

DOI 10.20310/2587-6953-2020-6-21-189-200
УДК 7.01+7.094

Сквозь «мутную решётку»: психоаналитический трансфер как художественная репрезентация мультикультурной парадигмы в фильме Ларса фон Триера «Элемент преступления»

Владимир Викторович КОЛЧАНОВ

ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина»
392000, Российская Федерация, г. Тамбов, ул. Интернациональная, 33
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9755-2378>, e-mail: vla-kolchanov@yandex.ru

Through “muddy grid”: psychoanalytic transfer as an artistic representation of multicultural paradigm in Lars von Trier’s film “Forbrydelsens element”

Vladimir V. KOLCHANOV

Derzhavin Tambov State University
33 Internatsionalnaya St., Tambov 392000, Russian Federation
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9755-2378>, e-mail: vla-kolchanov@yandex.ru

Аннотация. Исследуется психоаналитический трансфер, использованный датским режиссёром Ларсом фон Триером в его дебютной кинокартине «Элемент преступления» (1984). Рассматриваются этапы лечебного сна, его композиция и структура. Наряду с гипнозом анализируются мотивы художественной системы сюрреализма: удушения, тошноты, наркоза, садистских и мазохистских жестокостей, утопления и отравления, божественности пениса, канализации и испражнений, разложения вещей, падали и прочих немислимых мерзостей. Показывается, как сюрреализм становится неотъемлемой частью глобальной современной художественной системы – постмодернизма. Самое пристальное внимание уделяется такому постмодернистскому принципу и таким приёмам изображения действительности, как искажение хронотопа, сингулярность и складка. Исследуется «неомифологизм» и мистериальность кинокартины. К демонстрации первого явления привлекаются мифы, секретные аллегории и магические практики всех времён и народов. Сам же путь героя-полицейского излагается как посвящение «неофита» в мистерию, как кататонический, как юнговский архетип «ухода рыцаря в темноту». Особое место в работе отводится анализу сатирических средств воздействия на зрителя: элементов фарса, буффа и гротеска. В этом поле едкой сатиры Л. фон Триера лежит, как мы считаем, политика мультикультурализма, до сих пор проводимая странами Евросоюза и становящаяся последним, «ночным» витком в эпохе «заката» христианской цивилизации. Жанры прошлых столетий (средневековая мистерия, идиллия, фантазмагория), присутствующие в структуре фильма, также усиливают его сатирический и злободневный характер.

Ключевые слова: трансфер; фантазмагория; мистерия; эксцентрика; сюрреализм; постмодернизм; мультикультурализм; аллегория; фарс; демон

Для цитирования: Колчанов В.В. Сквозь «мутную решётку»: психоаналитический трансфер как художественная репрезентация мультикультурной парадигмы в фильме Ларса фон Триера «Элемент преступления» // Неофилология. 2020. Т. 6, № 21. С. 189-200. DOI 10.20310/2587-6953-2020-6-21-189-200

Abstract. We explore the psychoanalytic transfer used by Danish director Lars von Trier in his debut film “Forbrydelsens element” (1984). We consider the stages of therapeutic sleep, its composition and structure. Along with hypnosis, we also analyze the motives of the artistic system of surrealism: strangulation, nausea, narcosis, sadistic and masochistic cruelties, drowning and poisoning, penis divinity, sewage and feces, decomposition of things, carrion and other unimaginable

abominations. We show how surrealism becomes an integral part of the global modern art system – postmodernism. The closest attention is paid to such postmodern principle and methods of picturing reality as the distortion of chronotope, singularity and fold. We investigate “neomythologism” and the mystery of the film. Myths, secret allegories and magical practices of all times are involved in the demonstration of the first phenomenon. Path of the policeman character is presented as the initiation of the “neophyte” into the mystery, as katabasis, as Jung’s archetype of “knight’s departure into darkness”. A special place in the work is given to the analysis of satirical means of influence on the viewer: elements of farce, slapstick and grotesque. In this field of Lars von Trier’s caustic satire lies a policy of multiculturalism, still pursued by the European Union countries and becoming the last, “night” coil in the era of the Christian civilization decline. Genres of past centuries (medieval mystery, idyll, phantasmagoria), presented in the film structure, also reinforce its satirical and pressing nature.

Keywords: transfer; phantasmagoria; mystery; eccentric; surrealism; postmodernism; multiculturalism; allegory; farce; demon

For citation: Kolchanov V.V. Skvoz’ «mutnuyu reshhyotku»: psikhoanaliticheskiy transfer kak khudozhestvennaya reprezentatsiya mul’tikul’turnoy paradigmy v fil’mе Larsa fon Triyera «Element prestupleniya» [Through “muddy grid”: psychoanalytic transfer as an artistic representation of multicultural paradigm in Lars von Trier’s film “Forbrydelsens element”]. *Neofilologiya – Neophilology*, 2020, vol. 6, no. 21, pp. 189-200. DOI 10.20310/2587-6953-2020-6-21-189-200 (In Russian, Abstr. in Engl.)

*Памяти моих друзей и коллег
Владимира Николаевича Окатова
и Игоря Алексеевича Федорова*

*(Окончание. Начало в журнале
«Неофилология», 2019, т. 5, № 19)*

IV. О ДЕМОНАХ И ДЕМОНОЛАТРИИ

Но главная роль в инициации Фишера в «преступный элемент» Осборна принадлежит всё же не создателю блестящей теории «психологической идентификации», а китаянке из борделя в Хальбештаде Ким, выступающей на новом витке инициации неопита ритуальной гетерой и развивающей другой сюрреалистический мотив фильма – *тошноты*.

Мотив тошноты также связан с искусством мистерии и начинается со знакомства с Ким. Знакомство это зарождается в бывшем кабинете Осборна и имеет особенную – музыкальную прелюдию, опирающуюся на оккультную основу. На груди механических печатей, схожих по форме с систрами, Фишер погружается в дрему и видит интерьер крематория в виде античного театра, – полукруглую античную оркестру и сцену, сквозь которую прорывается лунный свет, затем перед ним на переднем плане проходит пасьянс Таро в иероглифическом варианте; раздаётся звонок и мелькает тень, сопровождаемая женским голосом: «Если ты уйдёшь сей-

час, то уже не вернёшься»; а после пробуждения Фишера от вещего сна голос метрдотеля из телефонной трубки сообщает о приглашении «открыть погреб» – «шкаф» Гарри Грэя. Дальнейшие шаги прелюдии (до встречи с гетерой) включают музыкальную увертюру. По дороге в бордель возникает ещё одна фантасмагоричная картина: метрдотель, играющий ночью на флейте среди овец. Видение маркирует старинный европейский жанр идиллию (ласково греющее солнце, овец, пастушков, влюблённых, нежащихся под тёплыми лучами); но Л. фон Триер намеренно травестирует жанр: идиллический музыкальный гавот превращается в ноктюрн для одинокой флейты; солнечный день – в ненастную ночь, нега – в дрожь и холод (одни овцы пасутся за ограждением под ночным проливным дождём, другие прячутся под мостом с выходом к зрителю); сам же пастух перед столбом ограждения как бы с эстрады и с микрофоном выступает с сольным концертом перед зрительным залом; и только в следующем кадре он оборачивается метрдотелем, подающим единственный в отеле тоник «кока-колу» и предлагающим посетителям «жёлтых» женщин. Напиток, подаваемый метрдотелем, также не случаен в плане мистерии: в сельве Южной Америки корни коки входят в состав галлюциногенного эликсира и используются шаманами для лечения пациентов и посвящения неопитов.

В Хальбештадте, откуда пошли преступления, Фишер обнаруживает, что схема городка довольно проста и представляет собой дьявольский треугольник. В нём всего «три достопримечательности: отель Шац, место убийства и бордель фрау Герды». Треугольник сам по себе образует замкнутое пространство, и каждая из его сторон как бы замыкает разум Фишера: Шац является первоисточником преступлений – хранилищем кока-колы и фарфоровых коньков («туристы на них помешались»), место убийства с развешанными рядом простынями во дворе фрау Герды – ловушкой для заблудившихся душ, сам дом фрау Герды – их клетками. Доказательством может служить тот факт (ср. полотнище как экран сознания в начале фильма), что простыни указывают на определённое китайское поверье: ночью в сушащихся простынях могут запутаться души умерших людей – привидения. Запрет на ночную сушку простыней в средневековом Китае был настолько строгим, что нарушившие его отправлялись в «четвёртый круг ада». «Сюда же попадали и те женщины, – писал, например, один из известнейших в России ежесечеников в начале XX века, – которые при жизни имели привычку развешивать свое бельё после стирки на крышах домов. Для того, чтобы уразуметь смысл этой странности, надо знать, что, по китайскому верованию, души усопших имеют обыкновение реять в воздухе над своими земными жилищами. А развешанное на них бельё сбивает их, не даёт им распознать своего жилья»¹.

Немалое любопытство вызывает сам бордель, где женщины лежат в клетках-гамаках, и только Ким проживает в куриной клетке. Смысл такого проживания раскрывается в том сравнении, что, подобно курице, она сносит яйцо: Ким читает английское стихотворение для одного из детей борделя. Что подлаешь, переход на новую культуру полуазиатского дитяти должен начинаться с местной национальной литературы, несмотря даже на то, что коитус с Фишером в борделе оказывается, по словам последнего, в первобытном, «каменном веке». В последнем плане небезынтересную роль начинает играть

курятина (на неё указывает попавшее в рот птичье перо), которую с жадностью поглощает Фишер за столом фрау Герды, и этому есть следующее объяснение. «Обрядовая роль курятины не исчерпывается пережиточно тотемической трапезой, – писал о народных верованиях Китая крупный исследователь истории и этнографии народов Восточной и Юго-Восточной Азии Г.Г. Стратанович. – Двойную обрядовую роль играла курица в свадебном торжестве: во-первых, она служила как бы символом-заменителем невесты <...>; во-вторых, мясо курицы – обязательный компонент свадебного обряда» [1, с. 43].

Дальше – больше. В следующем отеле «Элит» Фишер приобретает лекарство салицин, которое употреблял от мигреней Грэй, и пытается реконструировать боль Грэя «посредством побочных эффектов таблеток Ким». Салицин в виде белой мутной жидкости выступает полисимволическим веществом: в земной реальности это санитарный препарат, использующийся для «лечения воспалительных и инфекционных поражений кожи, ожогов, мозолей, бородавок и угрей, чрезмерной потливости стоп, экземы, псориаза, ихтиоза, жирной себореи, гиперкератоза, выпадения волос»², в сюрреалистическом пространстве – средство, позволяющее «совершить прогулку с кайфом» по городской канализации – «вниз по каналу страсти через тоннель любви»; в плане инициации неопита салицин напоминает сому, напиток посвящения и забвения в мистериях. Недалеко после канала открывается грот, очень напоминающий гроты посвящений с их серными озерами в Элладке.

Тоннель и грот, таким образом, оказываются ещё одним этапом трансфера как античной мистерии, ещё одной частью погребения с демонами, куда спускается Фишер и где приоткрываются новые тайны ада. Одной из таких тайн становится образ ребенка, лежащего в надувной лодке – с закрытыми глазами и ушами, как бы указывающий: с этого момента будь слеп, глух и нем. И действительно, пространство за этим мальчиком в гроте напоминает пространство античного ада: на ступени стоит старик с огромной собакой. Старик Харон на ступени и дьяволь-

¹ Китайский ад // Ежемесячные литературные и популярно-научные приложения к журналу «Нива» на 1911 г. Т. 1. Спб.: Издание Т-ва А.Ф. Маркс, 1912. С. 686.

² Салициловая мазь. URL: <http://dolgojit.net/salici-lovaia-maz.php> (дата обращения: 20.12.2018).

ский пес должны напомнить посвящаемому об усиливающейся сакрализации, сжатию пространства до его персонализации. Недаром после выхода с водной прогулки герой выдёргивает полицейскую автомобильную мигалку и перечеркивает косым крестом слово «полиция» на дверце автомобиля. Он даёт зрителю понять, что дальнейшая область – это мир абсолютной хтонической тьмы, где не действуют ни закона социума, ни законы Бога. Это мир собственного «Я», первобытный инстинкт креации мира, идентификации его устройства по законам аутентичности. Поэтому, покидая автомобиль, герой переодевается в одежду Грэя, ибо только переодевшись, можно ввести в заблуждение демонов экстаза, сойти для них за своего, раскрыть секреты ада. Так поступал, например, греческий Дионис: в драме Аристофана «Лягушки» при спуске через адские пороги он переодевался то в одежду своего слуги, то в одежду Геракла. «Психологическая идентификация» (по терминологии книги Осборна) помогает найти и новое нераскрытое преступление. Фишер обращает внимание на дорожный указатель местечка на фотографии гибели Гарри Грэя – Дриттен Марск – и через свежие газеты из местной библиотеки выходит на свежее захоронение.

Самым неожиданным аффектом, апокалиптическим кошмаром веет от этого захоронения. Трупы обнаруживают на берегу Чёрного моря при стечении целой армии полиции. По сути же, перед зрителем проходят раскопки скотомогильника. С одной стороны, сцена с тошнотворным запахом разложения говорит о сюрреалистической мерзости происходящего, с другой – даёт намёк на конец христианской истории: из-под животных христианского вертепа торчит кукольная детская ручка, напоминающая скорее руку младенца Христа, нежели руку девочки-подростка. В сочетании с трупами животных – ослов, коров, лошадей и свиней – в сцене узнаётся разрушенный и обезображенный рождественский вертеп. На праздник рождества намекает и шуточная песенка Кремера, адресованная святой Деве Марии: «На площади девки красивы и дерзки, / Но краше всех Мэри, слаще всех Мэри» (или в другом переводе: «Девочки на площади были непослушны, / В основном Марии, в основном Марии»).

Аллюзия на рождественские святки вычислима и из протокола допроса Гарри Грэя «190 400 616j»: 27 January (января) минус 30 дней. Учитывая сильный трупный запах и едва тронутые тлением тела, нетрудно установить, что смерть шестого ребёнка в Дриттен Марске произошла несколько дней назад и падает как раз на католическое Рождество – 24 декабря. 27 января – тоже рождество, но рождество особенное – один из дней рождения Нового года по китайскому циклическому календарю.

В связи с подземной сакрализацией места и действия остро встаёт вопрос о демонологии идемонологии в фильме. «Фарфоровая куколка» (как её называет Кремер, или «китайская куколка» в другом русском переводе) – также аллегория, ассоциирующаяся, казалось бы, с куколкой тутового шелкопряда и Великим шелковым путем. Но это не совсем так. Живучесть её проявляется не только в шёлковой палатке борделя фрау Герды, где сотни мужчин, образно говоря, прошли через её кокон. Ким – куколка другой стихии, – восточных морей, и одновременно демон женского рода – морской конёк-дракончик. От ряда европейских женских духов с крыльями (фея Моргана – вила – валькирия – сирена – гарпия – христианский суккуб) она отличается тем, что, подобно Царевне-лягушке из русских сказок, обладает редким видом оборотничества – при превращении в человека сбрасывает кожу. На это намекает запах в доме Осборна, который чувствует Фишер при первом своем посещении наставника: «в коридоре сыро и чем-то пахнет, как будто сгоревшей кожей». Метаморфоза произошла, и, как в случае с Царевной-лягушкой из русской сказки, «необратимая» [2]. Ведь ещё до приезда Фишера китайский суккуб оставил ребёнка от связи с Гарри Грэем, прописавшись таким способом в квартире ведущего теоретика криминалистики, чтобы в безопасности вести подрывную деятельность, осваивать новую территорию и сеять амулеты морских коньков из хранилища в Хальбештаде.

Любопытно, что режиссёр коррелирует миф о поэтический и биологический эквиваленты образа водного демона. Как вила бросает рождённого в браке с мужчиной ребёнка на отца, так и морской конёк делает нечто

похожее – в природе только особи мужского рода вынашивают потомство. Таким образом, получается, что Осборн, как морской конёк, вынашивает потомство Ким.

На существование ночного крылатого демона-суккуба из юго-восточной части земного шара намекают и пятикратные выстрелы в воздух Осборна, а затем Фишера, – вырывающаяся в чёрное небо из разбитого окна Ким олицетворяет крылатого суккуба, осквернившего человеческое ложе кровью и экскрементами. О прописавшемся в доме Осборна демону говорит также странное сообщение служанки: «С господином Осборном случилось что-то ужасное. Теперь я слышу, что он с кем-то спорит и не отвечает на мой стук». Демонизмом китайского суккуба наполнен и кадр, предвещающий за несколько секунд первую встречу Фишера с Ким. В фойе борделя оператор на несколько секунд задерживает кинокамеру перед полотном, на котором, как можно предположить, изображён один из сюжетов «дошатах» балаганов: трёхрукий монах, изгоняющий ангела экстаза вилу. Избиение молотом собственного искушения, сидящего перед монахом, знаменует начальный этап борьбы: прозрачная куколка-бабочка вот-вот должна сойти туда, куда направлено действие балагана, – в ад³. Ад сексуальный, поэтому незамедлительно следует за простынями и восточным полотном-фетишем. Режиссёр медленно знакомит зрителя с томящимися от вожделений и душных испарений обитателями притона фрау Герды.

В значительной мере хозяин спиритического салона, афроамериканец, прописавшийся в полицейском бюро пропусков в морг, также относится к демоническим обитателям «Европы», – его особенно чёрная и блестящая от духоты кожа подчеркивает не столько этническое, сколько религиозное происхождение: словом «эфиоп» в агиографической литературе называли христианские писатели дьявола⁴. На связях с демонами (де-

молатрией) построены явления тени Гарри Грэя. Тень неотступно следует за Фишером в самые ответственные моменты сублимации: в храме-театре-крематории, за развешанными во дворе простынями из борделя, за матовым стеклом каморки, где должно произойти заключительное, седьмое убийство.

Как и в эпическом фольклоре народов мира, отдельные стороны и части света в зоне «Европа» также населены демоническими существами. Осборн после «спора с кем-то» до слов «Тора, Тора» (Пятикнижие Моисеево) пять раз стреляет в чёрное небо; то же действие, как я уже заметил, делает Фишер после допроса Ким в гостинице. Он пять раз стреляет в чёрный воздух: поступок, казалось бы, вызван татуировкой на груди в виде шестиконечной звезды Давида, той, что была у жены Фишера, засыпанной песками пустыни в Каире, но, вероятнее всего, здесь подразумевается китайская коммунистическая символика – пятиконечная звезда. Недаром в следующий момент с потолка свисает красная лампочка. Демоническая угроза со стороны Дальнего Востока оказывается, таким образом, не менее страшной, чем угроза с Востока Ближнего.

Не менее демонична сцена без проводника Ким – на парашютной вышке и в сумрачном лесу. В ней заключен, на наш взгляд, один из самых страшных моментов использования метода «психологической идентификации», – алгоритм работы ещё одного Старшего Аркана–Бахомета (или Козла Мендеса), изображённого на 15-й карте Таро «Дьявол». Бахомет в оккультной истории Европы – демон смерти и предсмертной агонии, способный поглощать души людей, зависших между мирами в момент смерти, не пытавшихся улучшить свою человеческую природу, спящих в иллюзорном мире человеческого окружения. Он связан с вопросами чёрной магии и вуду: амулетами, некрофилией, зомбированием, обменом эфирными и астральными телами, то есть с тем, что маги

³ Ср. «В дошатах этом балагане / Вы можете, как в мирозданье, / Пройдя все ярусы подряд, / Сойти с небес сквозь землю в ад». [Гёте И.В. Фауст. Трагедия // Гёте И.В. Собр. соч.: в 10 т. Т. 2. М.: Худ. лит., 1976. С. 14].

⁴ См., напр., картину катабасиса в «Житии Василия Нового», со слов: «И обступили меня эфиопы...» // Житие Василия Нового. Миней-Четьи. Март, 26. Также

об этом: Колчанов В.В. Катабасис как сатирический мотив в повести М.А. Булгакова «Роковые яйца»: образ профессора Персикова в свете античной, западноевропейской и русской церемониальной магии // Русская литература XX–XXI веков в национальном культурно-историческом контексте: коллективная монография / отв. ред. Ю.В. Желтова. Тамбов: Изд. центр ТГУ им. Г.Р. Державина, 2017. С. 170–188.

называют трансмутацией, «трансмиграцией и воплощением, – <...> чему учили в Мистериях, но не совсем обычным образом. Считалось, что в полночь невидимые миры находятся близко к земной сфере и что души в этот час проскальзывают в материальное существование» [3, с. 82], то есть мертвецы в виде призраков встают в это время из могил и витают над землей.

Такими душами, по всей вероятности, оказываются в фильме мертвецы на вышке, своеобразном спортивном трамплине, по лестнице которого Фишер начинает своё восхождение. На самом верху, как показывает камера, сидит лётчик-парашютист. Его голова и ноги торчат над мостиком, в то время как туловище с руками зрителю не видны. «Он где-то там, – смотрит Фишер от парашютиста вниз, – он себя обнаружит. Первая часть – тело, вторая – душа», – оккультно-сюрреалистически разрубает такое же зависшее собственное состояние герой и оказывается на земле. В виде бродяги-отщепенца с сучковатой палкой и оторванной мигалкой в руке он решается на новый духовный акт – продолжить путь через болотистый лес, сквозь мгновения яркого синего света⁵. Продолжая ритуал трансмутации, в этом образе Фишер, по сути, повторяет алгоритм 9-го Старшего Аркана Таро «Отшельник», на котором изображается заблудившаяся душа с фонарём и сучковатой палкой от мирового древа, ищущая свою вторую природу. Фишеру остаётся встретить новую астральную оболочку и принять её.

Трансмутация продолжается, но не завершается, – так как вместо всегда сопровождающего фонаря «Летучая мышь» в руке

следователя на данный момент оказывается полицейская мигалка, а из сучковатой палки складывается двойной оградительный символ: крест свой и Гарри Грэя. Сингулярность ограждает героя от превращения в Гарри Грэя. Голубой цвет препятствует активизации Бахомета и астральному обмену. Несмотря на мощный ритуал и приворот, все важнейшие этапы вызова духа тьмы («изводи меня», «выходи за меня», «похорони меня», «свяжи меня») прерываются, неопит проваливается в пустую яму, переплетённую корнями дерева, – по сути, временно попадает за новую решетку, уподобляясь зверю. А выйдя из звериной ямы, герой становится выходцем с того света. Поэтому нам представляется важным ещё раз подтвердить смысл сцены: согласно ритуалам мистерий, герой как бы умер, сбросил свою прежнюю оболочку и заново родился – стал «дважды рождённым», «посвящённым». Недаром на земле психотерапевт обнаруживает три креста, чего как раз не замечает увлекшийся обрядом трансмутации Фишер.

V. ЖИВОПИСНЫЕ ИНТЕРПОЛЯЦИИ

Смысл захоронения разлагающихся тел в Дриттен Марске яснее всего помогает понять природа живописной системы сюрреализма, картины которого «наполнены символами зависти к пенису, страха перед кастрацией, импотенции, отвращения, садистских и мазохистских жестокостей, каннибализма и всех мыслимых мерзостей» [4, с. 278]. Они также связаны с мотивом тошноты, а в фильме, как я уже отметил, с бывшей женой Грэя Ким, и выступают в качестве тех же основных художественных приёмов – эксцентрики и гротеска, бьющих точно в цель, помогающих осознать страшную угрозу с Востока. К числу таких живописных интерполяций относятся: садомазохистское обвязывание Ким головы Фишера струной на груди ключей; Ким, испражняющаяся за полицейской машиной на землю, книги и похоронные таблички; сцена в постели с простыней, перепачканной мерзостью менструальной крови и экскрементов; полубред-полусон совсем юного ассистента судмедэксперта, «отдыхающего» в период вскрытия тела на полу среди медицинских инструментов, около

⁵ Ср. мистический путь триеровского героя с любопытным высказыванием русского поэта-теурга А.А. Блока; в пору наивысшего увлечения А. Блока мистическими учениями (земледельческой религией Афин, тамплиерством, альбигойством, розенкрейцерством), поэт сформулировал путь художника, каким он представлялся ему в минуты вдохновения: «(от мгновения слишком яркого света – через необходимый болотистый лес – к отчаянию, проклятиям, «возмездию» и... – к рождению человека «общественного», художника, мужественно глядящего в лицо миру, получившего право изучать формы, сдержанно испытывать годный и негодный материал, вглядываться в контуры «добра и зла» – ценою утраты части души) // Блок А.А. Андрею Белому. Собр. соч.: в 6 т. Т. 6. Письма 1898–1921. Л.: Худ. лит., 1982. С. 193.

анатомической раковины, сконструированной переливаться через край; находящаяся в охотничьей стойке перед столом анатомического театра собака такса; восторженное восклицание «дерьма» Кремера: «Я ухватил мир за яйца, раз и навсегда. <...> Когда выгорает такое дельце, я тут как тут, что б богу впереть», его «ценные» и извращенные советы: «Поимел китайскую куколку, Фишер? Трахай всех их в жопу». Живописная мерзость лежит и на панели треснутой гостиничной раковины, слизь с которой пробует на вкус Фишер, мерзостью отдаёт от многочисленных деталей интерьера и проституток борделя фрау Герды, от всех домов, местечек и притонов на пути следования Гарри Грэя.

Немаловажное место в них занимают пища и кофе. Чёрная порча в виде мерзкого куриного пера попадает в рот за ночной трапезой, предложенной Фишеру фрау Гердой, затхлость и испорченность исходит от чашек с ломающимися ручками, наполненных старым и холодным чёрным кофе из невесть когда заваренных термосов. Заметим, однако, что в противовес этим мерзким остаткам кофе и чашкам, брошенным в беспорядке на столах, китайская чайная чашка бережно хранится под потолком рядом с молочной кастрюлькой, подогреваемой для кормления дитяти Ким.

Любимые триеровские приемы – эксцентрика и гротеск – не исключают и гостиницу с говорящим названием «Элит». «Кайф» в городской канализации следует сразу же после посещения влюбленными «Элит». Кайф наркотический получает герой от передозировки таблеток виагры, поставляемых Ким, кайф токсический – от частого и в большом количестве употребления салицина – противогнойного препарата салициловой кислоты, разведённой в воде. Добавляет фору и сама вода из канализации – в неё опускается тряпка, которой затем смачивается раскалывающийся от болей череп наркомана. Герой испытывает в конце тоннеля такую ломку, что для выражения физических и нравственных мук как нельзя лучше подходит сленг наркопритонов: «плющит», «колбасит», «колёса».

Особенно озорно и буйно обыгрывается последнее понятие – «колёса» – в другой сцене. Метафорически выражая идею кайфа и последующей за ней ломки, режиссёр ис-

пользует оригинальный композиционный приём: вставляет в следственный эксперимент аллегорическое передвижение по картографической дороге с оставляемыми на ней таблетками, которые в наркотической среде называют «колёсами», или «покрышками». Судя по всему, сам Фишер в этом эпизоде находится в столь сильном «отключении», что психотерапевт признаётся в прерывании трансфера: «Боюсь, меня вы тоже забываете, Гарри». Заканчивается дорога не менее эксцентрично. На куче ключей и отмычек к голове Гарри Грэя реконструируется нестерпимая садомазохистская боль. Неимоверный вопль о «вере в радость» сочетается со сдавливанием головы струной Ким.

Следует отметить, что образ «веры в радость» в плане искусства сюрреализма довольно оригинален и может быть осмыслен с двух противоположных сторон. С серьёзной стороны, источником его могла послужить знаменитая дионисийская формула Ф. Ницше об экстазе – «снадобья исцеления напоминают смертельные яды, – выражаясь в том явлении, что страдания вызывают радость, что восторг вырывает из души мучительные стоны» [5, с. 64], с шуточной – музыкальный мультфильм-короткометражка режиссёра «Путешествие в Сплюсненную страну» (1967) с тремя титрами-рефренами: «Суперколбаска – хороший парень: / Добрая душа и характер-камень. / Он всем помогает, как только может, / Ведь он супергерой и он все превозможет».

В подобной чёрной эксцентрике, хочется признать, весь Л. фон Триер. Он хорошо чувствует свои европейские комедиантские истоки, воскрешая древние образы и продолжая постмодернистские поиски. По части мирового художественного творчества к его супергерою-полицейскому ближе всего, на наш взгляд, находится Гэсэр, герой тибето-монгольских эпических сказаний, «искоренитель зол в десяти странах света» [6, с. 695]⁶,

⁶ В тибето-монгольском эпосе «Гэсэриада» герой возрождается на земле, чтобы навести порядок не только во внешней политике – одолеть демонов других стран и народов, приносящих в Тибет несчастья, болезни и эпидемии, но и в политике внутренней (сразившись со злым дядей Цотоном). Здесь он не использует меч, а применяет приемы озорства и буйства, характерные для трикстера – возмутителя спокойствия в фольклорном мире: «режет скот, чтоб угостить своих

исполнитель божественной миссии спасения Тибета в шутку и всерьёз.

На наркотическое опьянение, которое можно выделить в качестве ещё одного сюрреалистического мотива в драме, указывают и другие персонажи. В перерыве препарирования обезображенного трупа, вид которого плохо выдерживает даже полицейский следователь, полусон ученика патологоанатома на груди мединструментов под стекающей водой из раковины очень напоминает состояние морфиниста, уходящего в своих грёзах от страшной реальности морга. В озорном плане, намекающем на наркотическое ученичество, пересекается с парнем Осборн. Молодой и впечатлительный юноша оказывается в самый крайний момент одурения (переполнения раковины) связанным с Осборном: преодолевая транс, берёт телефонную трубку и просит Фишера связаться с консьержкой. Поэтому практически такое же одуряющее состояние застает следователь и у Осборна. Приведя учителя в чувство путем вливания в рот водки, он становится свидетелем очередного алкогольного психоза: учитель, по-видимому, давно страдает синдромом раздвоения личности и манией преследования («велел, чтобы я никого не впускала, а сегодня слышу – голоса, будто с кем-то повздорил, сейчас постучала – не отвечает», «он так боится всяких глупостей этого дома, темноты, никогда не отдыхает»), сражается с галлюцинацией Торы (велит прислушаться к её посещению дома ещё в начале фильма) и на этот раз пятью выстрелами убивает её – с удовлетворением выбрасывая в воду пистолет.

гениев-хранителей, собирающихся вокруг пастуха под видом бродяг, а затем он тайно оживляет съеденных баранов», «хитростью ловит в западню чёрного ворона, который выклевывал детям глаза»; «откусывает язык демону, который под видом ламы откусывал языки новорождённым», «одолевает демонов-людоедов, хитро обменяв свои волшебные палочки на их коней», «излечивает китайского хана, тоскующего по умершей супруге – подменив тело ханши телом дохлой собаки» и т. д. Вообще, ужасные проделки трикстеров очень напоминают проделки Ларса фон Триера. Порой кажется, что и фамилия режиссёра – Триер – отражает образ известного мифического озорника «трикстера». Любопытно, что трикстерскими чертами наделены в мифологии и лары – духи-покровители домашнего очага в Элладе – не от них ли ведёт своё происхождение имя Ларс?

Но и алкогольный наркоз Осборна, по всей вероятности, – ещё не единственная причина его психотического поведения. При первой встрече Фишер застаёт учителя, если тоже в шутку выразиться, в амбивалентном положении. С одной стороны, оно характеризуется состояниями старческого маразма, дисфории и эпилептических сумерек раскаяния, с другой – эпизодами эйфории и ощущения минувшей молодости. Некоторыми признаками такого состояния являются стакан с зубной щеткой, куда ранее наливалась водка (намёк на зубной ополаскиватель или зубную пасту как суррогаты алкоголя), полиэтиленовая пленка, под которой Осборн вдыхает пары из таза с жидкостью (аллюзия на занятия токсикомана) и настольный плафон – искусственная луна. Что Осборн достиг лунатического кайфа, говорят такие детали поведения, как нескорое узнавание близкого человека (вынужденное возвращение с дозаправкой топливом-водкой с луны на землю), изменение тембра голоса и скорости речи, постукивание кофейной чашкой по луне-плафону и отсутствие «трапа» в дом. «Где трап? Вы убрали трап», – недоумевает Фишер при первом проникновении в дом и не подозревает о том, что его старому другу уже не нужны теперь человеческие средства передвижения. Как и человеческие знания в целом – «сошедший с ума учитель» «продал все свои книги и работы», попросту говоря, съёл их.

Не менее сюрреалистически выражена в фильме и отвратительная в своей натуропатии «зависть к пенису». После шестого убийства бывшая жена убийцы Ким, повторяя магический обряд языческих гетер, с задушенной на голой земле зеленью и гиперболизированными китайскими фонариками-гирляндой – тусклыми электрическими лампами – цинично просит Фишера: «Вопри в меня бога. Я – Ким, ты – Гарри. Жена твоя в Каире, с голубой звёздочкой на груди»; «Вопру, – отвечает Фишер, – как только, так сразу»; «Тише! Он останется, пока я не встану», – приказывает она.

VI. ФАРС И ЕГО СИМВОЛИЧЕСКИЕ ПРОЕКЦИИ

Подчеркнем ещё раз. Подобные интерполяции живописной системы сюрреализма,

названные сюрреалистические мотивы и принципы ни в коей степени нельзя рассматривать только серьёзно. Это – розыгрыши одновременно. Они структурированы в драме на правах мимовских сценок-экзерсисов – символических и «озорных кусков мира», а в модели средневековой драмы с её ярусами рая и ада, уходом в тьму, встречами с демонами, этапом жертвы, чудесами и воскрешениями представляют из себя ещё и шутовские фарсы.

Особенной фарсовостью обладает заключительное убийство, знаменующее этап мистериальной жертвы. Этот фарс раскачивает маятник сознания столь буйно и дерзко, что зритель, проникнувшись неописуемым ужасом кандидата, недоумевает, когда наступает катарсис, – ведь в последнем действии разыгрывается случай, невозможный ни в реалистической, ни в фантастической драме: полицейский инспектор проводит эксперимент с ребёнком. Причём эксперимент по методу Осборна и санкционированный общественным мнением «Европы»; в нём девочка-подросток одновременно выступает и «подсадной уткой», и жертвой, пускаемой старой доброй «старушкой-Европой» для своего сохранения, и последним витком превращения мистера Фишера в «преступный элемент».

Нагляднее всего фарсовое озорство и буйство проявляются в мизансценах, маркирующих церемонию подготовки девочки к собственным похоронам и одновременно старинную народную песенку «Жил-был у бабушки серенький козлик...». На это указывает и металлическая решётка, которая символизирует решётку для жарения козлика. Церемония и песенка являются также отголосками архаичной инициации девочек в мир взрослых девушек, – они должны быть растерзаны и проглочены; по этому поводу девушка дарит девочке куклу с венчиком покойника, бабушка качает головой и крестится, молодой мужчина-священник напутствует вместо распятия фигуркой волка, сделанной из сходного с коньковым амулетом материала и кладет в рот посвящаемой вместо облатки положенную плату за переход в мир иной. Отсюда получается, что девочка, этот невинный «серенький козлик», движется на решётке от законов современного европей-

ского права к суровым законам леса. Она просит поиграть со взрослым дядей-охотником: исполнить так называемое в юриспруденции «последнее желание приговорённого к казни» и напоследок прокатиться на канализационной решётке с фонарём перевозчика мёртвых «Летучая мышь». «Мы ещё успеем. Я хочу тебе кое-что показать», – озвучивает цель движения девочка и, закрыв глаза, пускается в путь, который должен привести её, казалось бы, по архаичному варианту, к пещере волка. «Он уже тут? Мне страшно», – произносит она над ямой с горящими в ней огоньками, но в тот же момент вместо волчьей ямы во вспышках грозы мерцает пустой канализационный цирк (колодец-накопитель) с зависшим на самом его дне сталкером. О том, что под жертвой оказывается действительно не волк, а сталкер, инспектор городских коллекторов, говорит аммуниция затаившегося: одежда, яркий фонарь на голове, верёвка, спускающаяся к поясу, а о том, что современный житель подземных коммуникаций появится на свет и старым, мистическим, и новым, технологическим способом, свидетельствуют две тени от тела, гром и вспышки грозы – грязевые потоки наполняют цирк и поднимают кошмар на поверхность.

Мерцающий кадр со сталкером проявляет его эксцентричный характер, он как бы должен напомнить современные цирковые представления: прожектора, акробатику, фокусничанье, нарочитый и выпененный аренный шум. В данной проекции вполне резонно представить цирковые «смертельные аттракционы»: мотоциклиста или клоуна-эквилибриста на бутафорском канате или игрушечной трапеции, – не случайно и сама девочка движется к сталкеру на решётке-площадке, подвешенной двумя цепями, причём движение по экрану осуществляется вниз головой. На современную клоунату намекает и приём гаснущего освещения, использующийся в момент исполнения «смертельных номеров» под гром звуковой буффонады.

Но клоунское озорство всё же не идёт ни в какое сравнение с той ролью, какая отводится в драме шутовству. Клоунская одурь не по нутру шуту, образ которого коренится в образе «злого дурака», каким он представ-

лялся в средневековых драмах, в постановках бродячих балаганов, в потехах придворных шутов и каким он был выведен в признаниях шекспировского Шута из «Короля Лира» или в образе Шута из сочинения Ф. Ницше «Так говорил Заратустра». Поэтому режиссёру, как мы видим, доступно всё – вплоть до проделок и профанаций в области священного.

Фарсовые проделки в сцене «посвящения» девочки уходят глубоко во взаимоотношения режиссёра с современниками. Так, на игре с ещё одной апокалиптической фантазией – зоной после ядерной катастрофы в фильме А. Тарковского «Сталкер» (1979) – построены странствия Фишера и привидение сталкера к бетонной яме. Не случайно фильм не понравился мрачному и серьёзному А. Тарковскому; сам того не подозревая, русский режиссёр оказался тогда в роли монаха из собственного фильма «Андрей Рублев», – выпоровшего скабрёзничавшего скомороха. После высказанного недовольства Л. фон Триер расстроился, заболел и стал отходить от фарса к условному кино.

За буффоном висящего в коллекторе преступника-невидимки Гарри Грэя прячется и другой художник, американский прозаик Гарри Грэй (наст. Гершель Израилевич Голдберг), автор книг о гангстерах, убийствах и ограблениях.

В фильме Л. фон Триера древний миф, современная философская фантастика и жуткая по своим размерам криминальная литература перекрещиваются с такой силой, что, кажется, образы сквозят и мерцают, достигая невероятных комбинаций и тем самым достигая эффекта мощной психической разрядки.

Фарсовостью приправлена и последняя сцена, выдержанная в форме инициальной магии. После «мгновений слишком яркого света», вспыхнувших над выгребной ямой со сталкером, происходит то, что в одной из предыдущих сцен чуть было не стоило инспектору Фишеру жизни. Если при переходе через сумрачный лес полицейская мигалка, использованная вместо фонаря «Летучая мышь», спасла его, как мы помним, от «утраты части души», земляная яма оказалась пустой, и ритуал астрального обмена не состоялся, то теперь, среди моря/леса опорожнённых бутылок, в здании, напоминающем огромный склад стеклотары и имеющем ог-

ромную бетонную яму, в сторожке, похожей на приёмный пункт вино-водочной посуды (когда все формальные условия «нырка» и трансмутации соблюдены), герой освобождает фигурку дракона («выпускает зелёного змея из бутылки») и превращается в бывшего алкоголика и наркомана Гарри Грэя.

Любопытно, что аналогичным образом строится развязка фильма, метафорически выраженная складом рельсов. Финал остаётся открытым, он уходит в ещё один канализационный колодец, а цирковое начало гипноза – обезьянка на плече психиатра – превращается в ещё одного примата – лемура тропических лесов, сидящего на решётке канализации.

Этот лемур, если верить воззрениям мистического христианства (розенкрейцерства, теософии, антропософии) – одна из допотопных рас, древнее пещерное отражение человечества, превратившаяся в христианских демонов. Немецкий романтик и розенкрейцер И. Гёте это выразил особым образом: именно лемуры в виде обезображенных человеческих существ рыли могилу Фаусту. Не удивительно, что именно это направление и выбрал режиссёр для завершения духовного кризиса героя. Демон-лемур встретил душу в её бездонном колодце – в глубине бессознательного. В пространстве эксцентрики представитель предшествующей расы превратился в экзотического зверька, в контексте сюрреализма демон предстал очаровательным животным городской канализации. Только после встречи с лемуром трансфер прерывается и наступает выздоровление:

Фишер: Теперь я хочу проснуться.

Психотерапевт: Вы здесь?

Фишер: Разбудите меня.

Психотерапевт: Вы – здесь?

Стоило бы предположить, что если бы трансфер продолжился, и именно по китайскому сценарию (Ким – последняя, кто провожает Фишера на пути к колодцу), то Фишер вряд ли бы вышел из него живым и невредимым. Ведь даже сам «государь страны Чёрных петухов», «когда на три года был захвачен царем драконов», «покоился после смерти на дне глубокого колодца в «Хрустальном дворце», после чего был воскрешен к жизни путём заклинаний» [7, с. 250-251].

Так многозначно и амбивалентно сюрреалистические принципы изображения ри-

суют в фильме мультикультурную реальность современной Европы. Искажается место действия, размывается пространство и время, сакральное и мирское, мультикультурная зона превращается в опасную мультикультурную свалку. Не менее однозначно выглядят сюрреалистические мотивы тошноты и удушья, утопления и отравления, божественности пениса, запаха канализации и испражнений, разложения вещей и падали. И этими художественными средствами Л. фон Триер пытается отрезвить эпоху, ударить брандспойтом мерзости по лживой современности, слабодушной демократии и прогнившей политике.

Просеивая сознание сквозь многослойное решето мифологии, он примеривает на себе текенутрикстера-ассенизатора, мифологического озорника и плута, чистящего авгиевы конюшни европейского сознания. Рассматривая идею «мультикультурная Европа» как идею фикс и разлагая её по сценариям институтов мистерий, автор пытается исцелить зрителя, по-шпенглеровски видящего её «закат» и гибель. Именно в такой роли выступает режиссёр, репрезентующий мир, в который он, как и любой человек, «был выброшен помимо своего сознания и воли».

Список литературы

1. Стратанович Г.Г. Народные верования населения Индокитая. М.: Наука, 1978.
2. Иванова О.М. Метаморфозы и трансимагинации. СПб.: ЛИСС, 2004.
3. Холл М.П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. Интерпретация Секретных учений, скрытых за ритуалами, аллегориями и мистериями всех времен. СПб.: СПИКС, 1994.
4. Хубнер К. Истина мифа. М.: Республика, 1996.
5. Ницше Ф. Происхождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Соч.: в 2 т. М.: Мысль, 1996. Т. 1.
6. Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю. Тибето-монгольская Гэсэриада // История всемирной литературы: в 9 т. М.: Наука, 1985. Т. 3. С. 692-695.
7. У Чэньэнь. Сунь-Укун – царь обезьян. М.: Худ. лит., 1982.

References

1. Stratanovich G.G. *Narodnyye verovaniya naseleniya Indokitaya* [Folk Beliefs of People in Indochina]. Moscow, Nauka, 1978. (In Russian).
2. Ivanova O.M. *Metamorfozy i transimaginatsii* [Metamorphosis and Transimagination]. St. Petersburg, LISS Publ., 2004. (In Russian).
3. Khol M.P. *Entsiklopedicheskoye izlozheniye masonskoy, germeticheskoy, kabbalisticheskoy i rozenkreytzerovskoy simvolicheskoy filosofii. Interpretatsiya Sekretnykh ucheniy, skrytykh za ritualami, allegoriyami i misteriyami vseh vremen* [Encyclopedical Presentation of Masonic, Hermetic, Kabbalistic and Rosenkreutz Symbolic Philosophy. Interpretation of Secret Studies Hidden Behind Rituals, Allegories and Misteries of All Time]. St. Petersburg, SPIKS Publ., 1994. (In Russian).
4. Hubner K. *Istina mifa* [The Truth of Myth]. Moscow, Respublika Publ., 1996. (In Russian).
5. Nietzsche F. *Proiskhozhdeniye tragedii iz dukha muzyki* [Origins of tragedy came from music spirits]. In: Nietzsche F. *Sochineniya: v 2 t.* [Essays: in 2 vols.]. Moscow, Mysl Publ., 1996, vol. 1. (In Russian).
6. Meletinskiy E.M., Neklyudov S.Y. *Tibeto-mongol'skaya Geseriada* [Tibetan Mongolian Gesariade]. *Istoriya vsemirnoy literatury: v 9 t.* [History of World Literature: in 9 vols.]. Moscow, Nauka Publ., 1985, vol. 3, pp. 692-695. (In Russian).
7. U Chenen. *Sun'-Ukun – tsar' obez'yan* [Sun-Ukun – the Monkey's King]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1982. (In Russian).

Информация об авторе

Колчанов Владимир Викторович, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской и зарубежной литературы, журналистики. Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина, г. Тамбов, Российская Федерация. E-mail: vla-kolchanov@yandex.ru

Вклад в статью: идея, работа с литературными источниками, написание статьи.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9755-2378>

Поступила в редакцию 01.02.2019 г.

Поступила после рецензирования 27.02.2019 г.

Принята к публикации 25.03.2019 г.

Information about the author

Vladimir V. Kolchanov, Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of Russian and Foreign Literature, Journalism Department. Derzhavin Tambov State University, Tambov, Russian Federation. E-mail: vla-kolchanov@yandex.ru

Contribution: idea, work with literature references, manuscript drafting.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9755-2378>

Received 1 February 2019

Reviewed 27 February 2019

Accepted for press 25 March 2019