, смешивания стилей и конвенций (в больнице стелятся клубы табачного дыма, сигареты курят все и везде). Отдельные сцены нередко вызывают впечатление остановленных в кадре натюрмортов или стилизованных театральных декораций, в которых предметы заменены людьми.

Этот тезис подтверждает сцена в кафе „Запределье”, представляющая Риту при красном освещении, напоминающая надгробную фотографию, кадр с лежащей на скамейке в праздничном наряде Надеи в сопровождении ворон, идеально подходящих ко всему остальному с точки зрения цветовых решений и композиции, а также использование перспективы миниатюрного домика для кукол, на который смотрит с расстояния Таня-Смерть. Введение стилистически несовместимых, не укладывающихся в хронологический ряд реквизитов Тани, а также символов явно предсказывающих смерть, сниженных почти до уровня аллегии (современные Вольво и треск старо-

го радио, по которому транслируется, вероятно, информация с того света; мертвая рыба, подаренная во время визита в похоронное бюро; моль, вороны, черный цвет одежды, фигуры женщин с косой), можно воспринимать в качестве подтверждения тезиса французского философа Ги Дебора о том, что мы живем в обществе спектакля. Этот взгляд, сигнал на визуальном уровне, в значительной степени предопределяет субъектизацию или овеществление личности, предоставление человеку статуса принадлежности к группе или его исключение.

Литвинова выражает эту точку зрения не только с помощью эстетических принципов китча, но также с помощью культивирования мифа актрисы в качестве иконы кино¹¹. В *Последней сказке Риты* подтверждением обоснованности приведенного выше наблюдения может послужить сольный концерт исполнительницы Тани Неубивко, проходивший в кафе, где актриса на мгновение, как будто бы оставляет свои роли в кино и становится знаменитостью Литвиновой, концентрируя на себе полное внимание окружающих¹². Довольно эксцентричный танец и песню в исполнении Тани в стилистическом плане можно отнести к конвенции Болливуда, что в очередной раз подтверждает тезис о том, что смерть в этом фильме имеет мало общего с натурализмом и вещественностью, к которым приучило зрителя новое постсоветское кино и доминирующее в нем направление, называемое *чернухой*. Смерть в авторском понимании Литвиновой лишена трагедии, кажется обычным явлением, к которому нужно просто подготовиться. Вместо порнографии смерти, мы сталкиваемся, скорее, с шаблоном действий и ритуалов, которые при достаточно частом повторении, могут приобретать, хотя и не всегда осознанно, статус мифа.

Такого рода подход ведет к нарушению традиционного прочтения таких проблем, как смерть и болезнь. Так, вместо устоявшейся „серьезности” смерти у Литвиновой появляется „легкость, светлость” Танатоса. Определяет это не только демонстрация непосредственного чувственного опыта, но важным приемом является также использование иронии, черного юмора и элементов абсурда, цитаты, для которой гипертекстом становится, помимо очевидных обработок мифологических сюжетов, сфера поп-культуры, фольклора, языка политической пропаганды соцреализма и т. д. Обоснова-

¹¹ I. Shilova, *Renata Litvinova: Actress and Persona*, <http://www.kinokultura.com/2008/19-shilova.shtml> [дата обращения: 10.01.2018].

¹² V. Strukov, *The Gesture of Alterity: Renata Litvinova and the Mediation of Contemporary Russian Sensibility*, [в:] *Women Behaving Badly: Towards a Cultural History of Feminist Transgression in Russia and Eastern Europe*, ред. Y. Hashimova, B. Holmgren & M. Lipovetsky, https://books.google.pl/books?id=5hQxDQAAQBAJ&pg=PT108&lpg=PT108&dq=renata+litvinova+and+mediation+of+sensibility&source=bl&ots=LSoEAw4IXy&sig=qVZ7qCZVxLl3W0MkTnnGu0bkTQ&hl=pl&sa=X&ved=2ahUKewjBv7rdg4HeAhXIEVAKHUBIB_EQ6AEwDxoECAUQAQ#v=onepage&q=renata%20litvinova%20and%20mediation%20of%20sensibility&f=false [дата обращения: 10.01.2018].

нием вышеприведенных рассуждений представляется введение в кинотекст мотивов, характерных для сказочных произведений. Литвинова использует темы умерщвления и оживления людей и животных (также предметов), их склонность к человеческим поведениям или наличие рубца на шее Тани как следа, напоминающего укус вампира.

Лишенная реальности, имеющая нейтральное значение смерть Риты представлена в конвенции театрального зрелища¹³. Каждый этап, начиная с момента поступления в больницу, — это определенная процедура, некий ритуал, совершающийся в присутствии зрителей-свидетелей, знающих будущее, знающих больше Риты. *Последняя сказка Риты* является при этом картиной, в которой почти отсутствуют кадры на открытом воздухе, подавляющее большинство сцен могло бы быть выставлено на театральной сцене, в замкнутом пространстве. Такое решение, преподносящее смерть в качестве события, происходящего в четырех стенах (дома или в больнице), побуждает зрителя к борьбе с проблемой страха, явно выраженной в фильме, несмотря на использование стратегии минимизации того, что в смерти ужасно или связано с болью, особенно в состоянии предсмертной агонии. Сьюзен Зонтаг в эссе *Болезнь как метафора* напоминает, что „с этимологической точки зрения «пациент» — это страдалец. [...] Фикция мягкой и легкой смерти — в сущности, смерть от туберкулеза бывала очень тяжелой и болезненной — относится к мифологии большинства болезней, которые не считаются постыдными или унижительными”¹⁴. Американская писательница констатирует, что показатели смертности не всегда соответствуют уровням тревожности, связанным с данной болезнью; тяжелую смерть чаще всего приписывают заболеваниям, ассоциирующимся в коллективном воображении с физиологической деградацией тела, его радикальными визуальными изменениями.

Стоит обратить внимание также на сцены вскрытия Риты. Несмотря на то, что зритель лишен подробностей упомянутой медицинской процедуры, сцена, однако, оставляет сильное впечатление из-за явного диссонанса между предварительной возвышенностью смерти Готье и дословностью деградации ее тела во время операции, не только — по умолчанию — разрезанного, но также униженного, что связано с оставлением окурков в утробе ушедшей героини. С еще недавно красивым женским телом, обожаемым женихом Колей, обращаются как с контейнером для мусора. На сцену вскрытия наложено изображение лица Нади на стекле, следящей за ходом операции. Процедура оказывается для нее большим потрясением. Дальнейшие события, в частности, посещение духа Риты и последующая агрессивная атака Надежды на хирурга свидетельствуют о том, что она

¹³ С. С. Орищенко, *Заигрывание с образом смерти и его карнавализация (фильм Ренаты Литвиновой „Последняя сказка Риты“)*, http://www.ssc.smr.ru/media/journals/izvestia_hum/2016/2016_2_205_208.pdf [дата обращения: 17.07.2017].

¹⁴ S. Sontag, *Illness as Metaphor...*, (перевод наш. — В. В. О).

чувствует личную ответственность за надругательство над телом подруги. Стекло, исполняя роль зеркала в данной сцене, в процессе восприятия может вызывать ассоциации с двойной ложью, фальшью общества, олицетворенной средой врачей и отсутствием честности в личных контактах.

Следуя вышеприведенным рефлексиям, можно предполагать, что функцию зеркала в фильме реализует камера. Так, Таня Неубивко, приняв облик медсестры и скрывая перед администрацией больницы свою двойную роль, присматривается своему отражению, глядя прямо в камеру. В выборе нарядов, характерной манерности говорить и соблазнительно-женской жестикологии, думается, могут проявляться черты автоэротичного взгляда Нарцисса, побуждая зрителя задуматься над вопросом истины и лжи перед лицом последнего момента перехода¹⁵.

Полон дисгармонии также вещий сон Риты, предсказывающий смерть героини. Ее смерть представлена как последнее путешествие, яркий, напоминающий в некоторых отношениях карнавальным, хоровод. Шествие сопровождается джазовой музыкой, уступающей, спустя некоторое время, звукам барабана, усиливающим напряжение и подчеркивающим всю серьезность момента. Образ Риты, пытающейся предотвратить занятие места в напоминающих лодку санях, возникает в стереотипном сонном видении. Атмосферу нервного ожидания, кроме ритмичных звуков барабана, передает также беспорядочное движение собравшихся людей, принявших впоследствии участие в траурной процессии, воспоминание Риты о матери и ее непрерывном курении сигарет. Зрелая женщина, являющаяся воплощением матери, все же неоднократно повторяет успокаивающим голосом слова: „уже пора”, „так надо”, „пора начинать”, „время выносить”, выполняя функцию подземного перевозчика Харона. Хоровод торжественно одетых людей, среди которых присутствуют сотрудники больницы, проходящих через реку отсылает к мифологическому образу реки Стикс. Во сне не хватает все же Тани Неубивко, хотя оформление нарядов скорбящих явно обнаруживает связь с эстетикой ретро-гламура. На самом деле Рита умирает, но с сознанием, что именно Таня исполняет роль Харона, в агональном видении пациентки это она, одетая в желтые одежды, в соответствии с пожеланиями подопечной, подает ей последний бокал любимого шампанского. Уход пациентки сопровождается шумом льющейся в больнице воды и изображением припорошенной снегом Риты, свернутой колачиком на земле. Тема воды соединяет галлюцинации Риты с ее предварительным пророческим сном.

¹⁵ См.: Д., Быков, *Равнодушный пассажир*. Дмитрий Быков о Ренате Литвиновой, http://www.medved-magazine.ru/articles/Dmitriy_Bikov_O_Renate_Litvinovoy.1558.html [дата обращения: 10.01.2018]; B. Waligórska-Olejniczak, *Metafory przestrzeni w filmie Andrieja Zwiagincewa „Elena”. Część II. Lustro*, [в:] *Tradycja i nowoczesność. Język i literatura Słowian Wschodnich*, ред. H. Chodurska, A. Kotkiewicz, Kraków 2016, с. 178–189.

В результате процесса контекстуализации были обнаружены режиссерские приемы, направленные на романтизацию и эстетизацию смерти, что акцентировалось в кинокартине обращением к логике карнавала и интертекстуальными ссылками на поэтику сюрреализма и сказок. Проведенный анализ кинополотна был сфокусирован на прочтении метафор смерти в названной художественной реальности и представлении попытки декодировать символические лейтмотивы, методы театрализации и ритуализации поведения, включая избранные монтажные решения, использованные в фильме. Авторская стратегия, направленная на нейтрализацию смерти, ее освоение и представление как некоего события, повторяющегося ритуала, реализуется в художественном пространстве кинокартины по принципу визуального эксперимента, открывающего для зрителя дополнительные семантические контексты.

Библиография

- Быков Д., *Равнодушный пассажир. Дмитрий Быков о Ренате Литвиновой*, http://www.medved-magazine.ru/articles/Dmitriy_Bikov_O_Renate_Litvinovoy.1558.html.
- Колобродов А., *Девушка Рената и смерть. Новый фильм от изживающей «сумасшествие» кинодивы*, <http://svpressa.ru/culture/article/63600/#>.
- Копылова В., *Почему на Ренату Литвинову не идут зрители?*, „Последняя сказка Риты”: легкий способ бросить курить, http://www.aif.ru/culture/pochemu_na_renatu_litvinovu_ne_idut_zriteli.
- Орищенко С. С., *Заигрывание с образом смерти и его карнавализация (фильм Ренаты Литвиновой „Последняя сказка Риты”)*, http://www.ssc.smr.ru/media/journals/izvestia_hum/2016/2016_2_205_208.pdf.
- Я не могу ничего больше отдать, только себя... с Ренатой Литвиновой разговаривала Любовь Аркус*, „Сеанс” 1995, №10, http://seance.ru/n/10/actor_role/ya-ne-mogu-nichego-bolshe-otdat-tolko-sebya/.
- Chosiński S., *East Side Story: W ogromnym pośpiechu na mocno rozchwianym kolanie*, <http://esensja.pl/film/recenzje/tekst.html?id=15849>.
- Drubek-Meyer N., *Introduction to Renata Litvinova's Film „Rita's Last Fairy Tale” (2012). Conference talk*, http://www.academia.edu/7157870/Introduction_to_Renata_Litvinovas_Film_Ritas_Last_Fairy_Tale_2012_.
- Graham S., *The Goddess [Boginia] (2005). Review*, <http://www.kinokultura.com/reviews/R4-05boginia.html> [дата обращения: 10.01.2018].
- Mukhortova O., *Renata Litvinova's Star Persona*, „Studies in Russian and Soviet Cinema” 2017, № 11, с. 20-37.
- Shilova I., *Renata Litvinova: Actress and Persona*, <http://www.kinokultura.com/2008/19-shilova.shtml>.
- Sontag S., *Illness as Metaphor*, New York 1978, https://monoskop.org/images/4/4a/Susan_Sontag_Illness_As_Metaphor_1978.pdf.
- Strukov V., *A Plea for the Dead*, [В:] V. Strukov, *Contemporary Russian Cinema*, Edinburgh 2016.
- Waligórska-Olejniczak B., *Metafory przestrzeni w filmie Andrieja Zwiagincewa „Elena”. Część II. Lustro*, [В:] *Tradycja i nowoczesność. Język i literatura Słowian Wschodnich*, ред. H. Chodurska, A. Kotkiewicz, Kraków 2016.

Waligórska-Olejniczak B., „*Sacrum*” w drodze. „*Pulp Fiction*” *Quentina Tarantino* i „*Moskwa-Pietuszki*” *Wienedikta Jerofiejewa* w kluczu montażowego czytania, Poznań 2013.

Strukov V., *The Gesture of Alterity: Renata Litvinova and the Mediation of Contemporary Russian Sensibility*, [w:] *Women Behaving Badly: Towards a Cultural History of Feminist Transgression in Russia and Eastern Europe*, ред. Y. Hashimova, B. Holmgren & M. Lipovetsky, https://books.google.pl/books?id=5hQxDQAAQBAJ&pg=PT108&lpg=PT108&dq=renata+litvinova+and+mediation+of+sensibility&source=bl&ots=LSoEAw4IXy&sig=qVZ7qCZVxLI3W0MkJtnnGu0bkTQ&hl=pl&sa=X&ved=2ahUKewjBv7rdg4HeAhXIEVAKHUBIB_EQ6AEwDXoECAUQAQ#v=onepage&q=renata%20litvinova%20and%20mediation%20of%20sensibility&f=false.

Thanatography: Strategies of representations of death in Renata Litwinova's film *Rita's Last Fairy Tale*

Summary

The aim of the article is the interpretation of Renata Litvinova's film *Rita's Last Fairy Tale* (2012). The author shows that the examples of *rite de passage*, which are present in the selected work of art, are introduced to neutralize the perception of death. It is done, first of all, due to the strategies of aestheticization and romanticization, which emphasize the conventionality of the world presented. The picture of death proposed by Litvinova is almost entirely devoid of any aspects of physiology. The stylization suggested in the title of the film is realized with the use of elements of *retro glamor*, dark humor and irony. The process of perception is also focused on the attempt of decoding the film leitmotifs such as the symbolism of the mirror or the ways of theatricalization of behavior, taking into account some montage solutions.

Keywords: death, glamour, retro, theatricalization, ritual

Tanatografia. Strategie reprezentacji śmierci w filmie Renaty Litwinowej *Ostatnia bajka Rity*

Streszczenie

Celem artykułu jest interpretacja filmu Renaty Litwinowej *Ostatnia bajka Rity* (2012). Autorka pokazuje, że obecne w dziele rytuały przejścia ukierunkowane są przede wszystkim na osiągnięcie efektu neutralizacji śmierci, między innymi za sprawą wprowadzonych strategii estetyzacji i romantyzacji, podkreślających umowność świata przedstawionego. Obraz śmierci proponowany przez Litwinową jest prawie całkowicie pozbawiony aspektów fizjologii. Zaznaczona w tytule konwencja realizowana jest za pomocą elementów stylu *retro glamor*, czarnego humoru i ironii.

W procesie percepcji filmu podjęto również próbę odkodowania obecnych w nim leitmotywów, w tym symboliki lustra, sposobów teatralizacji i rytualizacji zachowań, z uwzględnieniem wybranych rozwiązań montażowych.

Słowa kluczowe: śmierć, glamour, retro, teatralizacja, rytuał