

УДК 7.038.6

ШЛЫКОВА Светлана Петровна, аспирант кафедры гуманитарных дисциплин теоретико-исполнительского факультета, редактор редакционно-издательского отдела Саратовской государственной консерватории (академии) имени Л.В. Собинова. Автор 14 научных публикаций

ИНВЕРСИВНОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ПРООБРАЗА МАТЕРИ В КИНЕМАТОГРАФЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX века

Статья посвящена явлениям трансгрессии в киноискусстве XX и начала XXI века. Под трансгрессией здесь понимается кардинальный выход за рамки нормированных в классическом искусстве интерпретаций устойчивых доминант, в данном случае – прообраза матери, смысло-содержательный аспект которых инверсируется подчас до неузнаваемости. Целью исследования, в котором рассматриваются два фильма, диаметрально противоположно представляющих образ материнства, стало выявление специфической черты трансгрессии в киноискусстве, при которой некий предел в силу своей табуированности, в той или иной культурной традиции мыслимый в качестве непереходимого, сознательно престапается. Научное исследование феномена трансгрессии не только с позиций узко искусствоведческого анализа, но и в более широком – социокультурном аспекте – позволяет углубить представления о сущности и специфике современного искусства, его социальной роли. В работе определен вектор исследования современного кинематографа, наметивший стратегии и предметные области трансгрессивного искусства.

Ключевые слова: трансгрессия, прообраз матери, кинематограф.

Культурное пространство XX века обозначило контур феномена трансгрессии, трактуемого в философии постмодернизма как пересечение границ понятия, выход за его пределы и приобретение им нового атрибутивного наполнения, деструктирующего ранее зафиксированные и, как правило, табуированные для интерпретации смыслы. Наиболее ярко данное явление сфокусировано в арт-хаусном кинема-

тографе, в котором преодолеваются социальные запреты, культурные традиции, моральные регуляторы, переживается опыт «абсолютной негативности» (экстаза, безумия, смерти).

Рассмотрим два фильма, принадлежащих к этому направлению в киноискусстве, в ракурсе инверсивного переосмысления и преломления прообраза матери как некой константы мифотворчества, являющейся одной из самых

дискуссионных и сложных как в плане постижения, так и в плане воплощения. Переосмысление единого проблемного поля прообраза матери и его трансформация и интерпретация в данных фильмах дифференцированы древним архаическим мышлением и индивидуально-авторским. Заявленные фильмы различаются трактовкой прообраза матери, который Кшиштофом Кеслёвским подан в традиционном ключе, раскрывающем сакральность, святость материнства. Ларс фон Триер в русле китайской мифологии, считающей символом женщины черную сторону инь, деструктурирует материнскую природу мира, нивелируя материнское начало женской порочностью.

Сюжетной канвой фильма «Двойная жизнь Вероники» (1991) стал поиск героиней собственной идентичности в мире двоющихся сущностей. «Двойная жизнь Вероники» – это история жизни, смерти, одиночества и перерождения, но это только шаблон, объект-основа, это фон, на котором размещаются архетипические символы, расшифровка которых и приводит к пониманию этого фильма-притчи.

Сюжет «Антихриста» (2009) также является лишь фабульным стержнем, вокруг которого – символические переплетения. Семейная пара теряет ребенка: двухлетний мальчик выпадает из окна, когда родители занимаются любовью. Чувство вины сводит с ума мать ребенка, его отец – психотерапевт – пытается помочь жене и увозит ее в заброшенную усадьбу под названием «Эдем», где только старый дом в глухой лесной чаще. Там герои фильма погружаются в мир странных символов, в их жизнь проникает безумие и насилие.

Итак, рассмотрим древние мифологические прообразы имени, двойника, дома, дерева и смерти, сквозь призму которых трактуется и прообраз матери в фильмах «Двойная жизнь Вероники» и «Антихрист».

Символика имени играет огромную роль в фильме Кеслёвского. Имя раскрывает правду о героине, рассказывает ее историю и предвещает будущее. Вербальная связь антропонима *Вероника* и героини фильма своими корнями

уходит в агиографическую легенду, согласно которой молодая девушка во время восхождения Христа на Голгофу вытерла куском ткани пот и кровь с его лица и черты Иисуса чудесным образом отпечатались на полотне. Так появилась святая, вымышленное имя которой – искусственный окказионализм *Вероника* – происходит от латинского словосочетания *vera icona*, обозначающего *Святой Лик*, т. е. истинное изображение Спасителя на плащанице. Таким образом, смысл жизни героини априори определился ее именем: святость, свет, благочестие.

Имена героев «Антихриста» нам неизвестны, они не озвучиваются, налицо семантика пустоты, безыменья, запускающая игру свободных ассоциаций: «Мое имя – звучащая пустота» [5, с. 45], – пишет Е. Решетникова. В фильме имя есть только у погибшего ребенка и есть еще одно имя, заявленное в названии, – Антихрист. Таким образом, прообраз имени здесь априори являет собой мировое зло, тьму, хаос. Символично и название дома – «Эдем», – в который приезжают герои, чтобы пережить боль утраты ребенка, оно прямо отсылает к библейской истории.

Огромную роль в фильме играет образ Дерева, интерпретирующий библейский первообраз Древа Жизни, росшего в Эдемском саду и противопоставленного Древу Познания добра и зла, иначе – Древу Смерти, семантическое наполнение которого в фильме акцентируется лежащими на поверхности кривыми, переплетенными в змеинный клубок корнями, в кульминации превращающимися в человеческие руки. Семантика дерева манифестирует мировую ось, центр и опору мира, модель мироздания, его вертикальную проекцию: крона устремлена к небесам, корни уходят в преисподнюю.

Ономастические поля, идущие от онимов Антихрист и Эдем, пересекаются с семейным Древо Смерти, образуя единое ономастическое пространство гексаграммы – шестиконечной звезды Давида, эсхатологически трактуемой символом борьбы Бога и дьявола (*рис. 1*).

Семантика двойника в искусстве – одна из самых распространенных и интерпретируемых.

Рис. 1



Двойник – некое существо, незримо сопровождающее человека от рождения до смерти. В эзотерической традиции и в поэтическом языке двойник – потусторонний близнец человека, его тень, его второе «я», причем это «я» может быть как светлым, так и темным. Название фильма «Двойная жизнь Вероники» изначально может быть истолковано как рассказ о героине, которая ведет двойную жизнь, скрывая свою тайную сущность. На самом деле речь идет о метаморфозах и хитросплетениях судьбы, которая испытывает людей в расставленных ею ловушках времени и пространства. Это рассказ о двух героинях. Две Вероники, полька и француженка – обе двадцатилетние, влюбленные, склонные к музыке и романтическому восприятию мира, – невероятно похожи, как вылитые копии, полные двойники. И лучшая сцена этой картины, геометрически продуманной, математически выверенной, – внезапная встреча на бегу двух Вероник, которые в короткий миг своего случайного свидания пристально смотрят друг в друга, как в зеркало. Таким образом, тема двойничества, двойственности, «другого я», изначально постулируемая в фильме как расщепление личности, «двойное сознание», в финале приводит героиню к обретению своего «Я», которое приобретает межста-

тусность меняющегося сознания, или, скорее, осознания героини.

Смерть в качестве вымышленного образа встречается в мифах и легендах всех мировых культур, начиная с незапамятных времен. В искусстве прошлых веков довольно четко детерминированы два полярных мира – оппозицию «жизнь – смерть» разделяла строгая демаркационная линия: человек умирал и переходил в иной мир, неведомый, сокрытый от глаз и потому таинственный и сакральный. Обостренная тяга к иррациональному, свойственная художественному процессу современности, привела к формированию нового художественного языка, разрушившего устойчивый семантический алгоритм изображения смерти. Все чаще в роли семантического множителя смерти выступает Ничто, пустота – как опыт невозможного, как абсолютно иное. Мнение М. Бланшо о том, что только в результате смерти существование наделяется смыслом и значением, поэтому смерть есть свобода, привело художников к мысли, что и свобода есть смерть: «Стоит только назвать эту силу отрицанием, или нереальностью, или смертью, как тут же смерть, отрицание и нереальность, действующие в недрах языка, начинают означать там утверждение истины в мире, созидание познаваемой сущности, формирование смысла» [1, с. 70].

В рассматриваемых произведениях смерть играет определяющую роль. В фильме Кесслёвского за смертью следует возрождение: польская Вероника умирает, духовно воплотившись во французскую Веронику, словно подтверждая замечание К.Г. Юнга о том, что с точки зрения вечности «смерть есть радостное событие, как некая свадьба. Душа словно обретает свою недостающую половину, достигая полноты» [7, с. 128]. В картине происходит некое виртуальное единение героинь, позволяющее осознать свое предназначение оставшейся Веронике. В «Антихристе» смерть ребенка несет только разрушение, смятение и хаос героям фильма. Показав ребенка долю секунды на экране, Триер весь дальнейший ход событий связывает с ним: именно ребенок обрекает героев

на гибель, изоощренно влезая в их души, заставляет испытывать боль и муки, провоцирует их духовную смерть.

Архаическое мировоззрение, сформировавшее ядро представлений о мифологеме «дом», и историческое развитие, наполняющее данное семантическое поле новыми смыслами и значениями, трансформируются и вместе с тем актуализируются в XX веке. Мифопоэтические корреляты данного прообраза проецируют его как символ счастья, достатка, единства семьи и рода; шире – символ освоенного, человеческого пространства в противопоставлении стихийному, неосвоенному, нечеловеческому. Главная семантическая составляющая Дома – защита, возвращение «под отчий кров». В фильме Кесслёвского семантика соответствует общепринятой: героиня возвращается Домой, к отцу, к своему изначальному «Я». У Триера наоборот – гибель ребенка разрушает Дом, герои бегут из него, но и другой дом – «Эдем» – не стал им кровом, защитой. У Триера особый тип репрезентации концепта «дом», который связан с потерей своего пространства и характеризуется особой трагичностью в связи с гибелью ребенка и внезапным осознанием героиней своей вины в его гибели. На трансгрессивном уровне мировая модель Дома трансформируется, экзистенциально противопоставляется «анти-дому». Идеаторные перемещения героини (ее воспоминания, сны) на метафорическом уровне показывают путь героини от дома к анти-дому, т. е. к хаосу, разрушению, безумию.

Дерево – один из центральных символов мировой традиции. Оно связывается с плодородием, процветанием, изобилием, однако прежде всего оно является олицетворением жизни в различных ее аспектах и проявлениях. Основные символические формы, связанные с деревом, – мировое древо (реализующее универсальную концепцию мира) и его варианты: Древо Жизни и Древо Познания. Образ Древа Познания одновременно соотносится

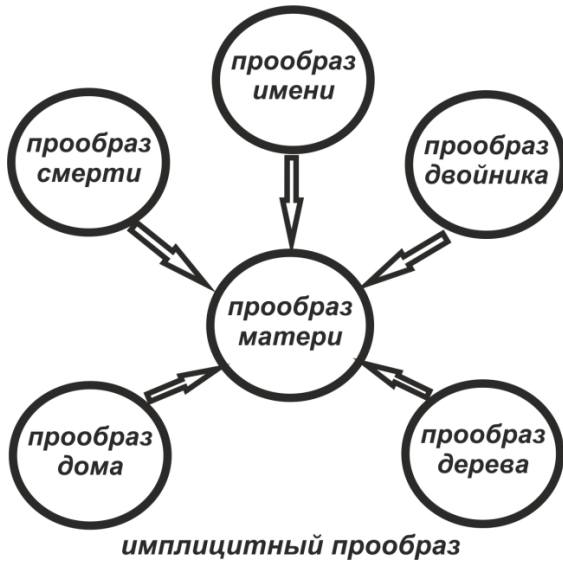
и со вторым членом оппозиции жизнь – смерть; у Юнга дерево предстает как символ психических процессов, где корни олицетворяют бессознательное, ствол – сознательное. В фильме Кесслёвского семантическое наполнение финала связано именно со стволом дерева: возвращающаяся домой Вероника прикасается рукой к стволу дерева, который в символическом олицетворении с человеком ассоциируется с его телом, в котором зарождается новая жизнь. В фильме Триера семантическое наполнение связано с корнями дерева¹, которые превращаются в человеческие руки, словно затягивающие героев в мировой хаос, преисподнюю.

В коллективном бессознательном человечества одно из основополагающих, фундаментальных мест занимает прообраз «Великой матери» – некоего мифологического существа, сочетающего в себе как злые, так и добрые черты. Э. Нойманн, характеризующий противоречивость данного образа, пишет: «Великая мать – ужасная и пожирающая, благосклонная и созидательная, помогающая, но также прельщающая и разрушающая, животная и божественная, сладострастная блудница и неприкосновенная девственница, невообразимо старая и вечно молодая. Эта первоначальная двойственность архетипа <...> разрывается на части, когда сознание разделяет прародителей мира. С левой стороны выстраивается отрицательный ряд символов: смертоносная мать, великая блудница Вавилона, ведьма, дракон, молох; с правой – положительный ряд, в котором мы находим Добрую мать, которая, как София или Дева, порождает и вскармливает, указывает путь к возрождению и спасению» [3].

У Кесслёвского прообраз матери имплицитен (рис. 2): Вероника – молодая девушка, у которой нет ребенка. Но цепочка из таких символических помет, как обретение духовной цельности, возвращение домой, заданная святость имени, прикосновение к дереву как символу возрождения, визуализирует на онто-

¹ См., например, аутентичное воплощение древних представлений о дереве в гравюре «Люди-деревья» и «Люди-корни» (1847–1848) Морица фон Швинда (1804–1871), австрийского живописца и графика.

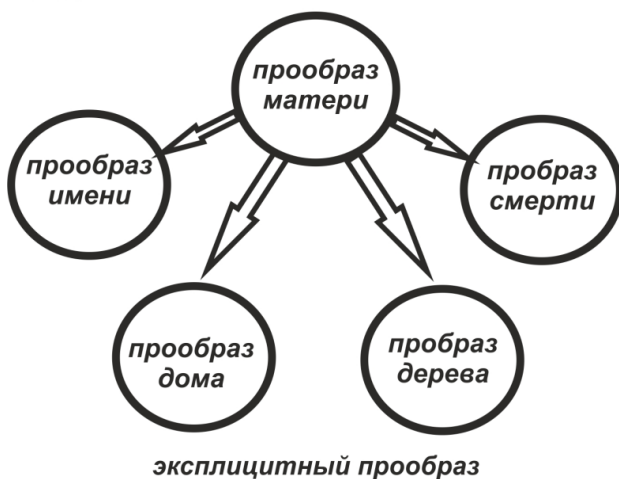
Рис. 2



логическом уровне концепт матери как статус материнской природы мироздания.

У Триера прообраз матери эксплицитен (рис. 3): героиня имеет ребенка, но в первых кадрах двухлетний сын погибает. Вектор этической доминанты материнства начинает смещаться, и статус матери разрушается. Образ героини скорее можно связать с мандрагорой, в западноевропейской традиции ассоциировавшейся с женским демоническим началом, несущим смерть мужскому роду. Характеристикам чистоты, свя-

Рис. 3



тости и возрождения в прообразе матери Триер противопоставляет черты жестокости, бесчеловечности, порочности, рисуя образ матери как «абсолютное зло» (Х. Арендт) или, говоря словами Тертуллиана, «врата ада».

Базовые прообразы в данных фильмах совершенно по-разному трактуются режиссерами, которые расставляют акцент на модусе смыслопорождения этих архетипических символов диаметрально противоположно, решая тем самым основные задачи: возвысить, сакрализировать образный строй понятия «мать», с одной стороны, и снизить, профанировать – с другой.

Итак, выше было показано, что прообраз матери в современном искусстве двойственен. Трансгрессия распространяется на сложившийся в классической культуре позитивный тип матери. Выход искусства за пределы понятия, в данном случае – за пределы прообраза матери, строго зафиксированного в культурно-исторических рамках и табуированного для интерпретации, разрыв устойчивых, детерминированных связей внутри него, позволяет говорить о нелинейном мышлении, присущем современному искусству. Линейно данная преемственность культурных кодов уже не прельщает современного деятеля искусства. Трансгрессивное искусство не выступает упорядочивающей формантой, и поэтому «возникает возможность “помыслить немислимое”, то есть ничего не оставить за пределами слова, не оставить за миром ничего неизреченного. В трансгрессивном дискурсе реальность представлена как доведенная до предела, тут дискурс предуготовливает мир к тому, что в нем возможно произойдет» [2, с. 291]. Трансгрессивный менталитет стремится приблизиться к Иному, разорвав при этом устоявшуюся знаковую традицию. Радикальное упрощение, с одной стороны, и не менее радикальное усложнение языка современного художественного универсума – с другой, приводит к разрыву информационно-семантической модели культурного пространства. Сегодня назрела потребность в осознании диаметрально противоположных традиционных и новаторских, конструктивных и деструктивных, трансгрессивных явлений, существующих в культуре и определяющих динамику ее развития.

Список литературы

1. Бланио М., Зомбарт В., Канетти Э. Тень парфюмера. М., 2007.
2. Грякалов А.А. Событие и письмо (когнитивная аналитика поэтического языка) // Синергетическая парадигма. М., 2003.
3. Дискредитация образа матери в современной масс-культуре. URL: <http://hramnagorke.ru/psychology/13/1914/> (дата обращения: 10.06.2014).
4. Лосев А.Ф. Философия имени // Бытие. Имя. Космос. М., 1993.
5. Решетникова Е. Замок. СПб.; Саратов, 2008.
6. Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991.
7. Юнг К.Г., Фуко М. Матрица безумия. М., 2006.

References

1. Blanchot M., Sombart W., Canetti E. *Ten'parfyumera* [The Shadow of the Perfume Apprentice]. Moscow, 2007.
2. Gryakalov A.A. Sobytiye i pis'mo (kognitivnaya analitika poeticheskogo yazyka) [The Event and the Writing (A Cognitive Analysis of Poetic Language)]. *Sinergeticheskaya paradigma* [Synergistic Paradigm]. Moscow, 2003.
3. *Diskreditatsiya obraza materi v sovremennoy mass-kul'ture* [Discrediting the Image of the Mother in Modern Mass Culture]. Available at: <http://hramnagorke.ru/psychology/13/1914/> (accessed 10 June 2014).
4. Losev A.F. *Filosofiya imeni* [The Philosophy of Name]. *Bytie. Imya. Kosmos* [Being. Name. Cosmos]. Moscow, 1993.
5. Reshetnikova E. *Zamok* [Castle]. St. Petersburg, Saratov, 2008.
6. Jung C.G. *Arkhetip i simvol* [Archetype and Symbol]. Moscow, 1991.
7. Jung C.G., Foucault M. *Matritsa bezumiya* [The Matrix of Madness]. Moscow, 2006.

Shlykova Svetlana Petrovna

Postgraduate Student, Saratov State Conservatoire (Saratov, Russia)

INVERSE UNDERSTANDING OF THE MOTHER PROTOTYPE IN CINEMATOGRAPHY OF THE SECOND HALF OF THE 20th CENTURY

The paper deals with the phenomenon of transgression in cinematography of the 20th and early 21st centuries. Transgression is understood as going beyond the standard interpretations of stable dominants in classical art (the mother prototype in this case) when their meaning and content are often transformed out of all recognition. On the example of two films conveying opposite images of motherhood, the author studied the specific trait of transgression in cinematography when a certain limit, thought of as a rigid taboo in a particular culture, is deliberately crossed. The study of transgression, not only from the standpoint of art analysis, but also in a broader, sociocultural aspect, allows us to deepen the understanding of the essence and specific character of modern art and its social role. The paper identifies the direction of the study of modern cinema, outlining the strategies and subject areas of transgressive art.

Keywords: *transgression, mother prototype, cinematography.*

Контактная информация:

адрес: 410012, г. Саратов, просп. Кирова С.М., д. 1;

e-mail: shlikova2008@rambler.ru

Рецензент – *Окунев Ю.П.*, доктор культурологических наук, профессор кафедры менеджмента гуманитарного института филиала САФУ в г. Северодвинске