

Человеческое и сверхчеловеческое в фильме Ларса фон Триера «Меланхолия» (диалог с Ф. Ницше)

Ковтун Светлана Павловна

кандидат исторических наук

доцент, Ижевский государственный технический университет им. М.Т. Калашникова

426069, Россия, Республика Удмуртия, г. Ижевск, ул. Студенческая, 42, ауд. 208

Kovtun Svetlana Pavlovna

PhD in History

Docent, the department of Philosophy, Izhevsk State Technical University named after M. T. Kalashnikov

426069, Russia, the Udmurt Republic, Izhevsk, Studencheskaya Street 42, office #208

✉ kovtun0@mail.ru



Статья из рубрики "Философия и искусство"

Аннотация. Статья посвящена анализу философских оснований фильма «Меланхолия» датского режиссера Ларса фон Триера, связанных с учением Ф. В. Ницше о вечном возвращении, жизни как воле к власти и идеей сверхчеловека. В процессе подробного анализа данного кинематографического материала рассматривается значение идей Ф. Ницше о подлинном бытии, человеке и культуре для осмысления состояния современного общества. Исследуются религиозно-"антихристианские" образы фильма Л. фон Триера. Обращается внимание на культурный полифонизм, эстетический фон интертекстуальных взаимодействий. Идея Ф. Ницше о "вечном возвращении" сопоставляется с предназначением главной героини, образами вечности и времени, в символике фильма. Впервые обосновывается рецепция метафизических категорий Ф. Ницше и некоторых аспектов его философского стиля в семиотическом пространстве фильма. Выявлено, что метафорические конструкции Л. фон Триера не только погружают реципиента в ницшевское мироощущение, но и порождают новые коннотации некоторых категорий его философии, возможность неоднозначных, порой противоположных интерпретаций. Взаимодействие категориальных образов философии Ницше с художественным контекстом фильма позволяет рассматривать апокалипсис, как имплицитное осознание спасения, а волю к жизни (власти), как волю к смерти, что соответствует интенциям современной культуры.

Ключевые слова: Ларс фон Триер, "Меланхолия", Ф. Ницше, вечное возвращение, сверхчеловек, апокалипсис, воля к жизни, воля к смерти, христианство-"антихристианство", мотив спасения

DOI: 10.7256/2454-0757.2017.7.19719

Дата направления в редакцию: 02-02-2017

Дата публикации: 17-07-2017

Abstract. The article is devoted to the analysis of the philosophical bases of artistic images of the film "Melancholy" of the Danish director Lars von Trier. Reception of Friedrich Nietzsche's metaphysical categories of and some aspects of his philosophical style are proved in semiotics space of the film. Artistic images and a plot of "Melancholy" are

considered through a prism of F. Nietzsche's philosophical reflections about eternal return, "life" as a will to the power, Christian culture and the superman. Cultural polyphony of L. von Trier's piece of screen, ambiguity of possible interpretations of his artistic images, an apocalypse as implicit understanding of rescue are investigated. In the process of the detailed analysis of the movie material F. Nietzsche's value of ideas about original life and the person for judgment of the modern society state is shown. It is revealed that L. von Trier's metaphorical designs not only immerse the recipient in Nietzschean attitude, but also generate new connotations of some categories of F. Nietzsche's philosophy. So the will to live (power) proves as the will to death that corresponds to intensions of modern culture.

Keywords: salvation motif, Christianity-, will to death, will to live, apocalypse, superman, eternal return, F. Nietzsche, Melancholy, Lars von Trier

Современное состояние культуры характеризуется не только тенденцией переосмысления традиционных европейских ценностей, но и критикой мировоззренческих универсалий постмодерна: «смерти субъекта», релятивизма и антисциентизма. Отсутствие ясной всеобщей альтернативы порождает уход в виртуальность и апокалипсические настроения. Они находят свое выражение в образах современного искусства. Апокалипсис – сюжет нашумевшего фильма Л. фон Триера «Меланхолия» (2011). Его основа – события из жизни одной семьи накануне столкновения Земли с планетой Меланхолией. Из всех кинокартин, созданных на подобную тематику, произведение фон Триера поражает многогранной интертекстуальностью, эстетизмом и неоднозначностью смыслов, созвучных некоторым философским идеям мыслителей эпохи «заката культуры», таких как Ф. Ницше, М. Хайдеггер.

Известным фактом биографии Л. фон Триера является его интерес к философии Ф. Ницше, что отмечалось исследователями творчества и личности режиссера [1, с. 54-65; 3, с. 121], особенно, когда речь идет о фильме «Антихрист» (2009). Его название напоминает о трактате Ф. Ницше «Антихристианин или Проклятие христианству». Однако специального анализа влияния идей Ф. Ницше на творчество Л. фон Триера еще не предпринималось.

Предлагаемая гипотеза – драматические аспекты размышлений Ф. Ницше о подлинном бытии, человеке и кризисе культуры являются значимыми философскими основаниями «Меланхолии». Их выявление и сопоставление с художественными образами фильма – одна из наших задач. Другая – исследовать на материале данного произведения, как меняется отношение к идее сверхчеловека в современной культуре.

В целом, кинокритики и исследователи творчества Л. фон Триера сходятся на том, что «Меланхолия» – не просто история о конце света, но также история о гибели мира, забывшего Бога. Так, по мнению О.Н. Турышевой, «Меланхолия» представляет собой «опыт отрицания основ христианского мировидения» [10, с. 153]. Аналогичную оценку фильму дает кинокритик А. Долин, анализируя значение музыки Вагнера для понимания смыслового пространства фильма: подобно Ницше, разгромившего в «Казусе Вагнера» «сладкую христианскую сказку» композитора, Л. фон Триер разрушает всякие надежды на хэппи энд, обрывая «экстатическую музыку Вагнера в высшей точке – точке столкновения планет, после которой музыку слушать будет некому и незачем» [1, с. 65]. И все же, предположу, что в отношении темы «заката» христианских идеалов, Л. фон

Триер не так уж прямолинеен. Язык его художественных образов своей неоднозначностью напоминает стиль Ф. Ницше, стремившегося по выражению К.А. Свасьяна – переводчика и комментатора Ницше, разводить «килограммы любви» «опаснейшими дозами кощунства», вызывая «падение вверх», когда речь заходила о Боге [8, с. 773].

Анализируя значение известного афоризма Ницше «Бог мертв», М. Хайдеггер, обратил внимание на то, что его понимание неотделимо от главного метафизического постулата Ницше – не существует законченного природного бытия, «все – бытие становления» [12, с. 140]. Следовательно, «Бог мертв» не является констатацией события гибели божественной инстанции «как таковой». Это симптом болезненного состояния культуры, влекущий необходимость поиска его источника, так как смерть Бога еще не стала фактом осмысления для большинства людей [12, с. 140-142].

Также симптоматологически ставит вопрос о высшей инстанции в жизни людей современный датский режиссер. Христианская символика в «Меланхолии» звучит как пастиш. Так имя библейского персонажа – духовного предка народов, исповедующих авраамические религии, символа благочестия, носит строптивый черный конь. Одна из главных героинь фильма, страдающая психическим недугом Джастин, предлагает Лео – своему маленькому племяннику, построить спасительную пещеру. Образ пещеры вызывает ассоциации с местом рождения И. Христа, что, возможно, находит свое подтверждение в сюжете одного из первых кадров, где Джастин предстает в позе крестного распятия (знак смерти и освобождения). Намек на отведенную ей роль спасительницы? Не об этом ли также свидетельствуют искры, бьющие из пальцев Джастин? В христианской книге Исхода молнии предвещали явление Бога Моисею и связывались с божьим Судом. Как правило, в древних мифах молния возвещает о зарождении нового (три молнии Юпитера – три силы, формирующие будущее [4, с.1134]). Тлалок – бог дождя ацтеков с посохом-молнией – знаменем новой эры [4, с.986].

Возникает надежда, что фильм о конце жизни является историей ее последующего обновления. Однако построенная из деревянных палок пещера явно не соответствует степени надвигающейся угрозы. Маленький Лео встречает конец света в обществе двух женщин – своей обезумевшей от страха матери и безумной без всякого страха тетушки. В этой троице последняя играет роль утешительницы ребенка вместо отца, которому, в первую очередь, подобало бы взять на себя ответственность за судьбу семьи после осознания неизбежности катастрофы.

Роль мессии в традиционных религиозных учениях обычно отводилась мужчинам. Однако, по мнению О.Н. Турышевой, чертами хриstopодобия Ларс фон Триер наделяет именно женщин, в том числе, героинь двух известных трилогий – «Золотое сердце» и «USA». В первой из них данные черты доводятся до завершения, во второй – хриstopодобие терпит крах, что делает указанные произведения, по оценке исследовательницы, «философской драмой о невозможности воплощения христианского всепрощения в мире людей» [10, с.153]. Джастин заметно отличается от героинь упомянутых трилогий. Хотя аллюзии на тему Спасителя в женском теле улавливаются и в «Меланхолии», образ Джастин порождает ассоциации не только с фигурой Христа. В некотором смысле ее предназначение близко к миссии Заратустры – вестника «вечного возвращения» и его цели – сверхчеловека – идеала, о котором размышлял Ф. Ницше. Сущность Заратустры, как отмечал М. Хайдеггер, заключается в том, чтобы «продумывать мысль о вечном возвращении» [12, с.129]. Джастин, в отличие от Заратустры, – не

мыслитель и не поэт. Она не тот, кто осознанно пытается разгадать загадку сущего, но всем своим обликом создает у зрителя особое настроение таинственности происходящего, требующего размышлений. Источать тревогу, навевать ощущение, что «смертельная пляска» то разлетающихся, то приближающихся друг к другу планет, означает нечто большее, чем просто конец жизни и человека – все это неотъемлемые проявления природы Джастин. Несмотря на то, что финал «Меланхолии» очевиден – взрыва не удалось избежать, в нем остается некая недосказанность, флер загадки, возвращения к началу, где живая Джастин устремляет взор на свои пальцы, источающие молнии. «Смотрите, я провозвестник молний <...>, но эта это молния называется *сверхчеловек*», – говорит Заратустра [7, с. 11]. В трактате «Антихристианин или Проклятие христианству», Ницше называет одним из условий его понимания – «семикратный опыт одиночества». В поэтической разработке образа Заратустры, он рассказывает, как Заратустра зажигает свои высокие огни, из которых родом и душа поэта Ницше. Он должен сгореть на горе, дабы обрести «последнее седьмое одиночество» – переосмысленный образ из Апокалипсиса: «И когда он снял седьмую печать, сделалось безмолвие на небе» (Откр.8:1) [5, с.17]. Таким образом, в отличие от Христа, Заратустра никого не спасает. Смысл его жизни не в воскресении, а в том, чтобы встретить закат, как только ему одному принадлежащее событие.

Символично, что последнее осознание героями фильма неизбежности столкновения планет, происходит накануне полуденного времени. В момент, когда Клэр, выйдя на залитую солнечным светом террасу дома, видит в прибор, изобретенный Лео, возвращающуюся Меланхолию, предметы в кадре отбрасывают кратчайшие тени, что означает приближение полудня. Полдень – любимое время Заратустры, «мгновение кратчайшей тени, ярчайшая ясность, символ бесконечности» [12, с. 138], время, когда рождается сверхчеловек.

Сверхчеловек – неявный образ будущего. Сопряженный с вечностью, «бытием становления», он способен все, что угодно, создать из самого себя. Из всех персонажей фон Триера Джастин обладает подобной пластичностью: то сама берет за руль лимузина, застрявшего на узкой дороге, то не в состоянии сделать и шаг, словно тряпичная кукла, повисшая на руках сестры. У Джастин внешность и замашки «белокурой бестии», только она может оседлать Авраама, не говоря уж о бедной Тиме – ее незадачливом преследователе. Недаром на свадьбе Лео дарит своей тетушке-невесте кинжал – оружие мужчин.

Патриархальная христианская культура ригористична по отношению к женщине, на что обращает внимание Ф. Ницше: «Женщина по своей сути змея, Ева», — это знает каждый жрец; «Все беды — от женщины» — и это он знает» [5, с. 49]. Возникает впечатление, что сарказм Ницше направленный на иудейских жрецов, фон Триер оборачивает в иронию над самим немецким философом, намекая на Заратустру в образе женщины. Все современные беды – от Заратустры.

В одном из частных писем после выхода «Заратустры» сестра Ницше Элизабет, замечала, что Луи Саломе – «воплощенная философия моего брата» [13, с.21]. Есть фотография Ницше и философа Поля Рэ в двуколке, подгоняемой Лу с кнутом в руке [13, с. 19]. Плетка оказалась у женщины, а не у идущего к ней мужчины, как предлагала пророку старуха, внимавшая его речи о «старых и молодых бабенках» [7, с. 48] – значит, может произойти все, что угодно. Как говорил Заратустра, женщина опасна одними своими чувствами. Когда женщина любит, она «приносит любую жертву и никакая другая

вещь не имеет для нее цены» [7, с. 47]. Ненавидящая женщина – не менее опасна «ибо мужчина в глубине души только зол, а женщина еще дурна» [7, с. 47]. Более всего она ненавидит того, кто недостаточно силен, чтобы «перетянуть к себе» [7, с. 47]. Джастин жестко расправляется с формализмом свадебных ритуалов, унижает своего жениха и всех, причастных к организации праздника мужчин, в том числе «самого дорогого организатора свадьбы», обесценивает старания своей сестры Клэр.

Ненависть Джастин затронет и неповинного Авраама. На какой-то момент, потеряв всякую чувствительность, она отчаянно осыпает ударами кнута своего любимого коня. Однако, конь чует знак свыше (на горизонте взошла Меланхолия), и отказывается подчиняться женщине, следуя инстинкту. «Вот она. Вот тебе твой пролет», – в сердцах замечает Джастин сестре, увидевшей в момент этой сцены восходящую на небе планету-убийцу. «В пролете» оказалась не Меланхолия, а люди, надеявшиеся на всемогущество рационального устройства и прогностические возможности науки. Любая динамическая сила, будь то сила коня или порыв человека – вырваться за границы собственного «Я», останавливаются перед лицом торжествующей бессмыслицы – прелюдией смерти, воплощенной фон Триером в зловещем кружении планет.

Но Заратустра, созданный Ницше, любит жизнь, его не может испугать конечность вещей и человека. Он тащит за собой мертвое тело канатоходца, называя его своим товарищем [7, с. 14]. И, несмотря на то, что пророк иногда погружается в сон, некое бездействие, он каждый раз возвращается обновленный. Подобное происходит и с Джастин: во второй части фильма следует не только ее выздоровление, ее душа открывается навстречу тому, кого она любила, что ощущается во время последнего ритуала.

В философии Ницше экзистенциальное и метафизическое неотделимы друг от друга: образы сверхчеловека и его вестника – Заратустры раскрываются через осмысление учения о круговращении времени, как способа существования сущего. Аллюзиями на эту тему наполнено символическое пространство «Меланхолии».

Фильм начинается появлением изможденного, но вместе с тем волевого лица героини. Ее глаза выражают безграничную усталость. От чего эта усталость? Плывущий на экране флешфорвард наводит на мысль о том, что усталость Джастин как-то связана с его содержанием. Картины разверстки памяти героини уводят в будущее, к концу фильма. По-видимому, они не единожды являлись ей, что становится ясно из рассказа Джастин Клэр о своем сне. Казалось бы, никак не связанные между собой эпизоды флешфорварда навевают ощущение встречи с вечностью.

Перед зрителем открывается безукоризненно ухоженная широкая аллея с солнечными часами на переднем плане. Аллея простирается вдаль, к водному пространству, соединяющемуся с линией горизонта. Образы солнца и моря постоянно звучат в речах Заратустры. Бескрайность моря порой пугает, поэтому Заратустра называет море «страшным» [7, с. 111] и «страстным» [7, с. 89]. Море вызывает ассоциации с непрерывным движением, хаосом – границей симметрично спланированной аллеи.

Солнечные часы на переднем плане – символ солнечного круга, напоминание о независимости времени от субъективного человеческого восприятия. Они были изобретены задолго до появления механических часов. Их принцип действия связан с наблюдением за естественным ходом солнца, с которым Ф. Ницше связывал действительность и бесконечность времени. Заратустра обращается к солнцу, как своему

постоянному спутнику. Закат солнца означает и закат Заратустры, и последующее повторение цикла.

Необычайное удвоение теней, отбрасываемых деревьями и гномоном солнечных часов в кадре, создает ауру загадочности происходящего, тревожного предчувствия. Бесконечность времени, считал Ницше, не исключает момент конечности. Конечность воплощена в мгновении – средоточии противоположного, в нем прошлое и будущее смыкаются в кольцо, «сталкиваются лбами» [7, с. 112]. Одни и те же часы показывают разное время суток накануне заката. Эффект двойной тени – легкий намек на двусмысленность последующего сюжета «Меланхолии», где начало фильма предстает воспоминанием о трагическом будущем, а все события конца повторяют вступление к первой части.

Гномон часов – словно указующий перст в пространстве между небом и землей; с опорой на букву «G», что напоминает изображение циркуля в эмблеме масонов. Масоны позиционировали себя разрушителями Церкви. Тем не менее, они верили в единого Творца и стремились к поиску высших смыслов для своих целей. В одной интерпретации «G» означает Бога (англ. God); в другой – геометрию (англ. Geometry), намек на Бога, как Великого Архитектора. Циркуль в часах имеет одну ножку, ту, которая ассоциируется с рукой, ведущей окружность. Другую – заменяет тень от гномона. Или от руки человека, рисующего круг бытия, в котором угол наклона и периметр окружности определяются Богом или высотой «G»? Возникает своеобразная аллегория отношения Ницше к Богу, как вопросу, который задает себе человек в момент соприкосновения с вечностью. Открытость подобных вопросов в «Заратустре» символизируют ворота с надписью «Мгновение». Сквозь них проходит несколько дорог. Выбор дороги – тяжкая участь человека, так как по ним «никто еще не проходил до конца» [7, с.112]. Поэтому, продумывающий мысль о вечном возвращении становится «героем знания и воли» [12, с. 9;141].

Ощущение пронзительного значения мгновения вызывает и картина П. Брейгеля «Охотники на снегу», следующая после кадра с часами. Человеческая жизнь на ней, бьющая ключом во всем своем повседневном разнообразии, в какой-то миг нарушается равнодушным, медленным дождем из мертвых птиц.

Что делает героя героем? «Одновременно идти навстречу своему высшему страданию и своей высшей надежде» [12, с.138]. Этот тяжкий путь является также и освобождением от всего наносного, что снимает тяжесть и дарует сверхчеловеку инстинкт, рожденный из разума. Джастин наделена сверхчувствительностью, она знает будущее: результат бобовой лотереи; чем закончится приближение к Земле Меланхолии и многое другое.

Отповедь Джастин Джеку (боссу из рекламного агентства) о круге мыслей по поводу слогана – еще один намек о вечном возвращении. Джек нанял Тима следить за Джастин и вынудить сочинить слоган. Тим не справился с поручением, Джек объявляет об его увольнении: молодой человек становится тем, кем был раньше. В ответ Джастин, следуя в своей речи логике босса, называет Джека ничтожеством. Апофеоз обвинительного спича: «Я пришла к тому, с чего начала – с Ничто». Слоган «Ничто» одновременно – «Что». Содержательность этого «Что» выводит из себя самодовольного властителя рекламы. Эпизод напоминает разговор царя Мидаса с пойманным им сатиrom Силеном – спутником Диониса. Ницше цитирует его в «Рождении трагедии из духа музыки», разоблачая фундамент художественно возведенного здания аполлонической культуры: «царь спросил, что для человека наилучшее и предпочтительнейшее. Упорно <...>

молчал демон, наконец, понуждаемый царем, он с раскатистым хохотом разразился такими словами: «Злополучный однодневный род <...> зачем вынуждаешь ты меня сказать тебе то, чего полезнее тебе было бы не слышать? Наилучшее для тебя вполне недостижимо: не родиться, не быть вовсе, быть ничем. А второе по достоинству для тебя – скоро умереть» [6, с. 62].

Спич, произнесенный Джастин в адрес Джека, воплощает в себе не только ее отношение к его делу и личности. Он становится неким приговором человеческому мирозданию. Картину его краха Джастин уже успела увидеть, взглянув в телескоп в то время, когда другие просто наблюдали за звездным небом. Конец человека – это также конец культуры, закат которой, по мнению Ницше, начался еще в конце XIX в. на фоне углубляющегося нигилизма. Одно из проявлений нигилизма в современном искусстве – реклама, чем занимается Джек, и другие технологии прекрасного – они уводят искусство в саму жизнь, настойчиво привлекая внимание не к сущностным, а насущным вещам. Всюду форма призвана скрыть отсутствие содержания. Торжество угнетающей жизни бессмыслицы чувствуется и в дотошно продуманном сценарии свадьбы; и в картинах художников-модернистов, украшающих интерьер комнаты дома, где Джастин обещает Джону быть счастливой взамен на дорогую оплату свадебного мероприятия. Все эти картины Джастин истово заменяет полотнами художников Северного Возрождения, полных содержанием всего земного, поэтизирующих человеческую повседневность. Она делает это, неосознанно следуя логике вечного возвращения: признание ничтожности происходящего знаменует начало рождения воли к власти или жизни.

Итак, «героем знания» в фильме фон Триера является Джастин. Но является ли она «героем воли» и, если да, каким образом выражает она свою волю к власти?

Первая часть фильма названа автором именем главной героини (англ. - Justina). Английский вариант его написания близок к слову «справедливость» - justice. Римские юристы, вслед за Аристотелем, трактовали справедливость как равенство и добро. В отличие от классической философии права, в «Генеалогии морали» Ф. Ницше открыто фиксирует в справедливости вирус мщения, рессентимент немощи, проистекающий из воли к власти. Он проявляет себя в презрении к людям, которое Заратустра стремился в себе преодолеть. Когда пророк жалуется на непонимание людей, тишина шепчет ему: «Ты потерял путь, а теперь ты отучиваешься даже ходить! <...> будешь ты приказывать, и, приказывая, идти вперед» [7, с.106].

К.А. Свасьян указывает на евфонический слой в текстах Ф. Ницше: «звук как провокатор, опрокидывающий семантику в непредсказуемые капризы смысла <...> видится скажем: «ich bin gerecht» (я справедливый), а слышится «ich bin geracht» (я отомщен) Каламбур вырастает до мировоззренческого столпа» [8, с. 771]. В результате традиционным этическим категориям невозможно дать линейные моральные оценки. Разоблачить реальность, показав, каковы вещи в действительности, а затем поступить наоборот, навеять противоположные ощущения, обнаружив пустоту самой метафоры, – в этом одно из парадоксальных значений афоризмов Ф. Ницше.

Подобный провокативный прием в создании кинематографических образов использует и Л. фон Триер. Симптомы болезненного состояния героини напоминают клиническую картину меланхолии, описанную в специальной литературе, а также в исследовании современного французского психоаналитика, лингвиста и философа Юлии Кристевой [2].

с. 9-17]. Помимо описания симптомов меланхолии, Кристева проводит ее историко-философский анализ. Как выявляет Ю. Кристева, в разные времена отношение к меланхолии претерпевало изменения. Однако это расстройство психики всегда признавалось состоянием людей, обладающих некими знаниями, недоступными другим. Как показывает исследовательница, меланхолия лишь внешне напоминает презрение, характерное, по мнению Ф. Ницше, для «высших людей». На самом деле это состояние психики имеет своей подосновой любовную страсть – переживание невозможности полного слияния с Другим, а отрицание смысла жизни становится тем, что только и придает жизни смысл. Для меланхолика «бесмыслица является неизбежной» [2, с. 14]. «Субъект замыкается в себе вплоть до полного бездействия, притворяясь мертвым и даже убивая себя» [2, с. 17].

В фильме фон Триера символ амбивалентного состояния меланхолика – внешнего презрения к людям и внутреннего страстного влечения – нежно-голубая планета Меланхолия. Долгое время она пряталась за Солнцем, «притворялась мертвой». Меланхолия вышла из своего укрытия и неуклонно стремится к Земле. Если бы не притяжение планет, она пролетела бы мимо, но траектория ее движения нарушается, попадая под власть гравитационного поля Земли. Появление планеты, чье поведение так и осталось вне достоверных научных прогнозов, казалось бы, должно было пробудить в людях, уже давно забытые ими чувства: подлинный ужас перед смертью; желание жизни. Но, как и невеста Джастин, Меланхолия водит всех за нос, создавая иллюзию невинности, и тем самым, препятствуя адекватному восприятию происходящего. «Она так прекрасна», – говорит о Меланхолии Клэр с чувством, не соответствующим присущей ей рассудительности. Те же ощущения восхищения вызывает картина кружения планет во вступительной части фильма. Вспоминаются слова Заратустры: «О небо надо мной, ты, чистое! Высокое! Теперь для меня в том твоя чистота, что нет вечного паука-разума и паутины его». Космос предстает местом «танцев для божественных случаев» [7, с. 119]. В то же время, летящая навстречу Земле планета навеивает чувства безысходности, ничтожности человека пред «черным кладбищем камней» (метафора Б. Паскаля). Тревога усугубляется музыкальной драмой Р. Вагнера «Тристан и Изольда». Возникает ощущение, что эстетическое удовольствие от музыки и искусства мучительно связано с этой «пляской смерти», напоминающей о хрупкости земного бытия. Меланхолия, то медленно приближается к Земле, то удаляется от нее для того, чтобы, уступив земному притяжению, нанести последний удар.

Возможно, из всех собравшихся на свадебное торжество одна Джастин по-настоящему испугалась того, что происходит на небе. Обладая особой чуткостью к природе, она обращает внимание на свет Антареса – ярчайшей звезды созвездия Скорпиона, которая ранее не появлялась на небе в текущее время года. Греческое название этой ярко красной звезды означает «против Ареса» (Арес – бог войны, греки так называли планету Марс). В древнеавилонской астрологической традиции Антарес воспринимался как знак войны и смертоносного оружия [4, с. 98]. Внезапно нахлынувший на Джастин приступ болезни мог быть реакцией на охвативший ее страх, скрывающей сильную страсть, жажду жизни.

Тема соотношения живой и мертвой природы, правда, в ином ракурсе, нежели Паскаля, занимала и Ф. Ницше. Выше органического Ницше ставил неорганический мир: «Неорганическая природа – подлинное бытие, ее безграничное становление не несет в себе обмана, поэтому человек обретает свою завершенность, сливаясь с ней воедино» [14, с. 430]. Только оставшись наедине с природой, в состоянии покоя и умиротворенности

человек может встретиться с вечностью и одновременно – с Ничто, а значит – преодолеть свой ужас перед неизведанным, что неоднократно отмечали и Ф. Ницше, и М. Хайдеггер. В такой момент рождается ощущение, что от нашего ухода ничего не изменится, и вместе с тем – понимание бессмысленности поиска каких-либо смыслов. Отсюда неосознанное желание Джастин обрести единство с природой, что угадывается в эпизоде, где героиня в свадебном наряде возлежит на поверхности воды. Платье и прозрачная фата растекаются по струящемуся потоку. Ландыши и цветы наряда кружат хором с плывущими лилиями. Заигрывание героини с природой ощущается также в момент, когда она, нагая, купается ночью в дорожке света от Меланхолии и словно соблазняет планету-убийцу ласками своей груди. Умиротворение, Джастин – контраст с болью на лице Клэр, наблюдавшей эту сцену. Клэр не в состоянии примириться со словами Джастин о том, что Земля – зло. Она не желает признать, что естественный ход вещей может оставаться равнодушным к человеческим дилеммам. Пред этим великим Хаосмосом (термин Джойса) человек беспомощен словно дитя. В одном из финальных эпизодов Клэр в полном смятении бежит с сыном на руках, подобно снующим на земле насекомым. Также нелепо выглядит ее вопрос о том, где будет жить Лео.

По мнению Ф. Ницше, любовь к жизни – важнейшее качество сверхчеловека – зарождается в момент наших размышлений о бытии в его целом, где нет места противоположностям. Тяга к единению всего живого во всей своей полноте дает о себе знать в культуре дионисийских празднеств: «Под чарами Диониса не только вновь смыкается союз человека с человеком: сама отчужденная, враждебная или поработанная природа снова празднует праздник примирения со своим блудным сыном – человеком» [6, с. 55]. Как и Заратустра, Джастин стремится преодолеть в себе «черную желчь». Свадьба накануне апокалипсиса – это иллюзорная надежда на счастье, любовь и примирение. Джастин обнадеживает всех: Клэр обещает вести себя прилично, Джоу – быть счастливой, Джеку – слоган, при возникающих то и дело заминках нежно целует жениха.

На протяжении всего фильма Джастин сопровождает заботливая сестра Клэр, именем которой названа вторая часть фильма. Клэр – «свет» (англ.). В русском языке слово «свет» использовалось для названия светского общества – Суда людского. Как сказал Ф.Н. Тютчев: «Две силы есть – две роковые силы, всю жизнь свою у них мы под рукой, от колыбельных дней и до могилы, – Одна есть Смерть, другая – Суд людской» [11, с. 95]. Клэр – единственная заступница страдания Джастин, хотя и не понимает ее. Она, казалось бы, делает все, чтобы помочь Джастин справиться с собой: то мягко, то настойчиво пытается вовлечь невесту в сеть подobaющих свадьбе ритуалов; во второй части фильма – в повседневный распорядок жизни своей собственной семьи. «Иногда я тебя ненавижу», – бросает Клэр сестре, видя тщетность своих усилий.

Аллегория всему происходящему является героине во сне – опутавшие ее шерстяные нити. В работе Ф. Ницше «Так говорил Заратустра» есть глава «О тарантулах». С тарантулами Ницше сравнивает людей, которые плетут свою паутину социальных норм, скрывающую всякую истинную жизнь. Интересно, что паутина тарантулов предназначена не для ловли насекомых, а для защиты своего жилища. Долгое время считалось, что именно семья является кирпичиком социального организма, благодаря которому человек ощущает себя в безопасности. Свадьба проходит в доме, напоминающем старинный замок. Традиционно замок считался символом автономии, отчины. Мероприятие организовано блестяще, словно вход в «ячейку общества» по-прежнему гарантирует человеку счастье и стабильность. Однако происходит обратное – Джастин во сне и наяву безуспешно пытается освободиться от сковывающих ее уз, напоминающих паутину

тарантула. Шерстяные нити во сне героини словно опутали всю Землю. В одном из ранних сочинений, статье «Об истине и лжи во неморальном смысле», Ницше обращается к образу паутины, рассуждая о субъективности времени и пространства. Их «мы производим в себе и из себя в силу той необходимости, с которой паук плетет паутину» [12, с. 152]. Джастин страшно еще и потому, что в доме тарантула гниют мертвецы. Ими уже давно стали все, кто окружает Джастин.

Среди них – Джон – один из тех богатых людей, которые могут позволить себе уединиться в великолепнейшем доме со всеми благами цивилизации в окружении облагороженной в соответствии со вкусом хозяина флорой и фауной. Одиночество таким людям необходимо не для сокровенных размышлений о сущем, а ради отдыха от груза обязанностей, которыми они обзаводятся в своем желании стать хозяевами жизни. Не гордость, а высокомерие, ищущее опоры снизу, заставляет их демонстрировать свою автаркию, поэтому нередко они собирают в принадлежащих им заповедниках толпы людей. Для него счастье Джастин связано с демонстрацией собственной власти и силы.

Родители Джастин давно манкируют своими родственными связями, выставляя их на посмешище даже в тот момент, когда их дочь нуждается в поддержке. Оба – явно неординарные личности, что выражается в их экстравагантном поведении на свадьбе. Однако, они не производят впечатления счастливых людей и стараются избежать разговора с Джастин, не смотря на ее просьбы.

Клэр – одна из тех, кого Ницше называл людьми «серединного счастья»: умная, проницательная, прекрасно улавливающая переходы состояния своей сестры. Периодически она отпускает колкости в адрес мужа, демонстрируя тем самым свое раздражение по отношению к нему и иронию, присущую ее матери. От нее поначалу веет уверенностью и ... неумением радоваться жизни – одним из главных признаков «последних людей», по мнению Ф. Ницше [7, с.11-12]. Неспособность Клэр расслабиться, стремление дотошно следовать сценарию не соответствуют состоянию ее сестры, жаждущей проявления подлинных чувств. Слабовольный Майкл также не может понять и успокоить Джастин, так как мечта о семейной идиллии с «шикарной женщиной», воплощенная в фотографии с яблонями, для него намного важнее настоящей невесты. В христианской художественной традиции, чаще всего, яблоки представляли тот запретный плод, которым Ева искушала первого человека – Адама, а не наоборот. Майкл словно забывает, чем закончилось для людей блаженство в райском саду, и не обращает внимание на то, что творится в природе и с его невестой.

Разочаровавшись в попытках найти понимание среди близких ей людей, Джастин покидает Майкла, и устраивает собственную небольшую вакханалию, точнее, пародию на нее, унижая жениха, а потом и могущественного Джека. После этого, Тим, обманутый приступом отчаянной распущенности Джастин, открытым сарказмом и пренебрежением к окружающим, предлагает ей сотрудничество: «у Вас есть идеи, я знаю, как надо действовать, и у нас был неплохой секс». Но Джастин уже не живет по горизонтали, в мире предприимчивого Тима. Ее обманчивое веселье – этот антракт перед «падением вверх». Найдя точное наименование происходящему – «Ничто», Джастин преображается, становясь конгруэнтной реальности. Нахлынувшее на нее после свадьбы бессилие оказывается предсмертной агонией – фантазмом подлинного существования и любви: Так утверждается абсолютный, высший смысл – абсурд бытия.

В итоге праздник накануне смерти не превращается в трагическое веселье, а значит – продолжение жизни. То, что наблюдает зритель, – жалкий симулякр свадебных ритуалов, как и предложение Клэр накануне взрыва – сесть за стол, включить музыку и

выпить вина.

Однако есть еще один путь примирения противоположностей в сознании человека, о котором размышлял Ф. Ницше. Любовь и ненависть обретают единство в творчестве – «великом синтезе созидającego, любящего, уничтожающего» [14, с. 412], в этом высшем проявлении воли к жизни на пути к сверхчеловеку [14, с. 235]. Творческие способности, несомненно, присутствуют в Джастин. Одно из подтверждений тому – речь Джека об ее таланте и предложение должности арт-директора прямо на свадьбе. Почему же талант Джастин не помог ей обрести власть над собой до пришествия конца света, а подлинное проявление любви к близким и выздоровление совпадают с приближением смертельного финала? Одна из причин – творчество с приставкой «арт» – то, чем занималась Джастин, сочиняя слоганы для рекламы. «Арт» – это те, кого Ницше называет не творцами, а актерами великого. Настало время, о котором пророчествовал философ: высший тип человека уже не возможен, так как творчество перестало быть деятельностью, в которой человек открывает себя и мир заново. Там, где нет созидającego самого себя, люди превращаются в мертвецов в окружении пустых идиолов. Мертвые не спрашивают о бытии, им нечего сказать.

Чем настойчивее угроза презирающей людей природы, тем увереннее становится Джастин. «Тетушка Стилбрейкер» совершает то, что должны были, но не смогли сделать мать и отец Лео, так как слишком «страдали собой». Джастин успокаивает мальчика, организовав сооружение пещеры – укрытия, и обещает спасение. Построенная пещера похожа на кострище. Она, как будто призвана стать эпицентром фейерверка рассыпавшихся в ударе планет, увиденного Джастин в телескоп Джона. Укрывшиеся в ней герои превращаются в соучастников высших сил. Возникают ассоциации с главным персонажем греческой трагедии «Царь Эдип», принявшим волю богов и осуществившим ее собственной рукой в личной творческой переработке (Боги желали лишь изгнания убийцы Лая, но не ослепления). Эдип, ранее гордо смотревший на людей, выкалывает собственные глаза и обретает успокоение и высшее, глубинное зрение, свойственное пророкам (Тиресию).

Забравшись в «пещеру», Джастин настойчиво просит всех закрыть глаза. Как отмечает Ю.В. Серебрякова, в греческой трагедии «мотив слепоты и невидимого мира не случайно возвращается и возвращается в искусство» «Закрытые глаза, <...> чаще всего означают принятие ситуации, жизнь. А открытые <...> бесстрашие перед истиной как она есть, остановку жизни, смерть» [9, с. 131].

Встретить личную смерть как освобождение, новую жизнь – не в этом ли также пафос христианской антропологии? Для этого нужна воля героя, гордо пьющего из чаши бессмертия. Вот только в фильме Л. фон Триера обновления не происходит. Здесь смерть – то, чем она и является – высшей полнотой, «Что» для «Ничто». В смерти Джастин сливается со своей печалью, ее воля окончательно подчиняет тех, с кем она не могла обрести единства при жизни.

Таким образом, «Меланхолия» Л. фон Триера – это не только опыт проклятия христианского идеала спасения, но и фильм о деградации «высших людей» в современном мире, гибели самой идеи сверхчеловека. Апокалипсис – вот подлинное прощание со всеми идеалами. В мире, где не ставится вопрос о сущем во всей его полноте, обновление не произойдет. Следуя логике вечного возвращения, за невозможностью сверхчеловека, появляется знак Бога или торжество Хаоса. Эстетизм

Ларса фон Триера «по ту сторону добра и зла», так как снимет всякие различия в ценности жизни и смерти. Перед тем и другим человек испытывает одинаковые чувства: трепет, удивление. Прекрасное и живое осознается как таковое благодаря своей призрачности и движению к смерти. В фундаментальной для «Меланхолии» эстетике Хаоса подлинное бытие и творчество (воля к жизни) обнаруживают себя в воле к смерти: быть томимыми жаждой распятия в мире, напоминающем кладбище, без всякой надежды на спасение. Этим, на мой взгляд, объясняется и мрачный дух многих произведений современного искусства. Депрессия – последнее проявление воли к жизни «последнего человека», агония импульса вернуться к самому себе, ностальгия по истинному Я. В жизни, где нет трагического веселья, новая онтология уже невозможна, остается только вечное возвращение того же самого...

В то же время «Меланхолия» открыта для интерпретаций, это фильм-загадка наподобие той, какую Заратустра предлагал карлику, переживая значение вечности для человека [7, с. 112–113]. Погрузившись в фантазмическое пространство Ларса фон Триера, каждый должен будет решать для себя сам, еще один раз из бесконечного числа повторения одного и того же вопроса, нужен ли ему Бог или нет, в пользу смерти или жизни.

Библиография

1. Долин А. Фон Триер и Вагнер // Искусство кино. 2011. № 7. С. 54–65.
2. Кристева Ю. Чёрное солнце: Депрессия и меланхолия / Пер. с франц. Д.Ю. Кралечкина. М.: «Когито-Центр», 2010. 282 с.
3. Ларс фон Триер. Интервью: беседы со Стивом Бьоркманом. / Пер. с швед. Ю. Колесовой. СПб.: «Азбука-классика», 2008. 352 с.
4. Мифы народов мира. Энциклопедия: электронное издание [Электронный ресурс] / Гл. ред. С. А. Токарев. М.: Изд-во «Советская Энциклопедия», 2008. 1147 с. URL: <http://www.twirpx.com/file/689397/pdf> (дата обращения: 28. 01.2017).
5. Ницше Ф.В. Антихристианин или Проклятие христианству // Сумерки богов / Сост. и общ. ред. А.А. Яковлева; пер. с нем. А.В. Михайлова М.: Политиздат, 1989. С. 17–93.
6. Ницше Ф.В. Рождение трагедии из духа музыки / Пер. с нем. Г.А. Рачинского. СПб.: Изд-во «Азбука», 2000. 231 с.
7. Ницше Ф. В. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. В. Сочинения в 2-х т. / Пер. с нем. Ю.М. Антоновского. М. : Изд-во «Мысль», 1990. Т.2. С. 5–237.
8. Свасьян К.А. Примечания к кн. : Ницше Ф. Сочинения в 2 т. М. : Мысль, 1990. Т. 2. С. 770–809.
9. Серебрякова Ю.В. Промысел и проигрыш богов: внутренняя красота человека (на материале трагедии Еврипида «Ипполит») // Система ценностей современного общества. 2010. № 10-1. С. 129–131.
10. Турышева О.Н. Хриstopодобный человек в творчестве Ларса фон Триера: к вопросу о характере диалога с Ф.М. Достоевским // Вестник Пермского университета. 2015. Вып. 1(29). С. 145–154.
11. Тютчев Ф.Н. Лирика. Письма. Л.: Лениздат, 1985. 304 с.
12. Хайдеггер М. Ницше. Т. 1. [Электронный ресурс] / Пер. с нем. А.П.Шуберлева. СПб.: Владимир Даль, 2007. 292 с. URL: http://www.eeading.club/bookreader.php/110634/Nicshe._Tom_1.pdf (дата обращения: 20. 06.2016).
13. Эткинд А.М. Эрос невозможного СПб.: МЕДУЗА, 1993. 464 с.

14. Ясперс К. Ницше. Введение в понимание его философствования / Пер. с нем. Ю. Медведева. СПб.: Изд-во «Владимир Даль», 2003. 629 с.

References (transliterated)

1. Dolin A. Fon Trier i Vagner // Iskusstvo kino. 2011. № 7. S. 54–65.
2. Kristeva Yu. Chernoe solntse: Depressiya i melankholiya / Per. s frants. D.Yu. Kralechkina. M.: «Kogito-Tsentr», 2010. 282 s.
3. Lars fon Trier. Interv'yu: besedy so Stivom B'orkmanom. / Per. s shved. Yu. Kolesovoi. SPb.: «Azbuka-klassika», 2008. 352 s.
4. Mify narodov mira. Entsiklopediya: elektronnoe izdanie [Elektronnyi resurs] / Gl. red. S. A. Tokarev. M.: Izd-vo «Sovetskaya Entsiklopediya», 2008. 1147 c. URL: <http://www.twirpx.com/file/689397/pdf> (data obrashcheniya: 28. 01.2017).
5. Nitsche F.V. Antikhristianin ili Proklyatie khristianstvu // Sumerki bogov / Sost. i obshch. red. A.A. Yakovleva; per. s nem. A.V. Mikhailova M.: Politizdat, 1989. S. 17–93.
6. Nitsche F.V. Rozhdenie tragedii iz dukha muzyki / Per. s nem. G.A. Rachinskogo. SPb.: Izd-vo «Azbuka», 2000. 231 s.
7. Nitsche F. V. Tak govoril Zaratustra // Nitsche F. V. Sochineniya v 2-kh t. / Per. s nem. Yu.M. Antonovskogo. M. : Izd-vo «Mysl'», 1990. T.2. S. 5–237.
8. Svas'yan K.A. Primechaniya k kn. : Nitsche F. Sochineniya v 2 t. M. : Mysl', 1990. T. 2. S. 770–809.
9. Serebryakova Yu.V. Promysel i proigrysh bogov: vnutrennyaya krasota cheloveka (na materiale tragedii Evripida «Ippolit») // Sistema tsennosti sovremennogo obshchestva. 2010. № 10-1. S. 129–131.
10. Turysheva O.N. Khristopodobnyi chelovek v tvorchestve Larsa fon Triera: k voprosu o, kharaktere dialoga s F.M. Dostoevskim // Vestnik Permskogo universiteta. 2015. Vyp. 1(29). S. 145–154.
11. Tyutchev F.N. Lirika. Pis'ma. L.: Lenizdat, 1985. 304 s.
12. Khaidegger M. Nitsche. T. 1. [Elektronnyi resurs] / Per. s nem. A.P.Shuberleva. SPb.: Vladimir Dal', 2007. 292 s. URL: http://www.eeading.club/bookreader.php/110634/Nitsche._Tom_1.pdf (data obrashcheniya: 20. 06.2016).
13. Etkind A.M. Eros nevozmozhnogo SPb.: MEDUZA, 1993. 464 c.
14. Yaspers K. Nitsche. Vvedenie v ponimanie ego filosofstvovaniya / Per. s nem. Yu. Medvedeva. SPb.: Izd-vo «Vladimir Dal'», 2003. 629 s.