

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 7.067.2

ДРЕВНЕРИМСКИЙ КУЛЬТ ФАВНА: МОТИВ ЛУПЕРКАЛИЙ В ФИЛЬМЕ ЛАРСА ФОН ТРИЕРА «ЕВРОПА»

© Владимир Викторович КОЛЧАНОВ

Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина
392000, Российская Федерация, г. Тамбов, ул. Интернациональная, 33

E-mail: post@tsutmb.ru

кандидат филологических наук, доцент

E-mail: Vla-Kolchanov@yandex.ru

Исследован фильм Ларса фон Триера «Европа» (1991). Необходимость анализа вызвана, во-первых, социально-общественным фактором – все продолжающимся в современной Германии синдромом вины за гитлеризм, во-вторых, сложностью и многозначностью киноленты, кодированностью, недостаточным уровнем интерпретации ее мифологических, театральных и психотерапевтических основ, синтетических связей с архаикой и модернизмом. В исследовании предпринимается попытка рассмотреть драму в рамках древнеримского ритуала, средневековой драмы-мистерии и лечебного сна – гипноза. Для этого реконструируются модель Луперкалии и образы луперков, рассматриваются стадии и этапы мистерии, экранные способы воссоздания в фильме ярко выраженного юнговского архетипа – «ухода рыцаря в темноту». Особое внимание обращено на специфику триеровской аллюзии, на сатирический прием экзерсиса – озорного, буйного окарикатуривания «священного и мирского». Этим обусловлен комплексный метод исследования, включающий историко-культурный, мифопоэтический и политический комментарий. Их использование помогает по-новому вписать произведение Л. фон Триера в кинематографический процесс, проследить путь эволюции европейского кино о Второй мировой войне.

Ключевые слова: Л. фон Триер; К.Г. Юнг; кандидат; Луперкалии; ликантропия; архетип; амбивалентность; катарсис; гипноз; А. Гитлер; парципация

Сусальным золотом горят
В лесах рождественские елки,
В кустах игрушечные волки
Глазами страшными глядят.

О, вещая моя печаль,
О, тихая моя свобода
И неживого небосвода
Всегда смеющийся хрусталь!

О. Мандельштам

Картина датского режиссера Ларса фон Триера «Европа» – любопытный кинематографический феномен, культурная матрица, рассчитанная на некий трансперсональный порядок, разновидности которого К.Г. Юнг называл архетипами [1, с. 95-128; 2]. Эти архетипы, полагал он, хотя целиком погружены в наше бессознательное, во сне могут всплывать вновь, обеспечивая духовное обновле-

ние, чувство освобождения от вины и априорную готовность к воспроизведению мира.

В данном фильме Л. фон Триером использовался архетип «ухода рыцаря в темноту» [3, с. 51] и один из видов лечебного сна – психотерапевтический гипноз. Для современной Германии, не избавившейся от синдрома вины за гитлеризм перед другими народами, экранный гипноз получился особенно актуальным и аффектированным.

Гипнотический сон в фильме выполняет функцию архитектоники, он соизмеряет монтажные куски, формально скрепляет, проклеивает, окрашивает сюжет, придавая трагедии мистериальный характер. Некоторые эпизоды погружены в сон наиболее отчетливо. Уличные сцены под ночным небом, комната с барельефом лабиринта, видная через стенной пролом рядом с закрытой дверью, койки в гигантском зале отдыха проводни-

ков, на одной из которых засыпает герой, спальня вагон, где он выполняет работу помощника проводника, рождественская месса в церкви св. Христофера с раскрывшейся в небо башней, экзамен с разборкой постели в купе, маркирование мелом ботинок спящих пассажиров, – все говорит о непрекращающемся состоянии гибернации.

Сомнамбулизм картины усиливают комбинированные съемки – периодически появляющийся экран кинотеатра, на фоне которого происходят душевные потрясения главного героя. Сидящий в задумчивости на сцене, он запечатлевается перед огромным кадром с названием фильма «Вервольф», его объяснение с возлюбленной экранируется быстротекущей рекой и лунными бликами, тикают увеличенные во много крат часы взрывного механизма с пробегающим мимо героем-неудачником и т. д. К комбинированным относятся и кадры, в которых черно-белая лента приобретает подцветку, – цвет получают определенные предметы и лица. Это интимные моменты, выходящие за пределы иллюзии кинодокументалистики, в ощущении которой нас держит режиссер. Цвет применяется для отметки трагедийно-любовного начала и жертвенного экстаза. Так, поочередно меняют окраску главные персонажи Лео и Кэт, а кадр с желтой газетой в ванной отца Кэт сменяется следующим – с красной кровью, заполняющей серую комнату и затопляющей холл. Всем ходом повествования режиссер показывает сон как аналогию смерти, смерть как транс, точнее, смерть первую, клиническую, – при жизни, ибо тот, кто посвящен в смерть первую, согласно заветным чаяниям мистерий – «умереть не может» [4, с. 250-265].

На роль благородного рыцаря избирается чистый душой Леопольд Кесслер, молодой человек с незапятнанной репутацией, выросший в США, но являющийся немцем по происхождению. Леопольд страстно желает участвовать в возрождении страны после войны, но оказывается участником погребальной церемонии. Погребальной церемонии особенной – попадая в эту мистериальную зону, он становится кандидатом в мистерию ликантропии. Сегодня, в эпоху цивилизации, ликантропией называется психическая болезнь, вид одержимости, при которой человек обретает повадки волка. Но принад-

лежит кинокартина к другому ряду – к древним пастушеским ритуалам, к церемонии, обращенной к древнеримскому культу Фавна, в которой очищение и посвящение молодых неопитов в подземных пещерах осуществляли луперки, жрецы-проводники, переодетые в волчьи шкуры, а сами обряды назывались обрядами-луперкалиями. Фавн был нечистым и лукавым лесным духом, насылающим кошмарные сны и эпидемии, мор и болезни [5, с. 555-556], но отправление ритуала способствовало национальному оздоровлению и единению. Неопит, испытывающий подобное посвящение, также получал впоследствии волчью шкуру – знак особого покровительства темного козлоподобного существа. Отголоски этого обряда слышны сегодня разве что в сказках о волках, донесших до нас редуцированные отрывки мифа.

Духовное содержание очищения и посвящения в Луперкалиях до конца не выяснено, но, думается, режиссер вполне верно передал смысл старинной инициации и провел зрителя через глубины и лабиринты ада, чтобы закрепить в его сознании механизм табу. Механизм настолько древний и универсальный, что, когда, например, христианская церковь начала с триумфом расширять свое присутствие в Европе, то применила его в средневековых мистериях: ввела дьяблерию и изменила сам облик дьявола. Прекрасному юноше, каким он изображался в искусстве до X в., «после Собора в Клуни» (956 г.) было решено придать черты Фавна [6, с. 167]. Языческий Фавн, как и другие сатиры, стал инкубом, «ангелом экстаза».

Мистериальная зона возникает в центре Европы – это американская оккупационная зона. Жизнь немцев приобретает здесь маргинальное положение: они волки-оборотни, верволки, их можно поймать, повесить, как хищников, для устрашения других волков и козлиных стад. Культ Фавна-ликантропа проигрывается и в том, что Германия становится для героя не «Гер + манией» (сагой о человеке, антропоманией, и сам он – лицом, участвующим в акте вочеловечения, «Гер + маном», что в переводе с немецкого на христианский означает «се человек»), а «Лик + антропо + манией» – Повелительницей волков, а сам он – участвующим в акте превращения в Ликантропа. Герой услышал зов

священной римской матери-волчицы и приехал на него как зачарованный.

Рассказывая миф о Фавне, психотерапевт ведет обобщенного зрителя (на экране это «вы») и показывает ему психологию неопфита, руководимого луперками. Луперки надевают форму, напоминающую форму СС – дядя, инспектор, экзаменаторы, другие проводники вагонов, – и вместе с остальными персонажами фильма обитают не столько в демилитаризованной зоне, сколько в зоне депромышленной: разрушаются в ней даже строительные краны. Деиндустриализация еще больше подчеркивает состояние ликантропоцентрическое – дикого леса. Тропой леса, местом гона ликантропов становится «Центропа» – железнодорожная компания, связывающая рельсами места выпаса волков – города Германии. Гон, как и положено, совпадает в фильме со временем рождественских святок и Нового года, когда, по европейским поверьям, считается, что волки «пасутся», отворяя нечистым духам люки ада [7].

Подготовка к посвящению в Проводники – самая первая, вводная часть фильма, первая стадия мистерии – чистилище. Она соткана из мизансцен, предваряющих великий спуск в подпольную область человеческого сознания. Каждая мизансцена представляет собой тот или иной маркер мистериума, площадки входа, и имеет как национальные, так и общемировые очертания.

Пройдя через внешнюю решетку сортировочного депо, кандидат попадает за внутреннюю решетку, открывающую павильон депо, где душа встречается со всеми участниками недавнего военного противостояния: здесь находятся русские, американцы, немцы, здесь встречается и первый вож кандидата – дядя, согласившийся найти работу своему племяннику из Америки. Помещение павильона напоминает некий сортировочный лагерь-пересылку: пассивные, дремлющие в касках русские, как бы отдыхающие после исполненного освободительного долга, активные, охраняющие залу с карабинами в руках, перенявшие инициативу у русских американцы и подготовленные, сгруппированные для отправки немцы. Над дверью-решеткой зритель может рассмотреть номер депо, напоминающий о нереалистической картине происходящего: 28406-40. Первая группа цифр при их суммировании дает 20

бесовских таможен (сколько существует в житиях христианских святых) на пересылке в загробный мир, вторая символизирует сорокадневное времяпребывание в нем. В дальнейшем появятся и другие загробные цифры – номера купе 1, 3 и 9 в вагоне – этапы знакомства души с загробным миром и временного возвращения на землю.

Этот начальный эпизод сменяется другим. В полуразрушенном здании депо, представляющем собой грандиозную металлоконструкцию с протекающей крышей, дядя надевает на голову стул, – поступок, имеющий амбивалентное значение – одновременно он символизирует как шлем крестоносца, защищающий голову от падающего града стрел, так и ковчег всемирного потопа, обрушившегося на Третий Рейх. Дядя носит его с собой за спинку на руке, в качестве зонтика, но стул является и аллегорическим местом для сидения в оккупационной зоне.

Настоящая родственность дяди, несмотря на одинаковость фамилий Кесслер (что с немецкого означает «копченая и просоленная свинина»), уже в начале фильма подвергается некоторому сомнению. Письмо в затертом конверте от брата с просьбой походатайствовать о месте для сына не показывается кандидату, а только переворачивается в руке, на расстоянии, неудобном для чтения. Видимо, дядя проделывал подобную процедуру неоднократно и для других немцев, возвращающихся в Германию, на что указывает крайняя потрепанность конверта. Заметим, что остальные немцы в лагере-депо не сидят, а стоят, и только дядя в форме проводника занимает привилегированное положение – он имеет стул. О других немцах он вообще замечает новоиспеченному племяннику: «Все немцы, с которыми ты встретишься, – на вид будут очень дружелюбны, но не верь этому – они все захотят у тебя что-нибудь урвать. На самом деле все немцы тебя будут ненавидеть, и, по-моему, они совершенно правы. Мы все живы лишь по милости американцев».

В следующем эпизоде он снимет мерку для формы племянника: железнодорожная форма, по его утверждению, будет сшита через 12 часов, что в мистериях указывает на их начало, – отправление культа мертвых должно начинаться в полночь. Оно и начинается – перед стеклянной решеткой стены-окна, где на голову кандидата накладывается

мерка из железного обруча, а на тело – выкройка. Процедура сама по себе должна привести кандидата в трепет: в аду головы грешников сковываются горячими обручами, а тела оборачиваются огненными простынями. Смысл такого переодевания поистине прозрачен, как и сама стеклянная комната с работающими в ней старушками и девочкой, – аллегорически выражающих бренность человеческой жизни, вечность смерти и нового рождения. Простыня наброшена и на подвешенное зеркало, также символизируя похороны покойника. Драпировку снимают и предлагают герою как бы войти в свое отражение, покинуть реальный мир и перейти в мир зазеркалья и собственной тени. Эта тень красноречиво показана на левой стороне тела кандидата (в отражении зеркала на правой), в то время как правую занимает выкройка. Загробная симметрия становится более яркой, когда зритель видит в зеркале еще одно зеркало с входом в его раму, в зал, где крестообразно поставлены лестницы. Последнее – возможный маркер средневековых театральные мистерий с их ярусами верха (рая) и низа (ада) [8], а тележка с занавешенным во весь киноэкран зеркалом означает смену декораций и важную метаморфозу героя.

Поэтому в следующей сцене появляется самая ответственная таможня чистилища. Кандидат попадает на медосмотр и взвешивается на огромных медицинских весах, причем в рамках оккупационной зоны аллегория оказывается совсем библейской: «Мене – исчислил Бог царство твое и положил конец ему; Текел – ты взвешен на весах и найден очень легким; Перес – разделено царство твое и дано Мидянам и Персам» [9]. Чтобы не быть очень легким, на гиревую сторону весов добавляется еще одна гирька, а чтобы не отдавать царство Мидянам и Персам (американцам и русским) – отдается плата. Немецкие врачи, как и положено демонам судилища, берут положенную мзду из бумажника и пропускают кандидата дальше.

Дополнение к чистоте, невинности и стерильности кандидата на пути чистилища вносит дядя. Он выполняет комплекс манипуляций, связанных с обрядами магии: подстригает неофиту волосы, т. к. в них все еще может прятаться душа; осматривает ногти, т. к. под ними может оставаться земля; настраивает линию судьбы на ладонях канди-

дата по собственной (хиромантический обряд) и начищает снятую с дверей двойную хрустально-стеклянную огуруглую ручку. Последнее еще больше должно усилить неразрывную духовную связь дяди и племянника: стеклянная ручка – это и материал будущего ада, и гипнотический шарик в руках магического оператора; его двойственность идентифицирует судьбы, делает связь в глазах кандидата неразрывной.

Немаловажной частью инициации является зубной эликсир и процесс очистки и стерилизации полости рта, который устраивает дядя. Через полость рта выходит у человека душа, и само слово «эликсир» должно, видимо, по мысли режиссера, отсылать зрителя к бессмертию души, в которое посвящается кандидат, ассоциироваться с т. н. напитком бессмертия, или сомой. Вож сплевывает его обратно в кружку, давая двусмысленный кивок головой – намек ученику на выбор: сплюнуть или проглотить. Поступок ученика не показан, но второй более оправдан: в искусстве магии первое действие направлено от оператора на внешний объект или реципиента, второе реципиент направляет на себя. Этот опьяняющий напиток забвения абсолютно не идентичен тому, который употребляет дядя впоследствии, после отправления поезда. Закрывшись в служебном купе, он забывается стаканом американского виски. Его служба в должности жреца «Вервольфа» начинает заканчиваться, луперк впадает в анабиоз, передавая эстафету другим луперкам – в период волчьего гона, или выпаса волков. Ретиво исполняет жреческое, колдовское руководство над кандидатом он только в первом, вокзальном, приграничном пути, пограничном состоянии сознания кандидата и дает волю собственному сну и отходнонию, когда пограничное состояние кандидата сменится стадией активного транса – поезд наконец-то тронется и наберет ход. В дальнейшем его роль будет более инертна – дядя станет реагировать только тогда, когда кандидат попытается каким-то образом уклониться от программы посвящения – как здесь, на вокзале, когда он задергивает черные шторы в зале отдыха проводников от непомерного любопытства молодого племянника. «Эти люди работают по ночам», – останавливает руку ученика наставник, но Леопольд, ложась на койку в этом гигантском

зале, напоминающем морг, замечает, что от дрожи и холода не может уснуть и потому накрывает себя всей одеждой из содержимого своего американского чемодана. Между тем, остальные проводники не мерзнут, как показывает кинокамера сверху: спят полуприкрытыми, с руками поверх одеял. Штора, таким образом – драпировка магии, закрывающая живое от не-живого, граница сеанса, вызывающего пробное летаргическое состояние. Второй раз Лео попытается поднять штору, когда поезд тронется, и успеет увидеть, как реальная Германия с ее послевоенной нищетой, холодом и толпой голодных мальчишек остается на перроне.

В этой первой части фильма – стадии чистилища – присутствует и другая таможня, на которой следует остановиться подробнее. Она также отмечена денежным взносом и представлена встречей на дрезине с инспектором, который «ждет на третьем поворотном круге». Таможня типичная, если поставить образ инспектора в раму египетской «Книги мертвых». С дальнего ракурса, с которого начинается сцену режиссер, «круг» получает графическое сходство с черным солнцем загробного мира, а движение инспектора навстречу неопиту – явление умершему его духовного воплощения – бога Осириса. Телодвижениями и повадками (отведенной в сторону головой, поглаживанием усов, брошенной назад рукой, в фуражке и шинели с поднятым воротником) вновьявленный Осирис-«инспектор» напоминает А. Гитлера. Таким образом, по словам фройлен Шульце, получившей на таможне мзду, Леопольда здесь «ждет большой сюрприз» – сам фюрер берет в руки основное шефство над душой кандидата. Как бог, он ведает выдачей «Правил для служащих», контролирует ремонт поездов и следит за выполнением расписания железных дорог. Дрезина, приводимая в движение дядей, – первая, пробная сцена движения поезда. Как выясняется в разговоре, главное служебное лицо железной дороги – инспектор – также начинал свою карьеру с проводника спального вагона, и, по его мнению, эта должность является более важной, чем должность машиниста поезда или диспетчера, ибо «только проводник спального вагона непосредственно связан с пассажирами». «Я думал, что я уже говорил вам, гер Кесслер: вагон 2306 снова на ходу. У вашего племян-

ника здесь будет отличное начало карьеры», – поздравляет инспектор подчиненного на выходе вагона из ремонтной мастерской, тем самым маркируя начало нападения на СССР и одновременно начало заката Третьего Рейха.

Сдвигая дату нападения на один день, режиссер тем самым создает картину парципации: второй раз вагон I класса с таким номером, вышедший из капитального ремонта, может отправиться только в подпольную область человеческого существования. Подчеркивается она тем, что вагон из мастерской вывозят дети, т. к. именно дети больше других подвержены агрессивному состоянию вплоть до синдрома ликантропии: их неустойчивая, несформированная психика, попавшая в состояние эпилептических сумерек, дает возможность стереть память, уничтожить страницы неприглядного прошлого, принести духовное освобождение от вины отцов и установить с ними связь.

К закону племенной сопричастности в мире мертвых можно отнести и следующий эпизод. При входе в вагон представитель молодого поколения немцев Кесслер получает от инспектора леденцовые конфетки. Они также утверждают сопричастность, но в довольно-таки непростой и странной форме. По форме этой любопытно отследить механизм использования Триером экзерсиса, его излюбленного сатирического приема, подобно шелковой нитке, протергивающей грубый холст жизни. Достаются конфетки из бонбоньерки, что указывает на их строение – в виде леденцовых облаток, или капсул, и, как мы узнаем в дальнейшем, заполучает инспектор бонбоньерку из Америки в дар от миссис Пульман, вдовы известного американского железнодорожного магната и изобретателя вагонов экстра-класса.

Безусловно, вдова исторического Пульмана оказывается здесь ни при чем, – но Триер намекает на сепаратную сопричастность некоторых милитаристски настроенных промышленных и финансовых кругов США к попытке организации нового фронта против СССР. Чем закончились эти попытки, знает каждый: сепаратные переговоры между начальником стратегических сил США в Европе А. Даллесом и начальником штаба СС К. Вольфом получили широкий общественный резонанс и были немедленно прерваны руководством стран-союзниц, а через месяц

Адольф Гитлер и Ева Браун покончили жизнь самоубийством, приняв капсулы с ядом. «Мистер Пульман всегда носил ее в кармане, возьмите парочку, пожуйте, раз уж так принято в нашей стране», – предлагает американскому подданному Лео Кесслеру инспектор.

В этой черной шутке, по сути дела, концентрируется процесс окарикатуривания сцены с инспектором, а заканчивается он во второй части фильма. Облатки из бонбоньерки превращаются в обряд святой евхаристии, благодаря которой кандидат в мистериях приобщается к телу бога. В соборе, лишенном башни, возлюбленная Кесслера вервольфовка Катарина из рук священника-духовника вкушает гостию. Так симметрией достигается экзерсис, разновидность гротеска, – озорная, по-детски буйная карикатура на нацистскую чету и ее закулисную политику. Пока же, в момент входа в вагон, зрителю остается только гадать – какую роль выполняет волшебная бонбоньерка в кармане инспектора. На входе и беглом знакомстве с вагоном первая стадия мистерии, – чистилище – подготовка к спуску, – завершается.

Вторая часть – стадия гона ликантропа в пещерные пропасти ада, дисфорический экстаз, сменяющий дисфорические сумерки, второе летаргическое погружение – начинается с набирания поездом хода и знакомства с Катариной Хартманн, дочерью владельца железнодорожной компании «Центропа». Знакомство сопровождается поднятием шторы и медленным проездом мимо повешенных на гидравлическую колонку юноши и девушки, вервольфовцев-партизан; колонка, от которой заправляются паровозы, напоминает мировое древо с висячими на нем мертвыми плодами. Именно после него появляется первый явный кадр с экрана кинотеатра, возле которого сидит Кесслер, и именно после него Катарина Хартманн на первой разостланной постели неопытного проводника рассказывает о страшном тоннеле впереди следования поезда в Берлин. Оцепенение Катаринины в тоннеле, мигание света недвусмысленно намекают на ту трансформацию, которая совершается с человеком при переходе из жизни в смерть. Мифологические координаты ее аллюзийно переплетаются с переходом Адама и Евы от древа познания добра и зла к мытарствам и мукам. И паровоз в тоннеле с

имперской эмблемой на топке-брюхе дан как образ такого перехода. Он показан здесь величественным стальным волком, погружающим рейх в потусторонний мир. Ночной волк везет старую Германию, – с военнопленными, концлагерями, общими (народными) вагонами, и хотя еще работает герой-«идеалист» в головном вагоне экстра-класса, который будет подвергать его насильственным останковкам, срывая стоп-кран и возвращая на землю, – паровоз-волк мчит по тоннелю напористо и сердито, – и кажется, что ничто не сможет остановить его поступательного хода, как и хода мировой истории.

С начала отправления поезда вся вторая стадия посвящения целиком связана с новым возом – своеобразной «Беатриче» Лео – Катариной. Прежний «Вергилий», дядя-проводник, отходит на второй план, а на первый выступает она, возлюбленная Кэт, с ее отцом, хозяином железнодорожного концерна «Центропа» Максом Хартманном, работающим сперва на нацистов, а после войны на американцев. Макс Хартманн создал эту великую железнодорожную сеть, в одиночку (без матери) воспитал одержимую высокими помыслами дочь. Когда-то он подарил своему сыну Лоуренсу, брату Кэт, большую игрушку – огромную детскую «Железную дорогу», но тот оставил без внимания этот чайный всеми детьми подарок, и вот теперь его использует окрыленная патриотическими чувствами дочь, вербующая новоявленного кандидата в сеть «Вервольфа». Она и целует первый раз кандидата по-волчьи, – под столом, на четвереньках, и половой акт совершает в месте явно маргинальном и асоциальном – на запыленном чердаке особняка Хартманнов, прямо на игрушечной дороге.

Акт кровосмешения с волчицей, как и положено у волков, завершается настоящей жертвой – смертью прежнего вожака стаи. По-фрээрски, а точнее, по-фрейдистски, получается, что молодой человек-волк поднимается в праисторическое племя, чтобы спать со своею матерью. Поэтому режиссер последовательно переносит камеру уровнем ниже, в комнату с наполненной до краев ванной, где отец Катаринины Макс Хартманн кончает жизнь самоубийством. Казалось бы, к суициду ведут подметные письма с угрозой, которые Катарина подсылает отцу за сотрудничество с оккупантами, но на самом

деле – это ответ на то унижение, которому он подвергается от американцев и акт самопожертвования в процессе передачи прав вожака стаи.

Унижение наглядно показано в истории проверки анкеты об отношении к бывшему режиму, в которой оказывается, что Макс не только не участвовал в фашистских акциях, но даже там же, на чердаке, укрывал беглого еврея, опознавшего в нем своего спасителя. На поверку выясняется, что это всего-навсего спектакль, разыгранный американским полковником Алексом Харрисом, другом Хартманна: пойманный на разграблении военного американского склада вор (его играет сам Триер) под видом жертвы Холокоста задействуется в формальном процессе поиска сочувствующих фашистам.

Казнь условного спасителя свершается, и казнь уже не иудейская (на кресте), а американская – линчующая. Герой убивает себя бритвой в ванне, наполненной горячей водой, путем линча. И в этом проявляется одна антиамериканская сторона кинокартины: в конце фильма Леопольд Кесслер выхватывает автоматическую винтовку из рук афроамериканца и ведет голливудскую пальбу, тем самым показывая, что вместо негров теперь беглыми или восставшими рабами могут стать – немцы. Ванна с водой и кровью – это уже другая сторона символа, сторона христианской мистерии – чаша Грааля, которую так безуспешно пытался найти Третий Рейх. Капли крови Христа, собранные римским легионером во время казни в волшебную чашу, превращаются в поток крови, захлестнувший арийских безумцев в XX в. Рушится не только железная дорога, объединяющая Германию, но и великая идея нации. Недаром детский поезд в мансарде к концу фильма сходит с рельсов, символизируя крушение рейха, а самоказнь создателя «Центропы» проявляет в себе ликантропическую сущность поведения: самоиссечение шкуры волка, к породе которого принадлежал герой, вынужденный выход из состояния, очень напоминающего древнеегипетский обряд со шкурой у текену [10] или чудесное освобождение Христа от пелен.

Первого катарсиса инициация достигает на том этапе, когда главный герой впервые срывает стоп-кран на старой сортировочной станции для похорон тела хозяина «Центро-

пы». Но захоронение вождя в земле, похристиански, не получается, похоронную церемонию, которая попадает под приказ «запрета собраний и процессий», прерывают американцы, требующие конфискации гроба. Поэтому гроб возвращается, но возвращается на другой поезд, вернее, в железнодорожную будку, застрявшую в месте столкновения двух поездов. Таким образом, получается, что, с одной стороны, с оккупационными войсками достигается компромисс, т. к. после смерти владельца «Центропы» компания конфисковывается американцами, с другой стороны, со стороны немцев, – обряд проводится «тайком, как делали древние христиане в своих катакомбах». Железнодорожная будка одновременно становится и памятником на кладбище погибших паровозов, и монументом немецкому железнодорожному магнату, и усыпальницей древнего германского короля, и подземной часовней первых христиан. Последнее особенно примечательно. Аллегорически выражая возможность воскрешения священного трупа, Катарина во время похорон принимает позу Девы Марии из иконографического сюжета «Оплакивание Христа».

Образ скорбящей Катаринины может быть истолкован и по-другому, но также с амбивалентных позиций. В следующей сцене события перенесутся на месяц вперед, и герой снова попадет на общее собрание и процессию. На этот раз на полуночную рождественскую мессу и обряд Святого Причастия в церкви, из которой степень ее разрушения и наименование бросают новый отсвет на хартманновские похороны. Во-первых, исчезновение башни в интерьере при входе намекает на чудо раскрытия небес, связь с Духом Святым, во-вторых, имя святого Христофер напоминает путь, какой прошла церковь на заре своего существования. Святой Христофер (от греч. «несущий Христа») в западной традиции был казнен в III в. императором Дагнусом путем отсечения головы за то, что перенес младенца Христа через реку, и тот в благодарность за это показал место на земле, где из воткнутой ветви расцветет плодоносное дерево [11]. Следует заметить, что христианский святой Христофер был кинокефалом, или Псеглавецем, т. е. человеком с головой собаки, волка или шакала, вариантом египетского Анубиса, что с еще

большой силой должно удержать Лео Кесслера в пространстве Луперкалий и посвящения в смерть. Другими словами, включая скрытый мотив декапитации волка, режиссер намекает на страсти Хартманна как мученика арийской расы и его канонизацию в сознании героя. Есть и обратная сторона сцены с рождественской мессой. Видение разрушенной войной башни на церкви подчеркивает безблагодатность службы и отправляющих ее, недаром вместо голубя на прихожан спускается снег. Не повторяется и другое чудо, связанное с подвигом св. Христофера – Катарина преклоняет колени перед пустым местом на земле.

Религиозный катарсис оказывает огромное впечатление на кандидата. В этот момент его и встречает руководитель «Вервольфа», намекая на акции возмездия американцам и сотрудничающим с ними, и, чтобы заставить кандидата остаться на волчьей тропе, применяет прием удержания возлюбленной самки волка. «Милая подружка», «такая сильная», станет рычагом к установке взрывного устройства в поезде. Задействуя этот рычаг, режиссер применяет потрясающий фабульный ход: герой и героиня едут в параллельных поездах, и их прощание наводит на мысль о подводной стихии, – поезда расходятся, «как в море корабли». Тогда Леопольд и принимает твердое решение подвесить к вагону бомбу.

История с установкой бомбы – это еще один этап посвящения в смерть. При установке Кесслер теряет форменную фуражку, и дядя надевает на голову кандидата белый чепец, сделанный из носового платка. Объяснение этому можно найти в том факте, что в мистериях кандидат – лицо еще не посвященное, невоплощенное, он уподобляется невинному младенцу или «мальчишке-соплячку», водящему за нос серьезных дядей. Поэтому белая (непорочная) шапочка для гер Кесслера просто необходима – в это время начинаются настоящие мытарства кандидата в железнодорожники – он должен сдать экзамен: вовремя расстелить постель, ответить на вопрос касательно инструкции уборки вагонов, начистить и пометить мелом ботинки. С одной стороны, они подчеркивают аккуратность и немецкий порядок, с другой – должны вызывать в памяти ассоциации с приготовлением покойника к похоронам.

Именно последние – не помеченные мелом ботинки – становятся той одной каплей,

которая переполняет чашу крови и приводит заложника «Вервольфа» к теракту и смерти. Происходит Великое освобождение духа – пойманной и прикованной наручниками в купе вервольфовки Катарины, руководителя подполья, которого с окровавленным лицом проводят мимо Кесслера, матери-еврейки, желающей попасть в Палестину, всех немцев и американцев попавшей в загон «Европы». Главный проводник поезда-стаи, едущий параллельно на автомашине, схвачен, и место Фавна становится вакантным. Герою не остается ничего, как только занять это вакантное место и пустить поезд с моста там, где когда-то совершали теракты лесные братья.

Доведенный до последнего отчаяния и ужаса кандидат совершает акт, противоположный его собственному образу. Безропотный козлик Кесслер (белая шапочка с узелками-рожками, сделанная из носового платка) превращается в момент наивысшего напряжения в настоящего Фавна – териоморфного козла-пожирателя. Амбивалентно же волк по крови превращается в волка-вожака, погружающего стаю в ночной сон. Да и все время в фильме – ночь – суточное время волка; сорвавшийся с моста поезд становится волком, прыгнувшим в воду с ночной волчьей тропы. Большую смысловую нагрузку здесь несут часы бомбы на экране кинотеатра. Их обратная нумерация циферблата символизирует дисбаланс, дисфункцию времени, характерную для большого взрыва, космический прыжок времени, тот последний этап посвящения, когда наступает глубокий сон-транс. Им и завершается художественная антиномия режиссера. Перед зрителем возникает абсолют или великая пучина: «океан, отражающий небо» или его противоположность – «глубокое море», «устойчивый эпитет которого» в мифологии – «бесплодное» [12].

Такая сгущенная амбивалентность и мифологизм финала, – окончательного «ухода рыцаря в темноту», приводит архетип, как и положено по Юнгу, к символическому выводу – неоднозначному ответу на вопрос: кто же такой Леопольд Кесслер? Проводник и вожатый, олицетворение идеи национального или «сон разума, рождающий чудовищ»? Вдохновитель крещения Германии в смерть и новую жизнь или провозвестник темных инстинктов? Или невинная жертва, попавшаяся на крюк – «копчено-соленая свинина»,

как переводится с немецкого его фамилия, которая вместе с именем направлена на модернистскую игру с творчеством культмассового британского писателя-баталиста Лео Кесслера (наст. Чарльз Уайтинг), написавшего 350 книг о войне? В любом варианте ответ не будет точным. Режиссер сочиняет не «драму характеров», а «драму-мистерию», и строит сюжет по законам этого религиозно-драматургического жанра, где все, что мы видим, является «сказкой о майе» [13, с. 355], искаженным подобием действительности, историей прыжка души в эмбриональное состояние, а в рамках постмодернизма – окарикатуренной репрезентацией нацистского времени и пространства. Соединяя тему реваншизма и загробный сюжет, триеровский экзерсис подчиняет себе даже сквозной мотив – протяжный и продолжительный зов крови, как бы повторяющий голос самого дьявола из драмы-мистерии И.В. Гете: «Кровь, надо знать, совсем особый сок» [13, с. 62].

Список литературы

1. Юнг К.Г. Архетип и символ. М.: Изд-во «Ренессанс» СП «ИВО-СиД», 1991. 186 с.
2. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. К.: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. 384 с.
3. Хюбнер К. Истина мифа. М.: Республика, 1996. 448 с.
4. Тибетская книга мертвых. СПб.: Амфора, 1999. 271 с.
5. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. М.: Сов. энциклопедия, 1992. Т. 2.
6. Хьюз Р. Небеса и ад. М.: Изд-во АДЕ «Золотой век», 1998. 356 с.
7. Иванов Вяч.Вс. Древнебалканский и общеевропейский текст мифа о герое – убийце Пса и евразийские параллели // Иванов Вяч.Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 5. Мифология и фольклор. М.: Знак, 2009. С. 88-107.
8. Сисикин В. Дионисов мастер // Подъем. 1989. № 3. С. 139-140.
9. Дан. 5: 26-28.
10. Спенс Л. Египетские мистерии. М.: Сфера, 2003. 352 с.
11. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Святой_Христофор (дата обращения: 12.02.2016).
12. Всеобщая история химии. Возникновение и развитие химии с древнейших времен до XVII века / Академия наук СССР; Институт истории естествознания и техники. Гл. 3. Мифологические истоки учения об элементах «стихий» – рубеж между мифом и наукой. URL: <http://groh.ru/gro/chem/chem3.html> (дата обращения: 12.02.2016).
13. Гете И.В. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Худож. лит., 1976. Т. 2.

References

1. Yung K.G. *Arkhetip i simbol* [Archetype and symbol]. Moscow, "Renessans" SP "IVO-SiD" Publ., 1991. 186 p. (In Russian).
2. Yung K.G. *Dusha i mif: shest' arkhetipov* [The soul and myth: six archetypes]. Kiev, State Library of Ukraine for Youth Publ., 1996. 384 p. (In Russian).
3. Khyubner K. *Istina mifa* [The truth of myth]. Moscow, Respublika Publ., 1996. 448 p. (In Russian).
4. *Tibetskaya kniga mertvykh* [Bardo Thodol]. St. Petersburg, Amfora Publ., 1999. 271 p. (In Russian).
5. *Mify narodov mira. Entsiklopediya: v 2 t.* [The myths of the peoples of the world. Encyclopedia: 2 vols.]. Moscow, Sov. entsiklopediya Publ., 1992, vol. 2. (In Russian).
6. Kh'yuz R. *Nebesa i ad* [The heaven and the hell]. Moscow, ADE "Zolotoy vek" Publ., 1998. 356 p. (In Russian).
7. Ivanov Vyach.Vs. *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury. T. 5. Mifologiya i fol'klor* [Selected works on semiotics and history of culture. V. 5. Mythology and folklore]. Moscow, Znak Publ., 2009, pp. 88-107. (In Russian).
8. Sisikin V. *Dionisov master* [Dionisov master]. *Pod'em* [Rise], 1989, no. 3, pp. 139-140. (In Russian).
9. Dan. 5: 26-28. (In Russian).
10. Spens L. *Egipetskie misterii* [Egyptian mysteries]. Moscow, Sfera Publ., 2003. 352 p. (In Russian).
11. Available at: https://ru.wikipedia.org/wiki/Svyatoy_Khristofor (accessed 12.02.2016).
12. *Vseobshchaya istoriya khimii. Vozniknovenie i razvitie khimii s drevneyshikh vremen do XVII veka* [General history of chemistry. The appearance and development of chemistry from ancient times till XVII century], Akademiya nauk SSSR, Institut istorii estestvoznaniya i tekhniki. Gl. 3. *Mifologicheskie istoki ucheniya ob elementakh "stikhii"* – rubezh mezhd u mifom i nauko y. Available at: <http://groh.ru/gro/chem/chem3.html> (accessed 12.02.2016).
13. Gete I.V. *Sobranie sochineniy: v 10 t.* [Collected edition in 10 vols.]. Moscow, Khudozh. lit Publ., 1976, vol. 2. (In Russian).

Поступила в редакцию 10.03.2016 г.
Received 10 March 2016

UDC 7.067.2

ANCIENT-ROMAN FAUN CULT: THE MOTIVE OF LUPERCALIA IN THE FILM OF LARS VON TRIER "EUROPA"

Vladimir Viktorovich KOLCHANOV

Tambov State University named after G.R. Derzhavin

33 Internatsionaljnaya St., Tambov, Russian Federation, 392000

E-mail: post@tsutmb.ru

Candidate of Philology, Associate Professor

E-mail: Vla-Kolchanov@yandex.ru

A film of Lars von Trier "Europa" (1991) is studied. The analysis of the film is caused by social factor – the continuing syndrome of guilt for Hitlerism and the complexity and richness of the film, ciphers and the lack of the level of interpretation of its mythological, theatre and psychotherapy basis, synthetic links with archaic character and modernism. The attempt to consider the drama within the framework of ancient-Roman ritual, Middle age drama-mysteries and sleep therapy – hypnosis is made. The model of Lupercalia and the images of Luperci are reconstructed. The stages of mystery, screen ways of reconstruction of Jung archetype – "departure of knight into darkness" are considered. The attention is paid to specifics of Trier's allusion, on satirical perception of exercise. He derides it in impetuous, mischievous way of "sacral and secular". The complex method of research is founded, including historical-cultural, mythopoetic and political comments. Their use helps consider Trier's work of art in a new way in cinematography process, trace the way of evolution of European cinema about World War II.

Key words: L. von Trier; C.G. Jung; candidate; Lupercalia; lycanthropy; archetype; ambivalence; catharsis; hypnosis; A. Hitler; participation