

К ВОПРОСУ О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ АРХЕТИПА МАТЕРИ В АРТ-ХАУСНОМ КИНЕМАТОГРАФЕ (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМОВ «ДВОЙНАЯ ЖИЗНЬ ВЕРОНИКИ» КШИШТОФА КЕСЛЁВСКОГО И «АНТИХРИСТ» ЛАРСА ФОН ТРИЕРА)

Шлыкова С.П.

ФГБОУ ВПО «Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л.В. Собинова». Саратов, Россия (410012, Саратов, пр. Кирова,1), e-mail: shlikova2008@rambler.ru

Статья обращена к феномену трансгрессии, эксплицированному культурной парадигмой XX века и трактуемому как пересечение границ понятия, выход за его пределы и приобретение им нового атрибутивного наполнения, деструктирующего ранее зафиксированные и, как правило, табуированные для интерпретации смыслы. В статье рассматриваются два фильма, принадлежащих к этому направлению в киноискусстве, в аспекте интерпретации архетипа матери как некоей константы мифотворчества, являющейся одной из самых дискуссионных и сложных как в плане постижения, так и в плане воплощения. Осмысление единого проблемного поля архетипа матери и его трансформация и интерпретация в данных фильмах обусловлены разными типами мышления – древним архаическим и индивидуально-авторским. Заявленные фильмы дифференцированы прежде всего преломлением архетипа матери, который Кеслёмским подан в традиционной трактовке сакральности, святости материнства, Триером же интерпретирован в совершенно новом смысле.

Ключевые слова: трансгрессия, архетип, семантика, кинематограф

ARTISTIC INTERPRETATION OF MOTHER'S ARCHETYPE IN ART HOUSE CINEMA (FOR EXAMPLE THE FILMS «THE DOUBLE LIFE OF VERONIQUE» BY KIESLOWSKI AND «ANTICHRIST» BY LARS VON TRIER)

Slykova S.P.

FGBOU VPO «Saratovskaja gosudarstvennaja konservatorija (akademija) im. L.V.Sobinova». Saratov, Rossija (410012, Saratov, pr. Kirova,1), e-mail: shlikova2008@rambler.ru

The article studies the phenomenon of transgression, explicated by the cultural paradigm of the 20th century and interpreted as an intersection of the concept's boundaries, going beyond it and acquiring the new attribute filling, destructing previously recorded and usually tabooed meanings. The paper presents an analysis of two films belonging to this type, viewing controversial and complex mother archetype as a constant of myth-making, both in terms of comprehension and realization. Understanding the common problem field of the mother archetype and its transformation and interpretation of the data in the films due to different types of thinking - an ancient and archaic individual author. Stated movies differentiated primarily refraction of the mother archetype, which Kieslowski served in the traditional interpretation of the sacredness, holiness, motherhood, Trier is interpreted in a completely new way.

Keywords: the transgression, the archetype, the semantics, the cinema

Культурная парадигма XX века эксплицировала феномен трансгрессии, трактуя его 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 феномен трансгрессии сфокусирован в арт-хаусном кинематографе, в котором преодолеваются социальные запреты, культурные традиции, моральные регуляторы, переживается опыт «абсолютной негативности» (экстаза, безумия, смерти).

Обратимся к двум фильмам, принадлежащим к этому направлению в киноискусстве, в аспекте интерпретации архетипа матери как некоей константы

мифотворчества, являющейся одной из самых дискуссионных и сложных как в плане постижения, так и в плане воплощения. Осмысление единого проблемного поля архетипа матери и его трансформация и интерпретация в данных фильмах обусловлены разными типами мышления – древним архаическим и индивидуально-авторским. Заявленные фильмы дифференцированы прежде всего преломлением архетипа матери, который Кеслёвским подан в традиционной трактовке сакральности, святости материнства, Триером же интерпретирован в совершенно новом смысле. Автор «Антихриста» в русле китайской мифологии, считающей символом женщины черную сторону инь, разрушает материнскую природу мира, нивелируя материнское начало женской порочностью.

Сюжетной канвой фильма «Двойная жизнь Вероники» (1991) стал поиск героиней собственной идентичности в мире дwoящихся 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 падает 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 архетипы – имени, двойника, дома, дерева и смерти, сквозь призму которых трактуется архетип 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, то есть истинное изображение Спасителя на плащанице. Таким образом, смысл жизни героини априори определился ее именем – святость, свет, благочестие.

Имя героев «Антихриста» нам не известно, оно не озвучивается, налицо семантика пустоты, безыменья, запускающая игру свободных ассоциаций. В фильме имя имеет только

погибший ребенок и есть еще одно имя, заявленное в названии, – Антихрист. Таким образом, архетип имени здесь априори являет собой мировое зло, тьму, хаос. Символично и прямо отсылает к библейской истории название дома – «Эдем», в который приезжают герои, чтобы пережить боль утраты ребенка.

Огромную роль в фильме играет образ Дерева, интерпретирующий библейский образ 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 кряжистыми, переплетенными в змеиный 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 собой Древо Познания, образуя единое ономастическое пространство гексаграммы – шестиконечной звезды Давида, эсхатологически трактуемой символом борьбы Бога и дьявола (Схема 1).

Схема 1. Пересечение ономастических полей



Семантика двойника в искусстве – одна из самых распространенных и интерпретируемых. 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 ведёт двойную жизнь, скрывая свою тайную сущность. На самом деле речь идёт 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, влюблённые, склонные к музыке и романтическому восприятию мира, невероятно похожи – как вылитые копии, полные двойники. И лучшая сцена этой картины, геометрически продуманной, математически выверенной, – это внезапная встреча на бегу двух Вероник, которые в короткий миг своего случайного свидания пристально смотрятся 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 межстатусность меняющегося сознания, или, скорее, о-сознания героини.

Смерть в качестве вымышленного образа встречается в мифах и легендах всех мировых культур, начиная с незапамятных времён. В искусстве прошлых веков довольно четко детерминировано 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, 70].

В рассматриваемых произведениях смерть играет определяющую роль: в фильме Кеслёвского 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» [4, 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 он обрекает героев на гибель, изощренно влезая в их души, заставляет испытывать боль и муки, провоцирует их духовную смерть. Таким образом, трансгрессивный жест режиссера направлен не только на разрушение архетипа матери, но и ребенка.

Архаическое мировоззрение, сформировавшее ядро представлений об архетипе дома, и историческое развитие, наполняющее данное семантическое поле новыми смыслами и значениями, трансформируется и вместе с тем актуализируется в XX веке. Мифопоэтические корреляты данного архетипа проецируют его как символ счастья, достатка, единства семьи и рода; шире – символ освоенного, человеческого пространства в

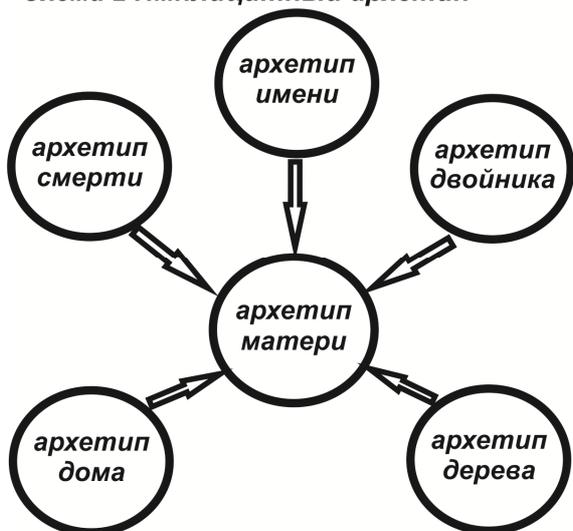
противопоставлении стихийному, неосвоенному, нечеловеческому. Главная семантическая составляющая мифологемы «Дом» – защита, возвращение «под отчий кров». В фильме Кеслёвского семантика соответствует общепринятой – героиня возвращается Домой, к отцу, к своему изначальному «Я». У Триера наоборот – гибель 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 Кеслёвского семантическое наполнение финала связана 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 дерева, которые превращаются в человеческие руки, словно затягивающие героев в мировой хаос, преисподнюю.

В коллективном бессознательном человечества одно из основополагающих, фундаментальных мест занимает архетип «Великой матери» – некоего мифологического существа, сочетающего в себе как злые, так и добрые черты. Э. Нойманн, характеризующий противоречивость данного архетипа, пишет: «Великая мать – ужасная и пожирающая, благосклонная и созидаящая, 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, молах; с правой – положительный ряд, в котором мы находим

Добрую мать, которая, как София или Дева, порождает и вскармливает, указывает путь к возрождению и спасению» [Цит. по: 3].

Схема 2 Имплицидный архетип

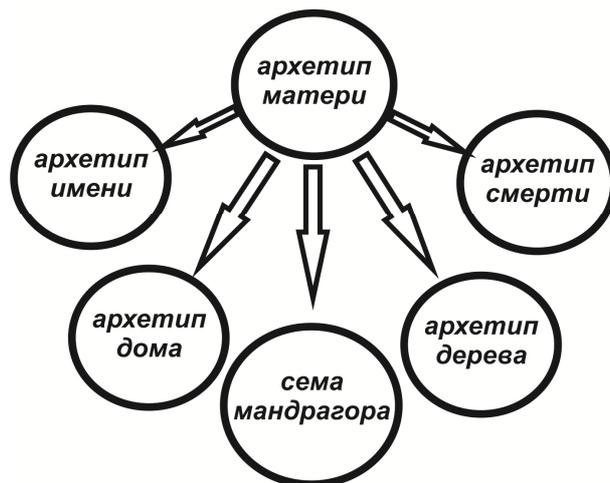


У Кеслёвского архетип матери имплицитен (Схема 2). Вероника – молодая девушка, у которой нет ребенка. Но цепочка из таких символических помет, как обретение духовной цельности, возвращение домой, заданная святость имени, прикосновение к дереву как символу возрождения – визуализирует на онтологическом уровне архетип матери как статус материнской природы мироздания.

У Триера архетип матери эксплицитен

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

Схема 3 Эксплицитный архетип



Базовые архетипы 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 архетип матери, с одной стороны, и снизить, профанировать – с другой.

Итак, выше было показано: архетип матери двойственен. Трансгрессия распространяется на сложившийся в классической культуре позитивный тип матери. Выход искусства за пределы понятия, в данном случае – за пределы архетипа матери, строго зафиксированного в культурно-исторических рамках и табуированного для интерпретации, разрыв устойчивых, детерминированных связей внутри архетипа, позволяет говорить о

нелинейном мышлении, присущем современному искусству. Линеино 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, 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. Бланшо М., Зомбарт В., Канетти Э. Тень парфюмера. – М.: Алгоритм, 2007. – 288 с.
2. Грякалов А. Событие и письмо (когнитивная аналитика поэтического языка) // Синергетическая парадигма. – М.: Прогресс-Традиция, 2003. – 584 с.
3. Нойманн Э. Страх феминного – <http://jungland.net/node/2951>
4. Юнг К.Г., Фуко М. Матрица безумия. – М.: Алгоритм, 2006. – 384 с.
5. Юнг К.Г. Архетип и символ. – М., «Renaissance», 1991. – 304 с.

Рецензенты:

Листвина Е.В., д.филол.н., профессор кафедры философии культуры и культурологии Саратовского Государственного университета им. Н.Г. Чернышевского, г.Саратов.

Саввина Л.В., доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Астраханской государственной консерватории, г.Саратов.