



Парадоксы деконструкции в постмодернистской эстетике и художественном кинематографе

Л.Б. Ключева

доктор искусствоведения

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK65097>

УДК 7.01

АННОТАЦИЯ

В статье представлены размышления над ключевыми тезисами Ж. Деррида в отношении термина «деконструкция» как некой универсальной модели творчества и практического воплощения некоторых базовых принципов модели, которые обретают специфическую направленность в художественной практике таких выдающихся режиссеров современности, как М. Ханеке, А. Герман-старший, К. Рейгадос. Статья не претендует на завершенность и не предполагает окончательных выводов, поскольку написана скорее в бартовском режиме «ответствующего вопроса».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

деконструкция,
«изобретательная
деконструкция»,
декомпозиция/
рекомпозиция,
интеллигентность,
агрессия
дискурса

В поисках определения термина

Многие исследователи согласятся с положением о том, что деконструкция Ж. Деррида есть основной концептуальный источник всей постмодернистской эстетики. И это справедливо, поскольку существуют целые школы новой критики, появление которых было инициировано теми или иными идеями лидера французских интеллектуалов постструктуралистской направленности. Да и сам Деррида отмечает, что деконструкция радикально отличается от всех существующих в традиционной практике вариантов критики. Характерно, однако, то, каким образом ученый проясняет суть этого понятия, выстраивая иерархию значений термина, состоящую из описания того, чем деконструкция не является. Тем самым Деррида как бы заранее предупреждает: деконструкция не есть критика, не есть анализ и не есть метод. К этому стоит добавить, что заявленные утверждения, отрицающие свою принадлежность к какому-либо конкретному виду критики, вполне справедливы, поскольку термин «деконструкция», так или иначе включая все перечисленные признаки, остается свободным от жесткой привязки к определенной фиксированной дефиниции.

¹ Машковская Н.Б.
Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. С. 16.

Существует тем не менее весьма удачное, эстетически корректное и перспективное для аналитической работы такое определение *деконструкции*, как «художественная транскрипция философии»¹. Представляется, что именно этот аспект деконструкции является исключительно востребованным не столько в эстетической, сколько в художественной сфере, прежде всего это касается непосредственно критической практики. Определение позиции деконструкции как «художественной транскрипции», как своеобразного способа художественного осмысления той или иной философии или ее определенных аспектов, открывает на самом деле перспективу «чтения» особо сложных текстов, концептуально закрытых, или текстов, строящихся вокруг кажущихся неразрешимыми противоречий, которые делают процесс восприятия и осмысления чрезвычайно сложным, поскольку все попытки рационального объяснения внутритекстовых ситуаций выглядят весьма затруднительными и просто не умещаются в рамки существующих традиций и регламентов.

Принятие положения о том, что *деконструкция* может стать художественной транскрипцией любой философской идеи, открывает возможность для создания некоей собственной концептуализации языка текста, за которой могут стоять неожиданные выводы или гипотезы. Можно сказать, что *понимание деконструкции как художественной реализации того или иного философского концепта следует определять как конституирующую идею данной работы*.

И все же нельзя не отметить, как много внимания Деррида отводит различным вариантам и вариациям возможного использования термина. Это порой напоминает некую придуманную заранее языковую интеллектуальную игру. Играючи, Деррида отсекает все часто повторяемые или просто возможные ошибки относительно понятия «деконструкция» и так, постепенно, продвигается на этом отрицании к «раскрытию» термина. И все же тезисы, типа *деконструкция не есть критика, деконструкция не есть анализ, деконструкция не есть метод*, справедливы лишь отчасти, поскольку этот «набор» отрицаний неожиданно подводит нас к весьма логичному и в принципе значимому для современной теории выводу: *деконструкция есть теория, метод, критика и анализ одновременно*.

Рассмотрим еще один аспект интересующего нас понятия-феномена. Так, в «Письме к японскому другу», где Деррида уделяет значительное место именно вариантам толкования этого понятия, указывая, что очередная, уже ставшая традиционной, ошибка, которая доминирует в его освещении, как бы возникает

из самой логики понятия — деконструкция неизбежно ассоциируется с некой «разборкой». Деррида критикует такой подход и заключает, что акт деконструкции одинаково не сводим ни к каким существующим моделям «разборок».

С другой стороны, весьма любопытно рассуждение Деррида о двусмысленном характере самого явления деконструкции. Эта кажущаяся двусмысленность многое разъясняет. Деконструкция одновременно есть: а) структуралистский и б) антиструктуралистский (постструктуралистский) жест. Это утверждение, хотя и производит впечатление прямой противонаправленности, то есть выраженного противоречия, но на самом деле этот факт лежит в основании большинства постструктуралистских решений, в том числе и технологий языка.

В этом «соединении несоединимого» — суть многих постструктуралистских практик, включая, конечно, и деконструкцию. И когда итальянский семиотик Умберто Эко выпускает книгу с красноречивым названием «Отсутствующая структура», это вовсе не означает, что с этого момента структура перестает существовать и торжественно «покидает мир структурализма». Хотя в каком-то смысле в этом тезисе есть определенная справедливая и взятая на вооружение постструктуралистами мысль. Но если быть более точным, то изменения происходят не столько с понятием «структура», сколько с направленностью интересов и действий исследователя, который как бы покидает относительно изученные параметры и смещается в иное методологическое поле того же текста, что связано с намерением исследования тончайших внутритекстовых отношений.

Деконструкция, как бы вопреки утверждению Деррида, связана с таким исключительным вниманием к структурам, какого структура не знала и в период расцвета структурализма, и в этом, безусловно, основная структуралистская направленность деконструкции. Однако, само это внимание к структуре имеет целью как бы ее максимальное, даже предельное расслоение. Именно под деконструкцией мы мыслим многочисленные варианты процедуры расслоения, разборки, разложения любых известных текстовых и языковых структур. И в этом, безусловно, — чисто постструктуралистская направленность термина.

Цели деконструкции: деконструкция или рекомпозиция?

Совершенно необходимо обратить внимание на цель декларированного сдвига, который сделался основой новой практики. Деконструкция в этом качестве не содержит ни йоты

негативного процесса. И было бы неверно считать, что ее изощренные операции сегментирования в принципе уже несут в себе направленность на разъединение, следовательно, способствуют разрушению. И это — иллюзия, ибо все обстоит ровным счетом наоборот. Единственная и самая значимая цель деконструкции — это реконструкция, рекомпозиция текста, новое осмысление текста.

«Разборка» (любой ее тип) необходима лишь как способ, направленный на постижение того, как именно сконструирована та или иная целостность. В свое время ту же мысль выразил по своему Ролан Барт, утверждая, что в аналитике всегда есть два ключевых процесса: процесс сегментации (расчленение на элементы, что и есть «анализ») и обратный процесс — процесс рекомпозиции, или сборки. И «...в промежутке между <...> двумя фазами структуралистской деятельности рождается нечто новое, и это новое есть не что иное, как интеллигибельность в целом»². В промежутке между двумя этими процедурами и происходит то главное, во имя чего раскручивается весь механизм, — происходит процесс некоего нового раскрытия опять-таки нового аспекта текста или его общего смысла, создается новая категория его звучания.

Деконструкция Деррида не есть критика в обычном понимании. Но есть одно качество этого термина, качество деконструкции, которое Деррида подчеркивает, — это обязательная единичность события деконструкции. И любая попытка дать жесткое определение понятию «деконструкция» ошибочно априори, ибо явление, заключенное в рамки, неизбежно останавливает процесс. А это для постструктуралистски настроенного философа, художника или критика — самая нежелательная и опасная вещь.

Изобретательность деконструкции

Еще на одном качестве деконструкции настаивает Деррида категорически, и нам остается лишь присоединиться к его тезисам, чтобы затем попытаться не потерять их при анализе той самой художественной транскрипции, той или иной философии в рамках современного кино. «...Движение деконструкции менее всего сводимо к негативным неконструктивным формам, которые ему наивно приписывают <...> Деконструкция изобретательна или ее не существует вовсе. Деконструкция не ограничивается методологическими процедурами. Деконструкция прокладывает путь, движется вперед и отмечает вехи. Ее письмо не просто результативно, оно производит

² Барт Р.
Избранные работы.
Семантика. Поэтика.
М.: Прогресс, 1989.
С. 255.

³ Маньковская Н.Б.
Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. С.18.

новые правила и новые условности ради будущих достижений, не довольствуется теоретической уверенностью простой оппозиции результату — констатацией. Ход деконструкции ведет к утверждению грядущего события, рождению изобретения. Ради этого необходимо разрушить традиционный статус изобретения, концептуальные и институциональные структуры. Лишь так возможно вновь изобрести будущее»³.

Контркоммуникативная суть деконструкции

Стоит обратить внимание на особую способность деконструкции разрушать привычные ожидания. В этом явное свидетельство ее контркоммуникативной направленности — не как возможной, но скорее как неотвратимой.

Деконструкция дестабилизирует и изменяет статус традиционных ценностей, сбивая зрителя в осмыслении тех или иных явлений, поскольку шкала ценностей постоянно меняет не только свое очертание, изменяя, и порой радиально, те или иные официальные смыслы, но заставляет зрителя чувствовать себя неуверенным и потерянным, как бы сбившимся с пути.

Деконструкция выявляет теоретические понятия, концепты и артефакты, которые уже существуют, но в скрытом виде. С этим тезисом Деррида не только не хочется спорить, но хочется его акцентировать особо, поскольку данный тезис может выступить концептуальной основой для корпуса самых ярких работ эпохи. И речь идет не о каких-то масштабных сюжетах, которые загадочным образом как бы продиктованы из будущего, как это случилось с фильмом «Титаник» (1997, режиссер Джеймс Камерон), а о простых, бытовых вещах, происшествиях, которые в принципе не должны или даже не могли иметь место, но состоялись. (Об этом почти все фильмы М. Ханеке.) И при этом зритель вдруг начинает воспринимать эти события не как случайные, но как закономерные проявления скрытых, нераспознанных ранее, но раскрывающихся именно сейчас как некий внутренний процесс, движение от темноты к распознаванию.

Размышляя о деконструкции, Деррида подчеркивает исключительно важное свойство этого метода в рамках развития художественной и аналитической практики. Выше отмечалось, что деконструкция имеет место лишь там, где есть изобретение, — это та самая изобретательность деконструкции. Таким изобретением может стать рождение новой модели, новой концепции, нового художественного языка, нового дискурса или нового жанра... Деконструкция открывает новые возможности и готовит место новому мышлению и новой эстетике, которая

часто основана на практике смешивания, казалось бы, несовместимых явлений, относящихся к разным уровням и разным типам феноменов. По сути, деконструкция стирает границы не только внутри поля искусства и его отдельных видов, этот процесс затрагивает самые разные сферы человеческой деятельности...

Парадокс деконструкции

Зададимся вопросом. Если деконструкция так изобретательна и позитивна, то отчего «художественная транскрипция» ряда фильмов буквально подавляет зрителя своей «изобретательностью» в выборе мотивов и способов процесса деконструирования как явления исключительно негативного, связанного с процедурой «разотождествления» с жизнью или ее проявлениями, *доводя зрителя, порой, до перцептивного шока и явной эстетической и психологической перегрузки*, если не панической атаки и депрессии? Попытаемся понять, как можно соотносить откровенно позитивные установки деконструкции с теми впечатлениями, которые возникают при просмотре фильмов Ханеке (особенно ранних), или, наоборот, поздних работ Германа-старшего, или «трилогии» Карлоса Рейгадоса. Иначе говоря, рассмотрим работы тех мастеров, которые являются уникальными, если не сказать гениальными, мастерами деконструкции в современном мировом кино.

Изменение тональности, практическое отсутствие позитивности как свойства есть значимое отклонение при реализации самого процесса деконструкции, и это здесь очевидно. Даже самые слабые оптимистические оттенки звучания либо рассеиваются как наваждение, либо оборачиваются своей противоположностью, мрачной теневой стороной.

Когда в фильме Ханеке «Седьмой континент» (1989) с экрана воспринимается доведенная до механического «совершенства» страсть разбивать, разрушать, разрезать, уничтожать любые предметы своего, некогда ухоженного, почти «стерильного» дома, неизвестно откуда взявшаяся в спокойном с виду человеке (Питер, главный герой, глава семейства и духовный вдохновитель всей жуткой мистерии) страсть, переходящая в холодное, неподдающееся логике желание буквально «деконструировать» не только то, что под рукой, но все, что так или иначе указывает на жизнь, любую форму жизни, любые ее признаки, буквально «разложить до атома», дабы не оставить ни единой целостной детали жизни, и, таким образом, превратить свой Дом — в территорию смерти и хаоса?

Деконструкция без реконструкции

Невольно возникает мысль о «деконструкции без реконструкции» как изначальном замысле не только в отношении главных героев фильма «Седьмой континент», но и автора, воплотившего как базовую основу концепции фильма в целом. Нет и намека на реконструкцию жизни, хотя бы до какого-либо приемлемого уровня прежней жизни, и в последних фильмах Германа-старшего. Полный демонтаж исторической системы в картине «Хрусталеv, машину!» (1998) и демонтаж, деконструкция-развоплощение самой сути человека в последней работе художника «Трудно быть богом» (2013), вплоть до явления его мерзостной плоти — «слизь и гной», видимо, как следствия давно утерянной частицы человеческого начала, той самой «искры», о которой упоминается, когда говорится о присутствии «человека в человеке». И это возникает скорее только в фильме К. Рейгадоса «Из мрака в свет» (2012), не успев даже внутренне отойти от перцептивного шока в сцене неожиданного «харакири», совершенного с молниеносной быстротой мексиканским «героем», казнящим себя посреди тропической зелени, напоенной дождями и светом, таким странным и диким способом. При виде молниеносно вырванной головы, вырванной собственными руками из тела, которым она столько времени управляла... и которая теперь лежит рядом с обездвиженным телом на траве, неожиданно вдруг ощущаешь, угадываешь проявление той скрытой силы, которая не столько объясняет и оправдывает увиденное, сколько дает ощутить мгновение перехода из деконструкции во что-то совсем иное — из мрака зла в осознание этого зла...

Скрытое зло в ожидании своего раскрытия...

Каждый из приведенных фильмов по-своему подтверждает идею Деррида о том, что деконструкция выявляет теоретические понятия и артефакты, существующие в скрытом виде. И все, что выглядит таким немотивированным, непредсказуемо неоправданным или некоей болезненной фантазией, не имеющей привязки к жизни, только ждет момента своего раскрытия. И в каждом случае это, безусловно, раскрытие зла, того начала, что заложено в каждом из живущих, раскрываясь в конкретный, как бы свыше означенный срок, что сигнализирует о необходимости или возможности исправления.

Размышления над этими отличиями деконструкции Деррида соотносит с ее позитивной установкой на реконструкцию и тем «внутритекстовым адом» целого ряда фильмов, концепту-

альной неразрешимостью вскрытых дилемм, где деконструкция творит свой «карнавал смерти» безо всякой оглядки на боль и отчаяние, на ту внутреннюю травму, болевую рану, которую она наносит реципиенту, оставляя его в полном одиночестве и буквально рая его жесткостью самого процесса расслоения жизни на мельчайшие безжизненные конструкторы, агрессивностью этого воздействия, превращением человека в зомби, «заточенного» на единственное желание с демонической жестокостью уничтожать всё, что хоть чем-то напоминает о жизни.

Гипотеза

Эти размышления подводят к гипотетически рабочей версии, которая, возможно, позволит снять выявленные противоречия, истолковать и мотивировать необходимость жесткой «художественной транскрипции» самого процесса деконструкции ряда фильмов, где доминирует исключительно негативный аспект, который, по сути, является конституирующим, соответствуя своей базовой идее, а потому определяет репрезентацию событий, где деконструкция порождает перцептивный шок и глубоко травмирует зрителя.

Однако прежде, чем перейти к гипотезе, уточним, что мы имеем дело с довольно сложной структурой фильмов, обозначить которую можно как «*деконструкция в Деконструкции*», где деконструкция, интегрированная в сюжет фильма, рождает новый опыт (языковой, философский, эстетический и т. д.), радикально изменяя не только наше отношение к увиденному, но и переводя все осмысление сюжета на новую ступень. Попытаемся объяснить это противоречивое и сложное суждение.

Во всех указанных фильмах (хотя к ним можно отнести и иные картины с безупречной стратегией, концептуальной направленностью, жесткостью авторской позиции) мы имеем дело с тем типом произведения, которое определяется способом реализации самого процесса деконструкции в контексте обстоятельств, приведенных в фильме. Обозначим этот процесс как *деконструкцию* со строчной буквы, хотя, по сути, именно она конституирует фильм, определяет все его параметры. Эта деконструкция может иметь множество форм и видов, всегда негативных и направленных как против самой жизни, так и любых ее проявлений. Будь то доведенный до «совершенной» механики ритм расслоения и уничтожения всего живого, как у Ханеке в «Седьмом континенте», или некий мрачно-серый, уродливый коллаж последних фильмов Германа-старшего, или секундное, почти нечитаемое, но все же бьющее по нервам силовое

вырывание собственной головы, падающей рядом с рухнувшим телом героя у Рейгадаса в фильме «Из мрака в свет» (2012).

Общая характеристика такой внутрифильмической деконструкции — предельная жесткость, несущая неотвратимую травму, болевой шок зрителю. Но как ни странно, именно из этой кровоточивой раны, тотального одиночества и возникающего бесчувствия, вдруг начинает смутно, а затем более уверенно проступать другая деконструкция — *Деконструкция с прописной буквы, направленная исключительно на интеллигибельность и постигаемость не просто события, но того, что за ним стоит, — Человека и Мира в целом.*

Рассмотрим один из примеров. Фильм Михаэля Ханеке «Седьмой континент» можно обозначить как рассказ о жизни типичной австрийской семьи, достаточно интеллигентной, любящей, в целом — благополучной, где тоже могут возникать негативные моменты. Информацию о семье зритель получает из трех писем, содержание которых звучит за кадром. Два из них пишет Анна, мать единственной дочери Эвы, последнее письмо написано Георгом, отцом семейства. Так зрители узнают о смерти матери Анны. От этого известия больше всех страдает брат Анны — Алекс, который во время совместного званого обеда, не может сдержать слез при упоминании о мамином рецепте. Также становится известно, что у Георга на работе были «некоторые трудности», которые успешно преодолены. На экране показываются кадры, где пожилой начальник, которого, видимо, «отправили» на пенсию, неожиданно возвращается за своими вещами, промокнувший под дождем и явно расстроенный. Видна и реакция Георга на этот визит, его плохо скрытая неловкость, так как место этого отставника занял именно он. От Анны становится известно, что дела в принципе идут «на поправку», семья живет своей обычной, нормальной жизнью...

«Необычность фильма», представляющего «обычную жизнь», выявляется сразу. И связано это не столько с содержанием сюжета, сколько с *режиссерской подачей событий, особым режиссерским дискурсом.* В этом контексте «Седьмой континент» Михаэля Ханеке — *фильм, где нет ни единой привычной для обывательского сознания мотивировки.* В нем все выглядит надуманно и искусственно «сшито» белыми нитками без попытки смягчить сценарные «нестыковки» сценарными объяснениями, не считая писем, которые не только ничего не объясняют, но делают этот сюжет неожиданной фильмической конструкцией. Вероятно, инфантильное мышление, неспособное к самостоятельному и нестереотипному восприятию, становится

«слепым» к непривычным или парадоксальным с точки зрения бытовой психологии вещам. И если мы и можем говорить об отсутствии причин, которые привели ситуацию к ее неканонической *«деконструкции без реконструкции»*, то лишь потому, *что отсутствие видимых мотивов есть своеобразный «минус-прием», который использует режиссер с тем, чтобы усилить этот парадокс и сделать его особо значимым для всей концепции фильма.*

В фильме «Седьмой континент» есть специфический пролог и три маркированные автором части, последовательно отмечающие прожитые 10 лет. Пролог снимается целиком, в режиме реального времени. Ангар. Автомойка. Камера внутри машины рождает иллюзию субъективного плана. Темнота, абрисы фигур мужчины и женщины на передних сиденьях и освещенное лобовое стекло напоминают экран, на котором зритель наблюдает «механический балет»: пузырящаяся пена, льющиеся потоки воды, снующие дворники... И постепенно возникает знакомое ощущение полусонного взгляда, свидетельство плавного погружения в медитативное состояние.

Фактически мы имеем дело с полным «наложением» взглядов — *взгляд зрителя накладывается на взгляды сидящих в машине.* Событие на «экране» лобового стекла: пена, щетки, вода, монотонный звук — всё это исключительно продуманные автором условия, созданные для медитативного погружения зрителя. *Отсутствие тел персонажей (видны только контуры фигур) есть волевое авторское «ангажирование» к полной идентификации. Зритель как бы входит в контуры фигур, растворяется в персонажах, включается в их состояния.*

Процесс мойки закончен. Машина движется по ангару. Монтажный план — рекламный баннер на стене с надписью «Седьмой континент». Берег моря и песок. Но вместо ощущения радости отдыха возникает чувство одиночества и безжизненной пустоты...

В картину вводится разбивка на три части с помощью кадров-информантов, позволяющих точно отслеживать пространственно-временные координаты событий.

Часть 1. 1987 год. Введение информантов придает изображению реалистичность и точность. В квартире обозначается деталь — часы, время — 5:59, 6:00. Утренний ритуал: встают с постели, уютные красные бархатные тапочки, белоснежная ванная комната, дверь в детскую, приготовление кофе, завтрак за столом... Налаженный быт. Во всем — аккуратность и педантизм. По-прежнему, все дается через детали. Зрение фактически

блокируется. Мы не видим лиц героев, усиливается стратегия первых кадров, рожденных логикой субъективных, а точнее, «ложно субъективных» планов. *Режиссерский дискурс понуждает зрителя буквально «слиться с персонажами»*: стол — деталь, тарелка, рука, держащая ложку, зачерпывает с тарелки хлопья с молоком и движется по направлению ко рту. Эта рука становится как бы твоей рукой, и ты невольноходишь в состояние персонажа. Назовем это *«стратегией подсадки зрителя через определенное действие (режиссерский механизм) на внутреннее состояние персонажа»*. Отсутствие наводящих общих планов затрудняет восприятие и одновременно рождает ощущение некой абстрагированности происходящего. Остается стойкое ощущение повторности, отлаженности и ритуальности действий. Следует отметить, что Ханеке часто использует пустой *черный кадр*, маркируя разрыв и закрепляя *ощущение «повтора»*.

Часть 2. 1988 год. Мизансцены воспринимаются как дежавю, поэтому то, что строится на повторе деталей, обеспечивает яркое *проявление различий*. Утренний дождь, лишенная всякой эротики постельная сцена, авария, свидетелем которой члены семьи становятся по возвращении домой. Эпизод в школе важен тем спектаклем, который разыгрывает Эва, прикидываясь незрячей. Но учительницу провести не удастся. И возникает вопрос: может, Эва просто не хочет видеть, но тогда что именно, или хочет видеть что-то другое?

Эпизод с Анной (по профессии она — окулист) несколько отторгает манипуляциями с глазом, которые мы видим через микроскоп Анны, а также совсем несмешной историей про обиженную девочку в некрасивых очках, которая прокляла своих насмешников-обидчиков, и все они вскоре стали также обладателями очков. Возвращение семьи домой. *Машина, магазин — конфеты, батон, вода, молоко, кассир... Автоматизм, отлаженность действий...* Всё как всегда. И далее вдруг — *перелом, осечка...*

Эпизод снят из машины, медленнодвигающейся в сумерках города под монотонные звуки усиливающегося дождя, переходящего в ливень. Не выходя из машины, герои неожиданно становятся свидетелями аварии, *«их глазами» мы видим суетящихся полицейских, полицейские машины и три наглухо застегнутых черных мешка, лежащих посреди улицы...*

Машина Георга стоит в образовавшейся пробке. И в полутьме машины мы не сразу обращаем внимание на «особое» поведение Анны, которая всеми силами сдерживает рыдания. Георг бросает на Анну то ли сочувствующие, то ли изучающие взгляды. И только потом мы замечаем Эву, которая сидит почти

в темноте на заднем сиденье и молча протягивает свою маленькую ручку между сиденьями вперед, чтобы взять в свою ладонь руку матери. В этом столько правды и любви! Тихий жест подростка, без всяких вопросов и комментариев. Искреннее желание утешить, успокоить мать... Видимо, эта «случайно» увиденная сцена «случайной» смерти людей оказала сильное влияние на внутреннее состояние Анны, и позже пережитое в себе скажется так или иначе на ее принятом чудовищном решении...

Если поначалу нас смущает, даже раздражает то, что персонажи фактически не видны, то спустя время, мы включаемся в этот режим и спокойно, практически подсознательно *действуем совместно с персонажами или как бы вместо них*. Этот любопытный режиссерский прием до конца мы сможем оценить лишь в финале, переживая почти физически все ужасы, всю патологию и безумие чудовищного спектакля *деконструкции жизни и перехода в смерть*. При этом зритель настолько привыкает ощущать взаимовключение в персонажей, которое Ханеке постоянно усиливает приемами дискурса, что в последней части фильма он не в состоянии отстраниться от всего, что происходит на экране. Таким образом, *Ханеке жестко, почти безжалостно проводит зрителя через этот деконструктивистский ад, заставляя его почти ощущать, реагировать не только на чувственном уровне (эмоциональный и интеллектуальный уровни при этом заблокированы), но и на физиологическом*. Так мог действовать (по крайней мере, теоретически) С.М. Эйзенштейн.

Авторский дискурс, направленный на создание «внутренних состояний»

Часть 3. 1989 год. При всех повторях в фильме прорисовываются новые события, а именно посещение главными персонажами бабушки и дедушки в загородном доме, возвращение домой. Здесь же (во время отъезда из дома стариков) озвучивается письмо Георга, где он и сообщает, что ушел с работы и что они, то есть семья, приняли *решение — уйти из жизни*.

Что это?.. Объявление начала конца? Смысл этой фразы как-то сразу не улавливается, поскольку находится в большом противоречии с тем, что мы видим. Приподнятое настроение. Дружная семья. Совместные действия. Несколько настораживает неожиданный съем всех денег в банке для переезда в Австралию, затем происходит снижение уровня оптимистичности, возникает ощущение тревожности, которая усиливается. Эпизод продажи машины несколько уравнивает состояние. Вечер, режимные съемки у причала подаются как субъективные планы

Эвы, которую Георг взял с собой и которая с особым чувством вглядывается в окружающий мир... Далее виден сияющий огнями пароход, который предстает как мечта, ведущая к счастью. Выходит отец. Дело сделано: машина продана. Георг и Эва берут такси, едут домой. Перед тем, как войти в дом, Георг бросает долгий взгляд на пустую вечернюю улицу, идет к своему дому и, прежде чем скрыться в нем, снова всматривается куда-то в глубину знакомой улицы, по которой они не раз ходили, входили в дом. Это его прощальный взгляд. Закрыв за собой двери своего белого опрятного дома, он их больше уже не открывает.

Основной вопрос, начинающий «терзать» едва пришедшего в себя зрителя, — почему это произошло с этими людьми? Что послужило основанием для решения совместно уйти из жизни? Нет никаких объяснений ситуации. В чем проблема? Что не так с этими людьми? Что не так с миром? Дом, оплот и защита человека, запечатый Георгом на ключ, теперь не просто изолирован, но скоро превратится в место противостояния миру. Мир в данном контексте есть воплощенная множественная форма жизни и протекающих в ней событий, процессов.

Через некоторое время дом Георга сузит свое назначение до шокирующего определения, предстанет как временный «архив» остатков жизни. Но и их надо деконструировать, необходимо уничтожить... Деконструкция дома идет последовательно и педантично. Уничтожаются все элементы жизни — вещи, фотографии как память о жизни, детские рисунки, деньги... Сжигаются все мосты. Чем меньше в доме остается признаков жизни, тем активнее расширяется территория смерти. Можно ли переиграть эту ситуацию? Есть ли какая-то возможность остановить это безумие? И где точка необратимости?

Сюжет, этапы, логика деконструкции заключительной части фильма

Преамбулой событий в фильме стали нескольких дней — большое застолье с любимой и дорогой закуской на прекрасно оформленном по случаю «торжества» столе — эйфорическое предвкушение своего свободного и, главное, совместного и окончательно принятого решения ухода из механического конвейера, которым «открылась» суть жизни, выявив при этом свою ненадежность, временность и при этом всенепременную обреченность на смерть в любой момент и в любой форме... После совместных просмотров телевизора и обретения видимого расслабления и покоя отчетливо прозвучал резкий сигнал как призыв к началу действия!

Начало!

Этим началом становится крушение конструкции шкафа, которое Георг совершает не с первого удара с помощью заранее купленных и подобранных инструментов. Для всех, включая зрителя, — это сигнал нового и завершающего этапа. Грохот падающего шкафа пугает всех. И испуганное лицо Анны — свидетельство того неожиданного (быть может, для нее самой) возникшего внутреннего ужаса, который она пытается преодолеть. Удар по гармонии и порядку, царящему в этом доме. Первый и жесткий удар по прежней жизни.

Важно отметить последовательную включенность в деконструкцию всех членов семьи, включая Эву. Каждый действует при этом самостоятельно и на своей территории, уничтожая те или иные предметы.

Однако невозможно не обратить внимания на ту *сосредоточенность, сфокусированность на самом акте деконструкции*. Неважно, будь это слом крупных вещей, безжалостный разрыв полотна дивана, резание на кусочки любимых книг, картин, фотографий или превращение в тряпки вещей, сорванных с аккуратных вешалок из шкафа. Чем дольше длится процесс уничтожения вещей, тем больше в нем ощущается все тот же, так ненавистный им *автоматизм*. Безжалостная ирония! Автоматизм, который мы видим на экране, вырастает как раз из желания вырваться из-под его власти, но неожиданно и парадоксально доводится до некоего ритмического, механического, конвейерного совершенства! Идеальная механика разрушения! И переломным, пиковым моментом общего процесса уничтожения дома является эпизод разбиения аквариума.

На фоне этого всеобщего, чудовищного погрома дома, в котором уже гуляет дух смертоносного хаоса, живые рыбки, по-прежнему суесящиеся в аквариуме, кажутся чем-то запредельным, пограничным, почти сверхъестественным. Уже первый удар по толстому и прочному стеклу большого аквариума оказался сокрушительным. Осколки, летящие во все стороны, потоки выливающейся воды и, главное, разбросанные на полу рыбки, переживающие агонию смерти. Видимо, именно этот эпизод можно рассматривать как пограничный, после которого процесс становится необратимым.

Первой не выдерживает Эва. Может быть, она впервые осознает непереносимость для себя ужаса всей этой вакханалии смерти. Свою ошибку. Самообман. Истерика, паническая атака, желание вырваться из этого ада и постепенное затихание, затухание самого протеста в объятиях Анны, затем совсем *тихое и покорное принятие своей судьбы*. Нет, Эва не убежит, она не станет

«предателем» и отступником от общей идеи. Любовь, ужас, страх, покорность, вера? Мы не сможем ответить на эти вопросы. Но после этой сцены ситуация становится необратимой.

Совсем иначе воспринимается сцена, когда после всего происходящего мы видим Анну, Георга и Эву сидящими на разбитом диване у телевизора, где идет концерт, в котором принимают участие известные эстрадные певцы. Молчаливое тихое прощание. Отстраненные от мира, каждый в себе, они где-то на глубинном уровне своего «Я» испытывают что-то похожее на глубоко скрытую боль... Эпизод воспринимается не менее тяжело, чем сцена с рыбками. Но это уже другое чувство. Это как бы взгляд с той стороны, возможно, со стороны Седьмого континента. Чтобы ни произошло, назад пути нет.

Но настоящая точка невозврата — это уход из жизни Эвы. Зритель не видит, как это происходит. Скорее всего, Анна вводит девочке смертельную дозу лекарства. И на экране возникает непереносимая по глубине шока сцена — манипуляция как бы лишившейся разума и изменившейся до неузнаваемости Анны с уже застывшим телом Эвы. В какой-то момент приходит абсолютное понимание, что и самой Анны уже нет! Та часть ее еще живой и любящей души была окончательно «деконструирована», буквально разъята на механические атомы с уходом Эвы. Анна еще сделает несколько шагов по заваленному стеклом и хламом полу, найдет бутылку с остатками вина и выпьет залпом, а потом остервенело, в каком-то механическом забытии будет яростно перемешивать таблетки в стакане и все это выпьет залпом! А далее — только непереносимые, разрывающие душу звуки агонизирующего, задыхающегося от собственной рвоты, от несовместимого с жизнью «коктейля». Где-то в углу грязной разрушенной комнаты, прижатая к стене, уходит из Жизни Анна. Наверное, так выглядит Ад...

Сделав надписи на стене о дате смерти Эвы и Анны, последним уходит Георг... В его агонизирующем сознании еще какое-то время будут вспыхивать фрагменты бывшей жизни, лица, фрагменты событий... И потом останется лишь мерцающий черно-белыми полосами телевизор, немой свидетель и последний участник всей мистерии. И далее — ничего, только пустота... *Запланированное совместное путешествие в Рай обернулось холодом и тотальным одиночеством ухода каждого в небытие. Рай обернулся Адом!*

Вместо выводов

Иллюзия оказалась сильнее жизни. С холодным безразличием иллюзия поглотила свои жертвы... Фильм Ханеке «Седьмой

континент» построен на все усиливающемся *отсечении контекста, при чем любого контекста — исторического, территориального и т. д.* Последовательное абстрагирование рождает некую *собирательную модель*. Семья предстает как образ современного мира, *образ современного человеческого сообщества, как порождение усталой энтропийной культуры, питающейся иллюзиями, результатом чего становится параноидальное устремление к смерти.*

При этом изобретательность деконструкции Ханеке заключена не только в самой концепции *деконструирования опаснейшей Иллюзии, где смешаны рудименты представлений о механистичности мира, его бессмысленности с иллюзией наличия некой точки свободного выбора для человека.* Например, выбора запланированного самостоятельного «ухода», некоего совместного путешествия на небесный Седьмой Континент. Более того, изобретательность деконструкции Ханеке заключена в логике языкового дискурса, начиная от оперирования субъективными планами, сменой фокализаций и особой дистрибуции точек зрения, что буквально понуждает зрителя идентифицироваться с персонажами, с самыми тяжелыми формами их состояний. Это, безусловно, *тип агрессивной режиссуры, неотвратно воздействующей на реципиента. Восприятие в режиме субъективной камеры «действует» как собственное переживание.* Ханеке не оставляет зрителю свободы. Он гипнотизирует, вводит зрителя в глубочайшие переживания, шоковые состояния, а затем *переключает режим работы «от со-чувствия» к «со-участию».* В результате последняя часть фильма почти неизбежно ведет зрителя к фактическому переживанию глубочайшей фрустрации.

Что же деконструирует Ханеке?

Неприятие механистичности бытия и осознанный запланированный, как бы свободный уход из жизни не есть освобождение! Это хитрая обманчивая иллюзия освобождения и иллюзия выхода, чьим результатом является полное развоплощение, тотальная деконструкция человека. Своего рода, *ловушка смерти.* Распознав автоматизм жизни, герои не проходят урок до конца, хотя и берут на себя ответственность не только за свои жизни, но и за жизнь единственной несовершеннолетней дочери. И это дорога в Ад!

При этом сила и глубина подобной деконструкции настолько ранит и шокирует зрителя, что Ханеке удается не только провести зрителя через глубину чувственных, буквально физиологических потрясений, чтобы затем, вернув к ментальной рефлексии, «удержать» на берегу очередных «героев»,

желающих отплыть на Седьмой Континент. И в этом смысле в фильме нет противоречий, в том числе определениям Деррида, поскольку глубина раскрытия убийственного начала этой иллюзии настолько глубока и впечатляюща, что зрительская аудитория не в состоянии противостоять позитивному неприятию самой такой иллюзии. Присутствует здесь и та самая эффективная прибавка, касающаяся новизны и особенностей языкового решения фильма. И это позволяет сделать вывод.

Фактически, если сюжетная деконструкция направлена на уничтожение жизни, своеобразный эскейпизм и вызов к высшим силам, то режиссерская концептуальная Деконструкция жестко вскрывает зло и ложь самой этой Иллюзии, сбрасывая «покрывало некоего общего рая» и обнажая под ним отвратительную работу смерти, протекающую каждый раз в полном одиночестве, конвульсиях, агонии или беспомощности, что свидетельствует о переходе границы жизни, об увлечении злом ожидающих путешественников ада.

В заключение хочется напомнить основную идею работы: деконструкция реализуется в тексте как художественная транскрипция некой философской идеи. И в этом смысле, нет никакого противоречия в работах упомянутых режиссеров, где эта транскрипция оказывается буквально рентгеном тяжелейшего диагноза, предоставленным для осознания и осмысления на пути к выходу из тупика. А кто возьмется отрицать, что такая «ранящая зрителя» деконструкция не окажется той болевой операцией, той горькой пилюлей, которая даст человеку шанс, осознав болезнь, сделать шаг ... «из мрака в свет»? ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Деррида Ж. О грамматологии. / Ж. Деррида; пер. с фр. Н. Автономовой. М.: Ad Marginem, 2000. 511 с. (Коллекция "Философия по краям", Сер. "1/16").
2. Деррида Ж. Письмо и различие. М.: Академический проект, 2000. 492 с.
3. Деррида Ж. Письмо и различие. СПб.: Академический проект, 2000. 476 с.
4. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 346 с.

REFERENCES

1. Derrida Zh. (2000) O grammatologii [On grammarology]. M.: Ad Marginem, 2000. 511 p. (Kollekciya «Filosofiya po krayam»; Ser. «1/16»). (In Russ.).
2. Derrida Zh. (2000) Pis'mo i razlichie [Letter and distinction]. M.: Akademicheskij proekt, 2000. 492 p. (In Russ.).
3. Derrida J. (2000) Pis'mo i razlichie [Letter and distinction]. St. Petersburg: Akademicheskij proekt, 2000. 476 p. (In Russ.).
4. Man'kovskaya N.B. (2000) Estetika postmodernizma [Aesthetics of postmodernism]. St. Petersburg: Aleteja, 2000. 346 p. (In Russ.).

Paradoxes of Deconstruction in Postmodern Aesthetics and Art Cinema

Ludmila B. Klyueva

Doctor of Arts, Associate Professor at the Department of Film Studies at the Faculty of Scriptwriting and Film Studies of All-Russian State Institute of Cinematography named after S. Gerasimov (VGIK)

UDC 7.01

ABSTRACT: This article is an attempt to reflect on some of the key issues of the French philosopher Jacques Derrida's ideas, and, above all, on the term "deconstruction," as well as on the practical implementation of these theses in the artistic practice of such outstanding directors as M. Haneke, A. German (senior), or Carlos Reygadas.

The article is not meant to be a statement of a certain position, but rather a quest for it, in the words of Roland Barthes — the article is like a "question in reply" — an attempt to express one's own thoughts on this problem, and, if possible, to stimulate new works in this direction. Many theorists will no doubt agree that J. Derrida's deconstruction is the main conceptual source of the entire postmodern aesthetic. And that's fair. Not even in the sense that there have long been entire schools of new criticism, the emergence of which was in one way or another provoked by certain ideas of the leader of the French intellectuals of the post-Structuralist orientation.

Derrida himself notes that deconstruction is radically different from all the variations of traditional criticism. In our opinion, there is a very successful, aesthetically correct definition of deconstruction, which holds much promise for analytical work, as an "artistic transcription of philosophy". It seems to us that this aspect of deconstruction is extremely popular not so much in the aesthetic, but in the artistic sphere, and above all this concerns hands-on critical practice.

The definition of the status of deconstruction as "artistic transcription", a kind of artistic conceptualization of a particular philosophy or certain of its aspects, actually opens up the prospect of "reading" especially complicated texts, which are conceptually closed, or built around seemingly intractable contradictions that make the process of perception and comprehension extremely difficult, since all attempts to rationally explain intra-text situations seem very difficult and simply do not fit into the framework of existing traditions and regulations.

The assumption that deconstruction can become an artistic transcription of any philosophical idea opens up the possibility of creating some kind of individual conceptualization of the language of the text, which may be underlain by unexpected conclusions or hypotheses. We can say that the understanding of deconstruction as an artistic implementation of a particular philosophical concept, is here defined as the constitutive idea of this work

KEY WORDS: deconstruction, "inventive deconstruction", decomposition, recomposition, intelligibility, aggression of discourse