



## Теория маргинальности и кинематограф постмодернизма

(П.П. Пазолини, Р. Хамдамов, Й. Стеллинг, Л. фон Триер)

**Д.В. Кобленкова**

кандидат филологических наук

В работе рассматриваются четыре картины режиссеров «авторского» кино: «Сало, или 120 дней Содома» П.П. Пазолини, «Анна Карамозофф» Р. Хамдамова, «Стрелочник» Й. Стеллинга, «Рассекая волны» Л. фон Триера, каждая из которых анализируется в контексте постмодернистской теории маргинальности.

### Релятивизм безумия. Концепции М. Фуко, Ж. Лакана, Ж. Делёза, Ф. Гваттари

Понятие маргинальности является для теории и практики постмодернизма одной из концептуальных смысловых составляющих. Как особая, заслуживающая внимания и изучения, эта категория была заимствована французскими постструктуралистами из социологии, где маргиналами и маргинальными группами называли, главным образом, иммигрантов и этнические меньшинства. Вместе с тем перевод понятия как «нахождение на краю» или «на границе» довольно быстро привел к расширению его функционирования. Основной причиной явилось включение термина в сферу культурологии, которая тесно связана со всеми гуманитарными дисциплинами и непосредственно с художественным творчеством. В результате появились определения, выделяющие и обозначающие разные типы «пограничности». В настоящее время объектом анализа становятся философская маргинальность (отход от господствующей системы взглядов), религиозная (еретичество, сектантство, оккультизм), этическая (иммориализм), психологическая (безумие, визионерство). Рассматриваются также поэтико-экспериментальная (художественный авангард), стилевая и жанровая (синтетичные и эклектичные формы), «контр» и «субкультурная», речевая и т.д.

Интерес к этой проблеме и определенная гипертрофия явления «пограничности» имеют у постструктуралистов свое обоснование, однако единой точки зрения на этот вопрос высказано не было, как не была сформирована и общая теоретическая платформа самого направления. Вместе с тем универсальным для всех исследований остается понятие «инаковости»<sup>1</sup>, которое

маргинальность,  
постструктурализм,  
постмодернизм,  
эпистема,  
безумие,  
трангрессия,  
инаковость

<sup>1</sup> О понятии «инаковости» см. также: Усманова А. Р. Маргинальность // Постмодернизм. Энциклопедия. Минск, 2001, С. 443.

<sup>2</sup> На это также указывает И.П. Ильин, ссылаясь на работу М. Сарупа: Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996, С. 80.

<sup>3</sup> Подробнее об этом см.: Автономова Н. С. Философские проблемы структурного анализа в гуманитарных науках. М., 1977; Автономова Н. С. Фуко М. // Современная западная философия. М., 1991; Ильин И. П. Эпистема / Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.

обретает особый статус в силу главного принципа постструктуралистской философии – необходимости разрушения «идеологического тоталитаризма и манипулирования сознанием» в пользу множественности интерпретаций события. Под «инаковостью» в этом контексте понимается способность сохранять субъективность и независимость суждений. Утверждается, что именно таким способом необходимо бороться с принципом всеобщности, который проявляется в насаждении единой для всех нормы. По этой причине приоритетным для постструктуралистов становится релятивистское отношение к действительности и возрождается идея относительности истины. Интерес к субъективному, нестандартному мировосприятию, способному открыть неожиданные грани мироздания, во многом объясняет столь пристальное внимание к альтернативным системам взглядов, т.е. маргинальности в самых различных формах. Особое звучание она приобрела в послевоенном искусстве, открытом для новых идей и экспериментальных форм.

Одним из исследователей этой проблемы стал М. Фуко, в работах которого в равной мере нашли отражение социально-психологический и культурологический аспекты вопроса. Так, центральным для Фуко является феномен безумия, который он рассматривал как явление подвижное, зависящее от стереотипов общества. По этой причине проблема была переведена им из области клинических вопросов в социально-этическую и культурную сферы. Вместе с тем наряду с разными проявлениями безумия (сумасшествием, юродивостью, визионерством), Фуко исследовал и другие формы маргинальности, тесно связанные между собой. В частности, к маргиналам были отнесены преступники, также отступившие от нормы. По его убеждению, их взгляд на мир представлял не меньший интерес и заслуживал объективного анализа. Впоследствии исследователями работ Фуко неоднократно отмечалось, что он, как и многие его единомышленники, в значительной степени романтизировал безумие и сама концепция не отличалась новизной: она лишь возрождала идеи романтиков и модернистов, отрицавших рациональное познание истины в пользу иррационального<sup>2</sup>.

Другая сторона интересов Фуко была связана с «культурной» маргинальностью и прежде всего идеей «эпистемы». Эпистема определялась как замкнутая система идеологических (художественных и языковых) кодов, на основе чего исследователем были выделены три периода: Возрождение, классицистский рационализм и современность<sup>3</sup>. В контексте нашей проблемы эта идея Фуко представляет интерес по той причине, что особую

роль в смене указанных культурных эпох он отводил именно маргиналам, т.е. аутсайдерам, которые расшатывают устоявшуюся систему ценностей и тем самым осуществляют общественное



Кадр из фильма П.П. Пазолини «Сало, или 120 дней Содома»

развитие. Очевидно, что внутри самой системы оппозиционеры воспринимаются как разрушители (таковы герои древнегреческих трагедий, Ромео и Джульетта, Гамлет у Шекспира, Чацкий в комедии Грибоедова), но именно им предназначено вести за собой консервативное большинство, несмотря на отвержение и одиночество. В целом Фуко утверждал приоритетность

маргинальности по отношению к здравому смыслу, так как она гарантировала свободу от диктата идеологии.

Проблема безумия и его инвариантов нашла отражение и в работах Ж. Лакана. Сумасшествие также воспринималось исследователем как вполне определенный ценностный ориентир, соотношение с которым особым образом характеризует человека. Более того, в традициях неопрецидизма им была высказана мысль о *неизбежности* безумия в каждом из нас, что, в свою очередь, является залогом познания сакрального смысла. Добавим, что в понимании постструктуралистов (в том числе Батая и Клоссовски) обретение *сакрального опыта* практически связывается с познанием конечной Истины, т.е. целью всякого бытия.

Особое преломление эти идеи нашли в работах Ж. Делёза и Ф. Гваттари, утверждавших, что существует особый род шизофрении, и соответственно, тип шизофреника, которые не равны клиническим. По существу, это развитие все той же мысли о ценности сознания, «не замутненного» стереотипами<sup>4</sup>. Применительно к искусству ими были введены понятия «*шизофренический дискурс*» и «*шизоанализ*», однако следует заметить, что проблема границы между истинной болезнью автора и ее художественным воссозданием остается нерешенной и является самостоятельным объектом искусствоведческих и психоаналитических исследований.

#### «Онтологическая пограничность». Ж. Батай и П. Клоссовски

Если работы Фуко, Лакана, Делёза и Гваттари посвящены большей частью феномену безумия как особому предельному

состоянию, расширяющему границы познания, то в работах Ж. Батая и П. Клоссовски рассматривается иная сторона проблемы. Анализу подвергаются те «*затаенные моменты опыта*», которые определяются как *суверенные*<sup>5</sup>. Иными словами, Батай и Клоссовски интересуются главным образом *онтологической* пограничностью. Важнейшими *пределами* человеческой жизни Батай считал «экстаз, тоску, смех, эротическое и жертвенное слияние», которые являются «непосредственным схватыванием убегающего бытия»<sup>6</sup>. Наряду с ними он пытался определить природу и назначение *зла*<sup>7</sup>, остающегося важнейшей категорией маргинальности. Предметом наивысшего интереса для исследователя была литература. Именно ее он считал наиболее характерным средством проявления «инаковости» и ставил перед ней «прометеевскую» задачу: утверждал необходимость «*безбоязненного исследования предельных состояний, обретения опыта трансгрессии*»<sup>8</sup>. Опыт трансгрессии определяется как «*нарушение границ*», переход той этической черты, за которой начинаются проявления истинного «я». Наиболее значимыми из подобных границ он считал религиозный экстаз, сексуальное удовлетворение и переживание смерти.

Известно, что особый смысл Батай придавал сопряжению эроса и танатоса, указывая на равное тяготение человеческого подсознания к любви и смерти и обретение одного в другом. Именно так, через переживание крайних состояний, достигается, по убеждению Батая, подлинная свобода, погружение в «священное». В контексте этих размышлений следует добавить, что концептуальную близость с идеями Фуко и Батая обнаруживают утверждения П. Клоссовски, в частности, экзистенциально трактуемый им «принцип удовольствия».

Проблема маргинальности нашла отражение и в философской практике Ю. Кристевой, в работах которой фрейдистские мотивы (в том числе «бунт против Отца») были перенесены в область литературоведческого анализа. Предпочитая, как и большинство постструктуралистов, исследовать маргинальную литературу конца XIX – начала XX веков, она обращается к произведениям Малларме и Лотреамона. Вновь именно маргиналы становятся центром притяжения исследовательской мысли, т.к. их творчество позволяет продемонстрировать основную концепцию критика: поэты, подобные Лотреамону, осуществляют деконструкцию языка, демонстрируя бунт против него как «*символического Отца*», «*закрывающего субъекта в метаязык*»<sup>9</sup>. Соответственно формы, используемые в поэзии такого рода, воспринимаются весьма позитивно, поскольку демонстрируют

<sup>5</sup> См. об этом размышления П. Клоссовски: Клоссовски П. Симулякры Жоржа Батая // Танатография эроса. С.-Пб., 1994. С. 87.

<sup>6</sup> Там же. С. 87.

<sup>7</sup> См.: Батай Ж. Литература и зло. М., 1994.

<sup>8</sup> См. об этом: Ильин И. П., Махов А.Е. Батай Жорж // Западное литературоведение XX века. М., 2004. С. 46. О трансгрессии см. также: Фуко М. Трансгрессия // Танатография эроса. С.-Пб., 1994.

<sup>4</sup> Отметим, что подобная точка зрения на «культурный» статус сумасшедших отражена и в русской литературной традиции, в которой обожествление юродивых берет начало в древнерусских текстах и продолжается в классический период – от «Идиота» Ф. М. Достоевского до повести «Москва – Петушки» В. Ерофеева.

<sup>9</sup> Подробнее об этом см.: Ильин И. П. Юлия Кристева – теоретик «революционного лингвосоанализа» (Негативность в поэтическом языке Лотреамона и Малларме) / Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996. С. 139.

самостоятельность создателя, разрушающего идеологические и культурные стереотипы.

Обобщая обозначенные выше теоретические утверждения, можно сформулировать главную для этих исследователей концепцию. Сущность ее состоит в негативном отношении к языку как важнейшему средству формирования сознания и организации государственной, управляющей массами идеологии. В противовес подобному положению вещей высказывается мысль о необходимости альтернативного, свободного, субъективного взгляда на бытие. Такой принцип восприятия понимается как единственно верный путь, способный привести человечество к истине. По этой причине и возрастает роль маргиналов, существующих в иной системе координат: это позволяет удерживать общество от ошибочной тенденциозности, расширять границы познания и осуществлять смену культурных эпох.

#### «Садическая закрытость». Де Сад, Р. Барт, П.П. Пазолини

Возникает вопрос, в какой степени связаны эти теории с проблемой их конкретной реализации: смогла ли система в своей философской основе стать базой для последующего художественного творчества (например, как экзистенциализм для Ануя, Сартра, Камю, Мердок, Фаулза)?

Очевидно, что применительно к французской литературе можно говорить о «новом романе» и «новой драме», которые отразили борьбу с социальными и языковыми стереотипами и подвергли деконструкции механизмы создания литературного текста.

О постструктуралистской практике в кинематографе этого периода можно говорить, имея в виду картины П.П. Пазолини, Ж.-Л. Годара, Ф. Трюффо, А. Роб-Грийе, М. Дюрас, А. Рене и др., работавших в экспериментальном поле «новой волны» и отверженных поэтике «нового романа». Пазолини в свою очередь сам принадлежал к числу сторонников постструктурализма, теоретики которого были названы в эпиграфе к последней картине режиссера «Сало, или 120 дней Содома». Однако не только французы и итальянцы работали в этом смысловом поле. В качестве примеров мы остановимся на самых значительных картинах П.П. Пазолини, Р. Хамдамова, Й. Стеллинга и Л. фон Триера.

Первой картиной, которая отвечает поставленной проблеме, является «Сало, или 120 дней Содома» П.П. Пазолини. Это последний фильм режиссера, снятый в 1975 году при участии известных постструктуралистов Р. Барта и М. Бланшо на основе романа де Сада «120 дней Содома». Теоретическую причастность Барта

и Бланшо к картине во многом объясняет смысл ее эпиграфа, в котором называются и другие идейные соавторы. Вместе с тем в контексте основной проблемы фильма не менее значимым является упоминание имен Ницше и Клоссовски, которые являлись исследователями сексуальности в ее культурологическом аспекте. В отличие от фрейдистов, анализирующих природу и составляющие эротического начала, Ницше и его последователи рассматривали *результаты* подавления физиологических инстинктов.



Либертены. Кадр из фильма «Сало, или 120 дней Содома»

В частности, Ницше интересовали проблемы вырождения интеллигенции и причины гипертрофированного проявления сублимированных желаний, которые позже найдут отражение в практике Первой мировой войны и в идеологии фашизма. С этих позиций «Сало» Пазолини воспринимается как доказательство ницшеанских идей о биологической природе человека

и первичности зла как истинного начала человеческой сущности. В частности, в «Заратустре» Ф. Ницше утверждал, что добродетель лишь искусственно привнесена извне, привита человеку культурой, которую Фрейд в свою очередь называл оковами<sup>10</sup>. Фильм, таким образом, оказывается в двойственной позиции: с одной стороны, авторами представлена та самая свобода, о которой грезил художники начала XX века и о которой столько размышляли постструктуралисты. С другой стороны, Пазолини показывает свободу в ее крайнем проявлении, где освобождение от оков приводит мир к последней черте и речь идет уже не о позитивном бунте, а о полной психологической трансформации личности, ее выпадении из социума и гибели.

Обращение Пазолини к Саду не случайно. Его философия разрушения рассматривалась постструктуралистами с разных сторон, и наиболее показательной является работа Клоссовски с соответствующей формулировкой темы – «Сад и революция»<sup>11</sup>. Вместе с тем, переосмысляя текст романа, Пазолини, как и его предшественник, не захотел выразить свою позицию определенно. По этой причине в фильме можно видеть не только «пафос утверждения» «правды удовольствия», но и его жесткую критику.

Разрушение стереотипов – политических и религиозных – бесспорно, Пазолини приветствовал (хотя сам, будучи социалистом, их создавал). С другой стороны, крайние проявления извращенного биологизма он отвергал и показывал их «в назидание». Можно думать, что идея картины разворачивается соглас-

<sup>10</sup> Ницше Ф. Так говорил Заратустра. М., 1990; Фрейд З. Будущее одной иллюзии / Сумерки богов. М., 1990.

<sup>11</sup> Клоссовски П. Сад и революция // Маркиз де Сад и XX век. М., 1992.



Кадр из фильма  
«Сало, или 120 дней  
Содома»

<sup>12</sup> Заметим, что эта тема в итальянском кино периода 70-х гг. становится определяющей. Об этом свидетельствуют картины Л. Висконти («Гибель богов», «Людвиг»), Л. Кавани («Ночной портье», «По ту сторону добра и зла», «Берлинское дело»), М. Феррери («Большая жратва»), а также фильмы самого Пазолини («Теорема» и «Свинарник»).

<sup>13</sup> Барт Р. Сад-1 // Маркиз де Сад и XX век. М., 1992. С. 184.

но логике ницшеанских размышлений и Пазолини доказывает, что не будь в обществе изначально идеологических и психологических оков, цивилизация не пришла бы к подобному концу<sup>12</sup>.

Непосредственная реализация замысла потребовала от Пазолини соответствующих форм. Это в еще большей степени усилило звучание картины и одновременно придало ей статус фильма, существующего даже не на

границе эстетически допустимого, а за ее пределами. Маргинальности фильму прибавила и уязвимая личная жизнь самого режиссера, создававшая негативный ореол вокруг его творчества. Вместе с тем главной причиной нахождения фильма *ad marginem* остается его тематика и средства ее реализации.

Подобно де Саду, Пазолини изображает отдаленное от цивилизации, закрытое пространство на севере Италии, в котором историческое время последних лет фашизма теряет отличительные черты и ему на смену приходит психологическое безвременье. Подобная пространственная изоляция, как правило, придает вневременность повествованию и превращает его в философско-психологическую притчу. Это укрупняет проблему и показывает ее непреходящий характер. Применительно к Саду Р. Барт, анализирувавший его роман, писал об этом приеме как «садической закрытости»<sup>13</sup>, что позволяет не просто изолировать сладострастие, но «укрыть его от «карательных действий мира»: «нет больше узды, нет больше преград».

В искусственно созданном гетто Сало, как в некоей колбе, Пазолини размещает группу итальянских либертенов из правительства Муссолини, которые набирают себе жертв из «культурных» семей. Мотив обязательной культурности молодых людей переходит в фильм из романа и связан с тем, что наслаждение от их унижения оказывалось неизмеримо выше, чем от унижения простых выходцев из низшего сословия. В таком пространстве у Пазолини уже не действуют законы внешнего мира, и постепенно на поверхность выходит истинное «Я» человека с его психологическими комплексами и внутренним одиночеством.

Пазолини, как и Сад, бесстрастно демонстрирует приезд группы, установление распорядка возбуждающих «бесед» и оргий, «каталогизирует» виды насилия, а в финале констатирует окончательное разложение «хозяев», перешедших к прямым физическим пыткам и мученическому умерщвлению жертв. Оче-

видно, что Пазолини не рассказывает сюжетную «историю», он демонстрирует проблему, указывая при этом на нетождественность реальности и ее искусственного пересоздания. Нельзя забывать, что в тексте заново проигрывается уже существующий текст, причем некогда сам де Сад настаивал на том, что он писатель, а не автор-реалист, в результате чего его текст необходимо воспринимать «как дискурс, а не денотат, т.е. воспроизведение, а не отображение»<sup>14</sup>. Пазолини имитирует этот принцип, превращая персонажей в условные марионетки, и если либертены показаны более психологично, чем жертвы, то последние, как сказал бы Р. Барт, являются пустыми знаками<sup>15</sup>.

Очевидно, что Пазолини сознательно изображает ситуацию отстраненно, «не вживаясь» в образы, никого из жертв не укрупняя и не приближая их к зрителю. Подобный прием не дает возможности глубоко сострадать, так как воспринимающий ни с одним из мучеников себя не идентифицирует. Более того, авторская точка зрения не всегда в равной степени объемлет собою персонажей и нередко переходит на позицию либертенов. Иными словами, с точки зрения жертв история практически не изображается. В результате из-за подобной нарративной конструкции и, прежде всего, положения повествователя возникает ощущение, что автор акцентирует насилие, а не страдание, вызывая соответствующие инстинкты в зрителе, который воспринимает происходящее его глазами. Это придает фильму двойственный характер и заставляет сомневаться в истинно нравственных установках его создателя<sup>16</sup>. В любом случае Пазолини моделирует маргинальную садомазохистскую ситуацию, снимая табу со сферы сексуальных извращений и применяя при этом постмодернистскую стилизацию известного текста. Вместе с тем режиссер извлекает из этой конструкции философскую идею, обозначая характерные для XX века вопросы.

Размышляя над границами допустимой свободы, Пазолини вводит в картину показательные художественные детали: картины абстракционистов, на фоне которых рушится психическая человеческая природа, и изображение Девы Марии, безразлично взвешивающей на трупы с перерезанным горлом. Абстракционизм здесь явно трактуется в духе Т. Манна. Известно, что основа этого стиля, как и музыка Шёнберга, воспринимались критически: в них видели рационализирование творчества, разрушение принципа гармонии, которые привели к изгнанию из искусства живого чувства и ощущения божественного откровения. По этой причине в 30-е годы абстракционизм стал символом духовного кризиса интеллигенции и признаком зарождающегося фашизма.

<sup>14</sup> Там же. С. 208.

<sup>15</sup> Там же. С. 192.

<sup>16</sup> Позже Пазолини утверждал, что фильм следует воспринимать от обратного: досмотреть его сможет лишь тот, в ком заложен подобный «инстинкт фашизма» – прим. авт.

Отношение Пазолини к религии было много сложнее. С одной стороны, она воспринималась им как центральная идеологическая система, подавляющая человеческую природу, с другой – оставалась последним оплотом, концентрирующим гуманистические ценности. Напомним, что сам Пазолини, несмотря на свое двунаправленное бунтарство, всю жизнь продолжал считать себя католиком, и неоднократно указывалось, что имя Христа, наряду с именами Маркса и Фрейда, наиболее часто встречается в его работах. Можно сказать, что режиссер остался на границе между христианством и коммунизмом, однако каждая из этих систем не могла его удовлетворить.

В смерти и эротике, в разрушении религиозных догм его единомышленники видели опыт трансгрессии, обретение сакрального смысла и истины, но это были лишь теоретические построения. Предел проявления свободы нигде обозначен не был, так как он противоречил исходной задаче. Однако реальность всегда оказывается шире теории, и критический текст Пазолини является скорее трагической пародией на мысль о сакральности эротического, в то время как атеизм в его картине напрямую инициирует фашизм. Пытаясь понять причины упадка Европы, Пазолини обращался к античности и приходил к убеждению, что суть человеческой природы принципиально не изменилась: какой она была в архаической культуре, такой осталась и в XX веке<sup>17</sup>. Размышляя и о своей собственной трагической судьбе, режиссер склонялся к мысли об абсолютном человеческом бессилии перед своей природой.

В целом маргинальность в этой картине оказывается наиболее масштабной и проявляется на разных смысловых уровнях: *последний* временной рубеж фашизма, *удаленное* от цивилизации пространство, *замкнутая* «лабораторность» эксперимента, *нарушение этических норм*, психическая *патологичность* сознания, физический *биологизм* человеческой природы, религиозное *еретичество* и политическая *оппозиционность*.

Иными словами, режиссер использовал в фильме значительное количество приемов маргинальной эстетики и при этом сформировал внутренне противоречивую картину: убеждения Пазолини оказались сильнее и глубже постструктуралистской идеологии.

### Маргинальный эстетизм Р. Хамдамова. «Анна Карамазофф»

Политический контекст и сходные мотивы есть и в другой картине, которая представляет отечественный постмодернизм. Как известно, фильм Р. Хамдамова «Анна Карамазофф» (1991)

также оказался на периферии мирового кинопроцесса. Трагическая судьба этого произведения связана, главным образом, с финансовым конфликтом между русской и французской сторонами, в результате которого фильм остается недоступным для зрителя. Но есть и другая причина «отстраненности» картины от основного потока – проблема ее художественной формы. Фильм был не оценен зрителями Каннского фестиваля, однако создал вокруг себя ореол таинственного шедевра.

Главная особенность картины заключается в отсутствии композиционной целостности: она состоит из нескольких фрагментов, связанных «сквозным» персонажем и единством пространства и времени, которые, в свою очередь, условны. Можно думать, что речь идет о начале 50-х годов и действие разворачивается в Ленинграде в атмосфере «синдрома сталинизма» и шире – коммунистической реальности. Основная психологическая составляющая фильма может быть определена как комплекс уничтожения, который переживает личность при тоталитарном режиме, т.к. находится в состоянии постоянно-го страха не соответствовать. Хамдамов изображает систему

различных фобий, которые создают болезненную атмосферу «всеподнадзорности»<sup>18</sup>.

Так, Анна Карамазофф возвращается из лагеря, и возникает мотив политической оппозиционности, за которую героиня была осуждена и по-прежнему находится под невидимым надзором; сумасшедшая знакомая Анны боится наказания за низкую корысть и занятие чужой жилплощади; безумная Мари страшится расплаты за убийство родственников; уборщица в театре пугается невиданного дара – не соответствующих ее социальному положению бриллиантов. Наконец, Лена и Наташа из черно-белой картины с благоговением размышляют о властвующей над всеми судьбе. Политический контекст

в данном случае переплетается с психоаналитической и философской проблематикой, столь свойственной XX веку.

Хамдамов, подобно Пазолини, показывает политическую систему как средство подавления, приводящее к психологическому вырождению. Вместе с тем для режиссера конечной целью исследования становится не сам человек и не трагические коллизии истории. Р. Хамдамов мыслит как художник и эстет. По этой причине в картине изображается не столько гибель че-

<sup>17</sup> Термин М. Фуко – прим. авт.



Кадр из фильма «Анна Карамазофф»

<sup>17</sup> О некоторых концептуальных основах мировоззрения Пазолини см. в нашей работе: Кобленкова Д.В. Неомифологизм в фильме П.П. Пазолини «Царь Эдип» // Experimenta lucifera. Материалы III Поволжского семинара. Выпуск II. Нижний Новгород, 2006. С. 34–38.

ловека, сколько гибель Красоты как наивысшей ценности. Она воспринимается в качестве надмирной и одновременно земной Истины, той вершины, в которой воплощаются все достижения человеческого разума и духа. Очевидно, по этой причине в качестве пространства избирается имперский Петербург, разрушительный, с чужеродной холодной красотой, в котором мифологически переплелись недостигаемость власти и ничтожность человека. Уже само пространство свидетельствует об ориентации режиссера на предшествующую традицию: Пушкина, Гоголя, Достоевского, Гиляровского, Белого.

Отмечалось, что Петербург всегда символически связывался с болезнью, причем как с физическим умиранием-тлением, так и с психическим вырождением («Медный всадник», «Пиковая дама», «Записки сумасшедшего», «Петербургские трущобы», «Преступление и наказание»)¹⁹. Р. Хамдамов во многом следует этой мифологеме, так же стремясь к отражению ущербности психологической атмосферы. Типично русский болезненный максимализм проявляется в изображении разных маргинальных микромиров, среди которых находится героиня Жанны Моро: мрачные сырые квартиры некогда величественной столицы, обиталища странных безумцев, лестничные пролеты, свалки, туалеты театров, кладбище.

Всякое из этих пространств погранично: одно связывает монархическую империю с империей коммунистической, другое сближает здоровое и больное сознания, третье – жизнь и смерть, четвертое – смерть и эрос, пятое – смерть и красоту. Эти полюса постоянно сводятся воедино, и синтез контрастных, крайних элементов усиливает степень воздействия, погружая воспринимающего в глубинные сферы подсознания, заставляя страдать и наслаждаться *одновременно*. В этом контексте нельзя не вспомнить Эйзенштейна с его теорией овладения психикой зрителя, когда смотрящий *через сопережи-*

*вание* обретает возможность материализовать, выразить свои подсознательные желания, удовлетворить свою жажду сильнейших потрясений и, практически по Аристотелю, пережить

освобождение-катарсис. Заметим, что в последнее десятилетие техникой подобных приемов в наибольшей степени овладел Ларс фон Триер. Р. Хамдамов идет по своему пути и акцентирует, пре-

жде всего, последнюю из названных выше оппозиций – смерть и красоту.

Гибель красоты становится наиболее сильным и трагическим лейтмотивом фильма, который проявляется в каждом фрагменте-фреске, способном символизировать распавшееся единство. Таков красивый румяный мальчик в гробу, наливные, но отравленные яблоки, подаренные жертве, буйная кладбищенская

зелень с грибами, подобная пейзажу вокруг могилы Базарова в эпилоге «Отцов и детей». Рассыпавшиеся по кладбищенским дорожкам яблоки, оказавшиеся наиболее повторяемой аллюзией, отсылают к целому ряду первоисточников: Ветхому Завету, древнегреческой мифологии, «Сказке о мертвой царевне» Пушкина, «Земле» Довженко. В яблоке заключено греховное, эротическое начало. Идея искушения и вместе с тем идея гармонии, совершенства. Здесь же гротескно изображено кладбищенское надгробие, на котором в тонких черных чулках спит героиня Ж. Моро. В этом фрагменте Ж. Батай усмотрел бы проявление своей идеи – сопряжение эроса и танатоса, т.е. их взаимное притяжение и обретение в эротике и смерти сокровенного опыта трансгрессии – чувственно познанной истины.

Особый интерес Хамдамова проявлен к «детской маргинальности». Так, красивая маленькая Мари – сумасшедшая и убийца, наслаждающаяся содеянным и воспринимающая зло как благо; безумен ее идиотический брат с садистскими наклонностями и сатанинским смехом. Станным субъектом – красивой постмодернистской игрушкой – оказывается мальчик-зайчик, обозначенный режиссером как «просто прохожий».

В отличие от детей, подверженных внутреннему духовному разложению, появляются и те, которые подвергаются разрушению извне, испытывая на себе необъяснимый садизм взрослого мира: младенец из начальных кадров пребывает на краю мучи-



Кадр из фильма «Анна Карамазов». В роли Анны – Жанна Моро

¹⁹ См., в частности, работу В. Руднева «Психотический дискурс» в книге: Руднев В. Метафизика футбола. М., 2001. С. 91.



Кадр из фильма «Анна Карамазов». Эпизод из черно-белой картины. Наташа – актриса Наталья Лебле



Кадр из фильма «Анна Карамазов»



Кадр из черно-белой картины. Фильм «Анна Карамазов»

тельной гибели, так как из горла у него узбекки сюрреалистически достают многометровую веревочку с катушкой; гимназисты прощаются с умершим одноклассником и практически идентифицируют себя с ним, не исключая возможности в скором времени занять его место в гробу. В логике этого «шизофренического дискурса» взрослые в картине трансформируются до уровня сошедших с ума детей: одна из знакомых Анны разговаривает утрированным голосом маленького пионера, другая появляется в обличье медвежонка с лицом юродивой старушки. Мотивы безумия усиливаются в картине количеством и качеством смертей: четыре убийства, смерть юного гимназиста, гибель Наташи под колесами поезда из немой черно-белой картины и оставшаяся за кадром смерть самой Анны Карамазовф, сбитой автомобилем. Очевидно, что в фильме проявляется обостренный интерес к патологическим аспектам жизни и аффективности сознания. Однако в отличие от многих предшественников Хамдамов не подразумевает под этим шизофреническим ракурсом истинного видения мира, а, напротив, показывает безумие как вырождение, исчезновение человека, не имеющее никакого амбивалентного характера.

Отметим, что имя героини, ставшее названием фильма, принадлежит, по свидетельству самого Р. Хамдамова, В. Набокову и взято из его романа «Другие берега». В этом имени оказываются стянуты мотивы лучших русских романов: «Анны Карениной» и «Братьев Карамазовых», что еще раз доказывает, что источником переосмыслений здесь являются не имморалисты вроде гедонистичного маркиза, а, напротив, христианские проповедники Толстой и Достоевский, представляющие вершину русской, глубоко нравственной литературы.

Соответственно задача Р. Хамдамова в этом случае состоит в констатации общего политического и психологического психоза, сходного с атмосферой романов Достоевского и приводящего общество к самоуничтожению. Анна Карамазовф здесь – символ этого хаоса и одновременно напоминание о красоте и духовной рефлексии. Вместе с тем, сравнивая концепцию человека у Пазолини и Хамдамова, можно видеть, что у русского режиссера, несмотря на перипетии времени, человек скорее «храм», чем «зверь».

В этом контексте можно привести мысль М. Фуко о том, что человек неправомерно разделялся классической философией на дух и тело. Он отстаивал идею неразрывности чувственного



Кадр из фильма «Анна Карамазовф». Анна и Мари. В роли Мари – Ольга Носова



Кадр из фильма «Стрелочник». В главной роли – Джим ван дер Воуде

<sup>20</sup> Подробнее об этом см.: Ильин И. П. Сексуализация мышления, или Сращивание тела с духом // Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.

и телесного начал и вводил понятие «телесности сознания»<sup>20</sup>. Иными словами, всякое сознание чувственно, и в грехе, равно как и в высотах духовных прозрений, участвуют оба начала, оба наслаждаются или страдают. Как и у Достоевского, мотивы которого так очевидны в этих картинах, физическая гибель у Хамдамова тоже совершается *вслед* за распадом сознания, «отравленно-го» ложной идеей. В любом случае это находится в неразрывной взаимосвязи, и можно обвинять идеологию, культуру, а можно человеческую природу его персонажей, ищущих «подполья» и оправдания для своей низости.

Верит ли Хамдамов в идею Достоевского о спасении через красоту, неизвестно, но что она действительно наивысшая ценность – очевидно. Причем он скорее не осознает это, а чувствует.

И еще одна черта картины Р. Хамдамова – исчезновение Слова. В его фильме звучат несколько реплик, причем их непросто слышать, они как бы случайны и не несут информации. Функция означающего переходит на движение, выражение лица, на пространственный контекст. Такой уклон можно объяснить несколькими причинами: с одной стороны, это чеховский символ распавшегося общества, проекция социального и психологического одиночества; с другой – акцентирование физического начала, не связанного догмами культурных кодов, проявляющих себя в речи.

Наконец, это превращение ситуации во вневременную универсалию, в притчу о поиске себя, свободы и смысла в бессмысленном мире. Аналогичная мысль была высказана И. Бергманом в трилогии «молчания» и «Персоне». Кроме того, такой принцип свойственен восточному искусству, противопоставляющему себя словесно-рационализированному искусству Запада.

В целом визуально красивые фрески Хамдамова, вступающие в противоречие с сущностью их содержания, это постмодернистский коллаж, в тлеющем хаосе которого заложено стремление к первоначальной целостности и эстетическому космосу.

### Сакральность «идиотии». «Стрелочник» Й. Стеллинга

Притчевый характер фильма и молчание персонажей «Анны Карамазовы», несмотря на хронологическую разницу, связывают картину Хамдамова с известным «неонемым» фильмом

Й. Стеллинга «Стрелочник» (1986). В картине Стеллинга есть и общий для всех названных работ интерес к природному началу человека, его подсознанию и психоаналитическая трактовка проблемы. Однако Стеллинг представляет другую ветвь маргинального кино, к которой относятся картины ни-

дерландских и скандинавских режиссеров, традиционно психологические и философско-религиозные по своему характеру. Немаловажным фактором для такой ориентации кинематографа является влияние католических и протестантских идей, определяющих философию и поэтику искусства Северной Европы.

Формально по жанру «Стрелочник» – психологическая драма, но ее основу составляет специфическая пантомима. Этот прием, наряду с уникальным, чисто «стеллинговским» обобщением и неразрешимым конфликтом, расширяет жанровые границы фильма до трагифарса или философской притчи и выводит его за пределы чистого жанрового кино. Рассказанная в фильме история исключительно условна, что всегда отличает стилистическую манеру Стеллинга.

В центре картины – деформированное сознание безымянного стрелочника, которое балансирует на грани игры и патологии.



Кадр из фильма «Стрелочник»



Кадр из фильма «Стрелочник»

Природу его «идиотии» автор не раскрывает, поэтому вопрос о том, кем является герой: голландской версией Мышкина, обобщенным образом юродивого XX века или жертвой цивилизации в духе Руссо – остается открытым. Стрелочник апатичен и подобен заводному механизму. Он живет в маленькой будке посреди огромной пустой равнины, и жизнь его состоит из нескольких повторяющихся действий: он приходит домой, ест, спит, не раздеваясь, затем вновь механически переводит рычаги на рельсах. Атрибуты его интерьера и жизни в целом – тараканы, мухи, грязные ботинки, пыльные фотографии и паутина. Если первые отражают его моральное и физическое разложение, то паутина, в которую он погружается в момент своей символической смерти, символизирует иллюзорность жизни, ее растительную сущность, слабость человека перед вечным законом и фатальность существования. До появления Женщины маленький домик Стрелочника и он сам – неотъемлемые частицы этого мира, в которых, как во всяких Божьих созданиях, воплощена Вечность. Таким образом, перед нами снова изолированность пространства, безвременье, концентрация патологических отклонений психики и анализ естественного начала человека: его инстинктов, рефлексов и, наконец, к финалу картины, – чувств.

С появлением героини Стефан Эскафье жизнь Стрелочника меняется. Она привносит в его омертвевший мир хаос столичных городов, и происходит неизбежное столкновение цивилизован-

ного, вульгарного сознания светской женщины с простейшим сознанием биологического существа. В результате весь фильм, при внешней бессобытийности, представляет собой волнообразную картину развития и разрушения ожидаемых зрителем эротических отношений.

Отметим, что, как и в картине Р. Хамдамова, определяющим эле-

ментом в системе поэтических средств является отсутствие слова, что влечет за собой усиление роли крупных планов, монтажа, цветовой символики, музыкальной драматургии и ритма фильма. Формальной причиной исчезновения слова является



языковой барьер, разделяющий героев: Женщина приехала из другого мира и Стрелочник не понимает ее слов. Однако два других безмяннх героя способны общаться с ней, что свиде-



Кадр из фильма  
«Стрелочник».  
Женщина –  
Стефан Эскофье

тельствует о намеренном использовании подобной условности. Вместе с тем отсутствие языкового понимания и отсутствие «личного слова» к середине картины становится не разобщающим, а, напротив, объединяющим фактором: язык как результат культуры привнес бы в их отношения искусственность, заострил разницу между интеллектуальным уровнем каждого из участни-

ков драмы. Соответственно, отсутствие языка дает им возможность погрузиться в стихию дословесных отношений, где властвует, прежде всего, психофизическое начало. В итоге в становлении чувства, их молчаливого сближения и отторжения значимыми становятся бессловесные диалоги, молчаливые паузы, движение глаз, осторожные жесты. Характерно, что герои никогда не смотрят в глаза друг другу и каждый продолжает оставаться отрешенной «вещью в себе». В целом тишина, возникающая в фильме, становится все более плотной. Она заставляет слышать иные звуки жизни: их нервную дрожь, звук падающей капли, скрип дверей. Именно с этими вечными приметами в домик Стрелочника и входит Вечность.

Кроме единой ритмической основы, включающей в себя систему рефренов, кадры сцепля-

ются музыкальным лейтмотивом – тоскливой северной мелодией и впечатляющей, как и у Р. Хамдамова, цветовой разработкой картины. Здесь каждый из четырех героев является носителем своего цвета и, соответственно, определенного условного значения. Так, Женщина вводит в фильм линию красного, Стрелочник

кажется слившимся с серой землей и туманным воздухом, Почтальон воспринимается как порождение коричневой и сырой глины, а Машинист становится аналогией своего черного дымящего паровоза.

кажется слившимся с серой землей и туманным воздухом, Почтальон воспринимается как порождение коричневой и сырой глины, а Машинист становится аналогией своего черного дымящего паровоза.

Маргинальность, нахождение «за чертой», проявляется в картине сначала на жанровом, пространственном и временном уровнях, затем на внутреннем, психологическом. Кульминацией фильма становится отъезд Женщины и беззвучный крик Стрелочника, который обращен к тяжелым северным небесам, незримому Богу и к подавляюще-пустым пространствам этого мира. Символичны и знаменитые финальные кадры картины, которые могли бы стать развязкой новеллистического сюжета: герой медленно носит в сарай мох, ложится в эту сооруженную им могилу и постепенно, с течением условных месяцев и лет, затягивается паутиной. Мотив могилы и захоронения без погребения используется в своих фильмах и другой голландский режиссер – Алекс ван Вармердам. Подобный прием может символизировать несостоявшуюся инициацию или пародию на нее, так как традиционно смерть амбивалентна и предполагает изменение духовного статуса, новое рождение; в этих картинах она конечна, возрождение не предполагается.

Интерпретации этого фильма могут быть различны: от социальных до фрейдистских. В нем можно видеть знаки распада цивилизации, в противовес которой выступает дикость докультурного общения с его простейшими, но и более приближенными к природе проявлениями. Здесь же вечное сопоставление человека и космоса, одинокой души и вечности. Это и образное претворение католических идей бессмысленности жизни, слепого блуждания в поисках Истины. Отсюда и ненужность слов, лишенных сакрального смысла.

С другой стороны, построенную Й. Стеллингом условную модель можно принять за символическое воплощение противодействия сознания подсознанию, где Стрелочник –

двойник героини, отражение ее тоски и психологических комплексов, которым, однако, так и не суждено реализоваться. На мгновение этот двойник возвращается к жизни, а затем вновь поглощается пустотой. Растительная могила, принимающая его в себя, мифологически воспринимается и как хтоническая первооснова, рождающая и поглощающая природные



Кадр из фильма  
«Стрелочник»



Кадр из фильма  
«Стрелочник»



Кадр из фильма Л. фон Триера «Рассекая волны». Бесс – актриса Эмили Уотсон

организмы, обреченные на краткое и бессмысленное существование.

Таким образом, персонажи этого фильма, включая Почтальона и Машиниста, – типично стеллингские герои. Они отверженные жизнью люди, примитивные, но интуитивно улавливающие главный трагический закон жизни. Подобно Лене и Наташе из картины Р. Хамдамова, они чувствуют себя ничтожными составляющими огромного звездного ковра и бредут в тоске, так как не ведают пути. Католический мотив слепого блуждания, не освещенного знанием Цели, связывает картину Стеллинга с национальным нидерландским средневековым искусством, с традициями Брейгеля, символизирующего культуру Северного Возрождения,

и Рембрандта, которому была посвящена одноименная картина режиссера.

### «Женская» маргинальность и агиографический канон. «Рассекая волны» Л. фон Триера

В контексте этих философско-религиозных проблем особый интерес представляет фильм Л. фон Триера «Рассекая волны» (1996), являющийся одной из лучших картин конца XX века и остающийся наивысшим достижением датской «новой волны». В этом фильме используются приемы, которые Триер опробовал в своей ранней картине «Медея», где он нашел свой главный принцип построения сюжетов. Этим принципом стала античная модель «трагедии рока», в которой основная роль отводилась женщине<sup>21</sup>. Фильм «Рассекая волны» также воссоздает «женский» мир, расположенный как бы за чертой гармоничного, равноправного общества, причем в этой картине Триер использует также схему агиографического канона, т.е. стилизует историю о Бесс под житие святого.

Разделение мира на мужской и женский усиливается у Триера религиозной непримиримостью со стороны представителей мужской общины по отношению к слабым женским душам, которые, по их представлению, неизбежно открыты для дьявольских соблазнов. Среди несчастных вдов особую опасность представляет Бесс, которая почти вдова, так как ее муж находится

на грани смерти из-за полученной на производстве травмы. Однако особенность положения Бесс в обществе связана не только с этим. Главное заключается в том, что она – человек с особой психической организацией, по существу, юродивая.

Интерес к юродивости как особому типу сознания является основной чертой нескольких картин Триера («Идиоты», «Танцующая в темноте», «Догвилль», «Мандерлей»). Сам режиссер назвал эти фильмы циклом, в основе которого лежит мотив «золотого сердца». Напомним, что юродивость определяется как «самоизвольное мученичество», «священное безумие, двуликость»<sup>22</sup>, сочетание шутовства и страдания. Изображение такого психического типа открывает перед Триером целый ряд художественных возможностей. В частности, уже сама манера Бесс вести себя стягивает воедино смех и истерию, смиренность и ерническое бунтарство. Она разговаривает сама с собой и полемизирует с Богом, актерствуя и веруя одновременно. Ее вопросы к Богу и собственные на них ответы показывают интуитивную мудрость и одновременно детскость такого сознания. Триер в данном случае близок общей традиции, согласно которой система духовных ценностей безумца воспринимается как критерий истины. Вместе с тем Бесс уже не ребенок, и ей свойственны определенные эротические желания, которые вполне нормальны, но даже они воспринимаются католическим миром как признак излишней свободы. Понимая это, Бесс боится любить. Кроме того, она осуждает себя и за то, что позволила себе любить мужа больше, чем Господа.

Представленный в картине диалог с Богом, от которого Бесс ждет большего понимания и участия к частной человеческой судьбе, ставит Триера и его фильм в определенную оппозицию к официальному католичествому, так как отношение к религии у режиссера двойственное. В поведении его героини отражается и сакральное, и профанное, она хочет верить и одновременно сомневается. В результате, наряду с психической «пограничностью», в картине возникает мотив религиозной маргинальности: Бесс воспринимается как отступница, еретичка, в то время как именно она – та единственная, кто верит в Бога как в объективную реальность.

<sup>22</sup> Помимо классических работ Д. Лихачева, А. Панченко, В. Проппа и др., см., например: Липовецкий М. Апофеоз частиц, или Диалоги с Хаосом: Заметки о классике, Венедикте Ерофееве, поэме «Москва – Петушки» и русском постмодернизме // Знамя. М., 1992, №8.



Кадр из фильма «Рассекая волны»

<sup>21</sup> Об этом см. в наших работах: Кобленкова Д. В. «Медея» Ларса фон Триера: датский вариант конца XX века // Experimenta Incisera. Н. Новгород, 2004. С. 26–29; Кобленкова Д. В. Датская «новая волна» и кинематограф Ларса фон Триера // XV конференция по изучению истории, экономики, литературы и языка скандинавских стран и Финляндии. М., РАН, 2004. Ч. II. С. 305–307.

Усиливает маргинальность картины и сложный синтез эротического и жертвенного начал. Так, юродивая героиня Триера явно напоминает Сою Мармеладову Достоевского и Фантину из «Отверженных» Гюго: она тоже святая и грешница. Этим сюжетным поворотом режиссер вновь ставит под вопрос справедливость ниспосланных Богом страданий, так как он посылает Бесс тяжелейшее испытание: любить мужчину и быть проституткой ради его спасения. В результате героиня поднимается на небывалую духовную высоту, в то же время оставаясь для людей презренной падшей отступницей. Двойственность ее жизни является своего рода символом иллюзорности мира, в котором истина остается недоступной для бытового взгляда.



Кадр из фильма  
«Расекая волны».  
Стеллан Скарсгорд  
и Эмили Уотсон

Триер полемизирует с церковью, показывая надменную слепоту общины и средневековый уровень сознания, страшящегося еретиков. Наместники католического Бога в его картине дискредитируют нравственную идею, заложенную в божественной сущности, и превращают Всевышнего в карающего старца, который преисполнен ненависти к греховному человеческому роду. Однако истина не так проста, и тот, кто внешне недостойн поклонения, оказывается мучеником и стоическим христианином, а цензоры чужой судьбы – лишь воплощением искусственной системы, не имеющей ничего общего с верой. Подобная резкая поляризация сил в фильме свидетельствует об ориентации Триера на законы построения мелодраматического сюжета, где добро и зло открыто противопоставлены друг другу. Таким образом, тяжелейшая маргинальная атмосфера происходящего связана с характерным приемом режиссера, который вводит в картину светлое страдающее существо, а затем поступательно, с осознанной авторской жестокостью показывает его унижение обществом и фатальным, высшим законом. Следовательно, трагизм ситуации основан главным образом на противопоставлении маленького человека и рока, который лишь проявляет себя через поведение конкретных людей. В данном случае вновь нельзя не вспомнить теоретические концепции С. Эйзенштейна, утверждавшего право кинематографа на агрессивность по отношению к психике зрителя, на полное овладение и расшатывание его нервной системы во имя пробуждения подсознательных ощущений. Воздействие, соответственно, должно быть двойственным: интеллектуальным и чувственным одновременно. Смотрящий страдает, доходит до отчаяния, переживая мученическую, сполна показанную казнь невинного человека,

и ощущает катарсис, когда Высшая правда, наконец, обнаруживает себя и за страшную смерть патетически воздается. В картине это проявляется через мотив посмертного чуда: выздоровление Яна и звон давно умолкнувших церковных колоколов.

Финальный эпизод картины неожиданно по-новому представляет религиозный конфликт, так как ожившие колокола свидетельствуют о присутствии Бога, причем именно такого, о котором мечтала Бесс. Триер, таким образом, как и Пазолини, оставляет зрителя в двойственной ситуации: он оппозиционирует его к ортодоксальному, критически изображенному католицизму, а затем вновь возвращает к вере во всевидящего и справедливого Бога. Под этим углом зрения страдания и гибель Бесс уже не кажутся бессмысленными: за ее терновый венец, как и за путь Христа, в итоге воздалось спасением Яна, и, значит, весь путь ее инициации – доказательство существования высшего предназначения человека и его полной зависимости от божественной воли. Добавим, что эта философская, религиозная и психологическая драма вписана в депрессивный скандинавский пейзаж, пространство которого, по свидетельству режиссера, было специально компьютерно обработано и превращено в голую выжженную местность, гористую, мрачную, лишенную солнца. Отрезанное от мира, оно вновь становится моделью онтологических противоречий, которые трагически неразрешимы и исчерпывают себя лишь внешне – смертью восставшего против них человека. В свою очередь вопрос «биологизма» человеческой природы у Триера решается полемически: в сравнении с искусственной религиозной моралью, с привнесенным извне злом человек сам греховен в меньшей степени. Более того, этот биологизм скорее утвердителен и позитивная эротика действительно сакральна.



«Догвилль».  
Актриса Н. Кидман.  
режиссер  
Л. фон Триер

Как ни странно, но Триер оказывается ближе всех к теоретическим концепциям французских постструктуралистов, критиковавших ложные миры и искусственные системы запретов в пользу духовной и физической свободы. В его Бесс есть все составляющие маргинального человека, так как она прикасается к истине с разных сторон: через свое безумие, через веру в Бога, через любовь



Кадр из фильма  
«Догвилль». Режиссер  
Л. фон Триер



«Мандерлей».  
Режиссер Л. фон  
Триер

и эротическое наслаждение, через страдание и, наконец, через смерть. Батай сказал бы, что это тот самый персонаж, который обретает опыт трансгрессии и, заглянув «по ту сторону», погружается в «священное».

В свою очередь, перефразируя Клоссовски, Триер мог бы добавить, что истина действительно концентрируется на полюсах маргинальных групп, причем в этом случае

речь идет о женской маргинальности. Женщина всегда интуитивна, экспрессивна и склонна к нравственному максимализму. Ее чувственное мировосприятие и становится у Триера критерием истины в противовес рациональному мужскому пониманию мира.

Единственная проблема, которая остается открытой и для теоретических построений, и для практического воплощения этих идей, – это вопрос *степени свободы* маргинального человека, той черты, за которой он из позитивного оппозиционера трансформируется либо в ущербную фигуру, неспособную на что-либо влиять, либо в абсолютного разрушителя, отрицающего всякое созидание.

Возможно, однако, что, какой бы «инаковость» ни была, в ней неизбежно заложена идея развития. ■

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Семиотика. Поэтика. Избранные работы. М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. 616 с.
2. Батай Ж. Литература и зло. М.: Издательство Московского университета, 1994. 166 с.
3. Делёз Ж. Логика смысла. М.: Аcaademia, 1995. 299 с.
4. Делёз Ж. Гваттари Ф. Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория, серия *Philosophy*, 2007. 672 с.
5. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 256 с.
6. Крестева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. Сост. Г.К. Косикова. М.: РОССПЭН, 2004. 656 с.
7. Маргинальное искусство. Сост. и предисловие А.С. Мизунова. М.: Издательство Московского университета, 1999. 177 с.
8. Маркиз де Сад и XX век. М.: РИК «Культура», 1992. 256 с.
9. Танатография эроса. Ж. Батай и французская мысль середины XX века. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1996. 313 с.
10. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. С.-Пб.: Университетская книга, 1997. 576 с.
11. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М.: Ad marginem, 1999. 480 с.

## МИРОВОЙ КИНОПРОЦЕСС АНАЛИЗ

