

О. Н. ТУРЫШЕВА

(Уральский федеральный университет имени первого Президента России

Б. Н. Ельцина,

г. Екатеринбург, Россия)

УДК 81'42:791.43(489)

ББК ш105.51+Щ374.3(4Дан)6-7

«ЛЕГЕНДА О ВЕЛИКОМ ИНКВИЗИТОРЕ» В СОСТАВЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОГО КОДА КИНОТЕКСТА ЛАРСА фон ТРИЕРА «ДОГВИЛЛЬ»

Аннотация. В статье анализируется сюжетное завершение фильма современного датского режиссера Ларса фон Триера «Догвилль». Используется интертекстуальная методология. Предметом особого внимания является «достоевский» подтекст фильма, а именно присутствие в нем аллюзий на поэму Ивана Карамазова «Легенда о Великом инквизиторе». С учетом этого факта выстраивается интерпретация фильма и выявляются особенности художественного мышления его создателя. Обнаруживается взаимодействие аллюзий на роман «Братья Карамазовы» с аллюзиями на ряд пьес Б. Брехта. Анализ этого взаимодействия позволяет трактовать кинотекст Л. фон Триера не как трагедию мести, а как философскую драму о неосуществимости христианского милосердия.

Ключевые слова: Л. фон Триер, «Догвилль», Достоевский, «Легенда о Великом инквизиторе», интертекстуальный код.

Фильм Ларса фон Триера «Dogville» («Догвилль»), представленный на Каннском кинофестивале 2003 года, по праву считается одним из самых загадочных творений датского мастера. Главную загадку фильма составляет изобретенный фон Триером сюжет. В его основе лежит история молодой женщины Грейс, которая будучи не в силах принять идеологию своего отца, предводителя гангстеров, бежит от него, надеясь найти приют в городе Догвилль. Благожелательность жителей этого выдуманного фон Триером американского городка периода Великой депрессии героиня оплачивает смиренными трудами и самоотверженным терпением. Однако платой за ее самоотдачу становятся лишь насилие, чудовищное унижение, подлое использование ее бедственного положения и беззащитного тела. Но даже будучи посаженной на цепь и принужденной удовлетворять сексуальные потребности мужчин Догвилля, Грейс не ропщет – в силу того, что мыслит долготерпение в рамках христианской этики: как доблесть всепрощения и самопожертвования. Однако в финале из «безопасного создания»,

согласного на бесконечное жертвование собой, она превращается в палача, благословляя уничтожение всего города – вплоть до грудного ребенка – и сама участвуя в нем, собственноручно расстреливая того, кто обещал ей спасение, но не выполнил своего обещания.

Парадокс финального преобразования Грейс («из ангела милосердия в мстящую фурию» [Карахан 2003: 60]), по единодушному мнению интерпретаторов фильма, и составляет его мучительную загадку. Причем ряд критиков декларативно отказываются искать хоть какое-нибудь эстетически обоснованное объяснение такого завершения, выбирая стратегию психоаналитического толкования противоречий авторского сознания. В рамках такого подхода «Догвилль» трактуется как намеренная провокация, которая «не побуждает ... никакого определенного содержательного отклика, а лишь самоценное состояние нестабильности» [Там же: 61]. В рамках подобной интерпретации фон Триер представляется художником эгоцентрического типа, предпринимающим «сброс избыточного кризисного напряжения за счет трансмиссии этого напряжения реципиенту» [Там же] – во имя достижения терапевтического эффекта. Не отрицая продуктивности психоаналитического подхода в понимании сложной природы творчества, отметим все-таки его малую продуктивность в объяснении эстетической обусловленности парадоксального финала «Догвилля». В этом плане гораздо более уместна интертекстуальная методология, которую критика фон Триера избирает достаточно часто – и, как думается, совершенно справедливо.

Выявление литературных и мифологических аллюзий представляется не просто адекватной, а необходимой стратегией объяснения авторского завершения «Догвилля», в частности, в силу того, что творчество Ларса фон Триера отличается высокой степенью опоры на мифологию, литературу, кинематограф, театральное, музыкальное и изобразительное искусство.

Одним из самых активно привлекаемых с целью интерпретации «Догвилля» контекстов является контекст библейский (см., например: [Секацкий 2006]). Присутствие в «Догвилле» библейских аллюзий очевидно. Первостепенной из них является аллюзия на мотив Благодати. Этимология имени героини (Грейс в пер. с англ. «милость», «милосердие») позволяет в этом случае трактовать ее появление в Догвилле в качестве события нисхождения милости с Божией или даже пришествия Христа, ведь жертва Иисуса в христианстве и трактуется как проявление любви Бога к человеку. Сам фон Триер не отвергает возможности такого толкования «Догвилля»: в одном из интервью он

представил сюжет своего фильма как историю, идеологически альтернативную Евангелию, т. е. историю об Иисусе, который не подставил вторую щеку [Триер 2008: 315].

В этом плане фабула фильма оказывается откровенно экспериментальной, испытательной: фон Триер наглядно показывает, до каких, не подлежащих никакому прощению низостей может прийти человеческая природа в стремлении присвоить и использовать дар доброты и милосердия.

В согласии с этой интерпретацией, пишущие о «Догвилле» часто вспоминают ветхозаветный сюжет Содомы, испепеленного Божественным гневом за намерение его жителей совершить насилие в отношении пришедших к Лоту ангелов. В контексте этой аллюзии фильм рассматривается как притча о неизбежности воздаяния. Как пишет Антон Долин, если в предшествующей трилогии Ларса фон Триера «Золотом сердце»¹ доказывается, что добро будет вознаграждено, то в «Догвилле» – что зло будет наказано [Долин, Триер, 2007: 205].

Притчеобразный характер сценария и фильма, связанный с идеями испытания и наказания свыше, очевиден, однако их первостепенное акцентирование не позволяет проникнуть в причины парадоксального преобразования Грейс, сменившей в финале свою точку зрения с евангельской (милосердствовать) на ветхозаветную (карать). Сам фон Триер в ряде интервью подсказывает другой интертекстуальный код: объясняя финальный поступок Грейс мстью не выдержавшей надругательств женщины [Там же: 310], он признается, что позаимствовал этот мотив из «Трехгрошовой оперы» Б. Брехта, а именно, зонга «Пиратка Дженни», решив сочинить историю, которая бы предшествовала событиям этой баллады². Героиня зонга, оскорбленная в своих чувствах посудомойка, обещает расправу всем, кто был втянут в орбиту ее унижения:

А в полдень матросы с судна сойдут,
Чтобы суд справедливый править.
И куда бы вы ни скрылись, вас матросы найдут
И ко мне, связав покрепче канатами, приведут,
И кого ж мне из вас обезглавить?

¹ «Золотое сердце» - кинематографическая трилогия, включающая в себя фильмы «Рассекая волны» (1996), «Идиоты» (1998), «Танцующая в темноте» (2000) и разрабатывающая образ хриstopодобного человека.

² Об этом, например, в книге интервью с Ларсом фон Триером, посвященным созданию «Догвилля»: [Jacobsen 2003].

Будет в этот полдень тишина вблизи причала,
И отвечу я: «Казните всех подряд!»

(Пер. С. Апта) [Брехт 1963: 186].

Собственно, брехтовский подтекст фильма очевиден: фон Триер выстраивает свое киноповествование в традициях эпического театра (об этом подробно см.: [Абдуллаева 2012; Абдуллаева 2003]). Ориентация фон Триера на брехтовскую эстетику делает особенно явственными цитаты из его пьес в «Догвилле». Помимо опоры на «Трехгрошовую оперу», исследователи отметили возможное цитирование из пьес «Добрый человек из Сезуана» и «Святая Иоанна Скотобоен» [Там же]. Причем аллюзии на женские образы этих пьес (проститутки Шен Те и Иоанны Дарк) также акцентируют тему мести со стороны человека, первоначально отвергавшего сопротивление, но исчерпавшего все силы в намерении служить добру в жертве и милости. Обнаруженный критиками брехтовский код стал сильнейшим аргументом в пользу интерпретации фильма как трагедии мести, и более того, трагедии, утверждающей «святое право на убийство», как пишет один из сторонников подобной трактовки фильма [Забалуев].

Однако такому прочтению явно противоречит поведение героини перед тем, как она принимает решение о расправе. Оно явно свидетельствует о том, что она готова принимать страдание и дальше: в беседе с отцом Грейс настаивает на том, чтобы тот оставил ее в Догвилле. Она хочет испить свою чашу до дна, но при этом еще сохраняет остатки веры в жителей Догвилля, несмотря на те чудовищные унижения, которым они ее подвергли. Интерпретации фильма как трагедии мести противоречит и само содержание того разговора с отцом, который предшествует ее решению об уничтожении города.

В содержательном плане этот спор удивительным образом напоминает монолог Великого инквизитора, диалогически адресованный молчащему Христу в поэме Ивана Карамазова. Причем интертекстуальный пласт фильма, связанный с творчеством Достоевского, до сих пор не был отмечен в даже в монографических исследованиях «Догвилля» (см., например: [Orth, Staiger, Valentin 2008]). Между тем, он, на наш взгляд, предоставляет интерпретатору ту призму, сквозь которую возможно проникнуть в смысл загадочного финала фильма. Текст Достоевского в качестве его интерпретанты представляется вполне убедительным инструментом, особенно, если учитывать интерес самого фон Триера к творчеству русского романиста. Кроме того, в тексте сценария обнаруживаются случаи прямого цитирования «Легенды о Великом инквизиторе», которые мы

выделим в ходе дальнейшего разбора.

Разговор Грейс со своим отцом представляется философским центром фильма. Здесь со всей определенностью выявляются взгляды героев, а для Грейс происходит и событие выбора идеологической позиции.

Отец Грейс носит в тексте сценария имя Большой Человек. На наш взгляд, корреляция с именем персонажа Достоевского – Великого инквизитора – очевидна. Также коррелируют друг с другом и взгляды героя Достоевского и героя Л. фон Триера. Подобно инквизитору, Большой Человек настаивает на том, что добродетель и социальное равновесие может обеспечить только власть, а вовсе не прощение и вера в человека, ибо человек «слабее и ниже создан»¹, нежели думала его дочь:

Большой Человек. Ты не осуждаешь их. Потому что хорошо к ним относишься. У человека было тяжелое детство, и теперь, что бы он ни совершил – даже убийство, – ты не будешь считать это преступлением. Ведь так? Ты думаешь, что понимаешь их. В конце концов, ты винишь во всем лишь обстоятельства. Согласно твоему мнению, насильники и убийцы сами могут быть жертвами. Но я называю их псами... Остановить их можно только плетью.

Грейс. Собаки подчиняются зову природы. Они заслуживают прощения.

Большой Человек. Собаки могут научиться многим полезным вещам, но только если мы не прощаем их каждый раз, когда они повинуются своей природе [Триер 2007: 388].

Предводитель гангстеров также использует выражение «несчастное стадо», что представляется непосредственной цитатой из монолога Великого инквизитора. Кроме того, речь Большого Человека структурирована так же, как и речь инквизитора: упрек, адресованный собеседнику, сменяется изложением своей философской позиции. Отец Грейс обвиняет ее в том, в чем Великий инквизитор обвинял Христа. С его точки зрения, позиция всепрощения способствует увеличению зла: «Ты снимаешь с них бремя вины. Что может быть высокомернее?» [Там же]. Согласно его мнению, всепрощение, дарованное вне каких бы то ни было требований и условий, а просто во имя любви и веры, оставляют людей в неведении относительно того зла, которое они творят. Именно эта позиция, в рамках которой прощение есть высокомерие, а милосердие – форма безответственности, и побеждает в фильме. Грейс не отвечает отцу поцелуем сострадания, подобно Христу в поэме Ивана, а принимает

¹ Мысль Большого Человека не облекается в эту цитату из поэмы Ивана, но содержательно с ней совпадает абсолютно.

его взгляд на вещи, соглашаясь с идеей преступности смиренной доброты и сострадания. Вместо поцелуя, к которому она была так близка, она берет из рук отца револьвер. Правда, это происходит не в ходе спора, а в результате личного размышления, когда Грейс понимает, что ее история может повториться с кем-то другим: «То же самое может случиться снова. Кто-то попадет в город. Откроется в своей слабости... В этом случае, напротив, город может отнестись к нему еще хуже, чем ко мне. Вот для чего я хочу использовать власть, если ты не возражаешь. Чтобы сделать мир немного лучше» [Там же: 391].

Таким образом, Грейс соглашается на расправу с городом не столько потому, что оказывается не способна вынести крестного страдания, а потому, что задумывается о последствиях своего смиренного всепрощения: освободив своих мучителей от чувства вины, она таким образом заочно обрекла на страдания того другого, кто может попасть в Догвилль. При этом, принимая решение о справедливости наказания, она взваливает на себя весь груз ответственности за свое решение: «Кое-что приходится делать самой», – говорит Грейс в ответ на упрек отца о том, что она собственноручно застрелила возлюбленного, предавшего ее.

Апелляция к образу Ивана Карамазова позволяет объяснить не только финальный жест Грейс, но и ее изначальную позицию долготерпения, которая представляется не менее загадочной. Думается, что именно такой тип поведения описывает Иван Карамазов в начале своей исповеди Алеше: «Я читал вот как-то и где-то про «Иоанна Милостивого» (одного святого), что он, когда к нему пришел голодный и обмерзший прохожий и попросил согреть его, лег с ним вместе в постель, обнял его и начал дышать ему в гноящийся и зловонный от какой-то ужасной болезни рот его. Я убежден, что он это сделал с надрывом лжи, из-за заказанной долгом любви, из-за натащенной на себя эпитимии» [Достоевский 1991: 266].

Обратим внимание на корреляцию имени святого, о котором читал Иван Карамазов, с именем героини фон Триера, что можно считать еще одним аргументом в пользу возможного присутствия «достоевского» кода в «Догвилле». Впрочем, более выразительным свидетельством этого присутствия является сама ситуация, описанная Иваном Карамазовым. Фон Триер фактически пишет продолжение истории Иоанна Милостивого, но в ключе ее карамазовской трактовки – как рассказ о том, какими последствиями может обернуться «надрыв лжи» (подобно тому, как он, в соответствии с собственным признанием, пишет сюжетное «предисловие» к зонгу «Пиратка

Джейн»). Пафос этой, карамазовской, трактовки – переживание невозможности любви к ближнему даже со стороны святого (у фон Триера – святой), руководствующегося «долгом любви». Этот смысл подразумевает и интерпретация А. Долина, автора единственной русской монографии о творчестве Л. фон Триера, хотя он и не отмечает присутствия контекста Достоевского в кинематографе датского режиссера. Как пишет А. Долин, Грейс терпит поражение в предзаданной себе самой роли Иисуса, так как в основе ее милосердия (в отличие от героинь ранней триеровской трилогии «Золотое сердце») лежит не боль за близкого, а идея, принцип, умозрительная страсть служения, взлелеянная к тому же в противостоянии жестокому отцу. Поэтому, когда «наступает предел доброты, за ней обнаруживается ужасающая пропасть бесстрастного и справедливого возмездия» [Долин, Триер 2007: 172]. В рамках данной трактовки Грейс превращается в слабого подражателя Христа, не выдержавшего страданий в гордыне предписанного себе крестного пути – так как «Христова любовь есть ... невозможное на земле чудо».

Таким образом, мы можем дифференцировать значение брехтовского и «достоевского» кодов в составе интертекстуального поля «Догвилля»: Брехтом (что очевидно в свете триеровских признаний) был навеян мотив сопротивления, а Достоевским (что стало предметом нашей реконструкции) – мотив испытания христоподобного человека. Причем сюжетное воплощение этого мотива в фильме Л. фон Триера разрешается утверждением неосуществимости подвига Христа. Поэтому правильнее было бы говорить о влиянии на художественную концепцию «Догвилля» не столько самого Достоевского, сколько его героя – Ивана Карамазова. Именно карамазовскую, инквизиторскую логику поддерживает фильм Л. фон Триера. Недаром в нем отсутствует осуждение героини за устроенную над городом расправу. Следует при этом обратить внимание на глубинную противоречивость пафоса «Догвилля»: утверждение героизма самоотверженной заботы о других в нем сочетается с оправданием мести, в орбиту которой оказываются вовлечены даже дети¹. Но ведь не меньших противоречий исполнено и сознание Ивана Карамазова: с одной стороны, он бунтует против мира

¹ Возможно, еще одна отсылка к исповеди Ивана, который, наоборот, отказывается принимать в качестве платы за гармонию слезы ребенка. Грейс, в отличие от героя Достоевского, не останавливается перед этим препятствием – во имя того, чтобы ужасы ее пребывания в Догвилле не повторились больше ни с кем. То есть будущую гармонию она готова оплатить даже не слезами ребенка, а его смертью.

божьего, а с другой стороны, слагает поэму, которая есть «хвала, а не хула Христу».

Сделанные наблюдения позволяют со всей уверенностью говорить о том, что странно-противоречивая логика датского режиссера обнажает свою очевидную близость к логике Ивана Карамазова, но не логике самого Достоевского. Поэтому вряд ли справедливо именовать датского режиссера современным Достоевским, хотя такое определение в критике уже прозвучало (см., например: [Бельтцер 2006]). Скорее всего, правильнее было бы видеть в нем Ивана Карамазова наших дней¹.

ЛИТЕРАТУРА

Абдуллаева З. Добрый человек из Догвилля // Искусство кино. 2003. № 9. С. 24-42.

Абдуллаева З. Триер и Брехт. Диалектический кинотеатр // Театр. 2012. № 8. С. 126-135.

Бельтцер Т. Ларс фон Триер – маленький рыцарь // Сеанс. 2006. № 27/28. С. 268 – 275.

Брехт Б. Трехгрошовая опера / пер. с нем. С. Апта // Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания : в 5 т. М. : Искусство, 1963. Т. 1

Долин А., фон Триер Л. Ларс фон Триер: Контрольные работы. Анализ, интервью. Догвилль : Сценарий. М. : Нов. литер. обзор., 2007.

Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф. М. Собр. соч. : в 15 т. М. : Наука, 1991. Т. 9.

Забалуев В. Убийство ради жизни // Русский журнал. 2006. 27 июля. URL: <http://www.russ.ru/pole/Ubijstvo-radi-zhizni> (дата обращения: 20.08.2015).

Карахан Л. Догвилль и окрестности // Искусство кино. 2003. № 9. С. 57-62.

Секацкий А. Теология прямого действия // Сеанс. 2006. № 27/28. С. 288 – 294.

Триер фон Л. : Интервью : Беседы со Стигом Бьоркманом / пер. с швед. Ю. Колесовой. СПб. : Издательский Дом «Азбука-классика», 2008.

Триер фон Л. Догвилль. Сценарий / пер. с англ. Н. Хлюстовой // Долин А., Триер фон Л. Ларс фон Триер : Контрольные работы. Анализ, интервью. Догвилль : Сценарий. М. : Нов. литер. обзор., 2007.

¹ Эта мысль на материале других фильмов Л. фон Триера развивается в нашей предыдущей статье: [Турьшева 2015: 241 – 255].

С. 283-394.

Турьшева О. Н. Ларс фон Триер как Иван Карамазов // Известия Уральского федерального университета. 2015. № 2 (139). С. 241 – 255.

Jacobsen K. «Dagbog fra Dogville (Diary from Dogville)». Gyldendal Copenhagen, 2003.

Orth S., Staiger M., Valentin J. Dogville - Godville. Methodische zugänge zu einem Film Lars Von Triers. Marburg : Schueren Verlag, 2008.