

Сквозь «мутную решетку»: психоаналитический трансфер как художественная репрезентация мультикультурной парадигмы в фильме Ларса фон Триера «Элемент преступления»

Владимир Викторович КОЛЧАНОВ

ФГБОУ ВО «Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина»
392000, Российская Федерация, г. Тамбов, ул. Интернациональная, 33
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9755-2378>, e-mail: vla-kolchanov@yandex.ru

Through “muddy grid”: psychoanalytic transfer as an artistic representation of multicultural paradigm in Lars von Trier’s film “Forbrydelsens element”

Vladimir V. KOLCHANOV

Derzhavin Tambov State University
33 Internatsionalnaya St., Tambov 392000, Russian Federation
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9755-2378>, e-mail: vla-kolchanov@yandex.ru

Аннотация. Исследуется психоаналитический трансфер, использованный датским режиссером Ларсом фон Триером в его дебютной кинокартине «Элемент преступления» (1984). Рассматриваются этапы лечебного сна, его композиция и структура. Наряду с гипнозом анализируются мотивы художественной системы сюрреализма: удушения, тошноты, наркоза, садистских и мазохистских жестокостей, утопления и отравления, божественности пениса, канализации и испражнений, разложения вещей, падали и прочих немислимых мерзостей. Показывается, как сюрреализм становится неотъемлемой частью глобальной современной художественной системы – постмодернизма. Самое пристальное внимание уделяется такому постмодернистскому принципу и таким приемам изображения действительности, как искажение хронотопа, сингулярность и складка. Исследуется «неомифологизм» и мистериальность кинокартины. К демонстрации первого явления привлекаются мифы, секретные аллегории и магические практики всех времен и народов. Сам же путь героя-полицейского излагается как посвящение «неофита» в мистерию, как катабасис, как юнговский архетип «ухода рыцаря в темноту». Особое место в работе отводится анализу сатирических средств воздействия на зрителя: элементов фарса, буффа и гротеска. В этом поле едкой сатиры Л. фон Триера лежит, как мы считаем, политика мультикультурализма, до сих пор проводимая странами Евросоюза и становящаяся последним, «ночным» витком в эпохе «заката» христианской цивилизации. Жанры прошлых столетий (средневековая мистерия, идиллия, фантазмагория), присутствующие в структуре фильма, также усиливают его сатирический и злободневный характер.

Ключевые слова: трансфер; фантазмагория; мистерия; эксцентрика; сюрреализм; постмодернизм; мультикультурализм; аллегория; фарс; демон

Для цитирования: Колчанов В.В. Сквозь «мутную решетку»: психоаналитический трансфер как художественная репрезентация мультикультурной парадигмы в фильме Ларса фон Триера «Элемент преступления» // Неофилология. 2019. Т. 5, № 19. С. 398-412. DOI 10.20310/2587-6953-2019-5-19-398-412

Abstract. We explore the psychoanalytic transfer used by Danish director Lars von Trier in his debut film “Forbrydelsens element” (1984). We consider the stages of therapeutic sleep, its composition and structure. Along with hypnosis, we also analyze the motives of the artistic system of surrealism: strangulation, nausea, narcosis, sadistic and masochistic cruelties, drowning and poisoning, penis divinity, sewage and feces, decomposition of things, carrion and other unimaginable

abominations. We show how surrealism becomes an integral part of the global modern art system – postmodernism. The closest attention is paid to such postmodern principle and methods of picturing reality as the distortion of chronotope, singularity and fold. We investigate “neomythologism” and the mystery of the film. Myths, secret allegories and magical practices of all times are involved in the demonstration of the first phenomenon. Path of the policeman character is presented as the initiation of the “neophyte” into the mystery, as katabasis, as Jung’s archetype of “knight’s departure into darkness”. A special place in the work is given to the analysis of satirical means of influence on the viewer: elements of farce, slapstick and grotesque. In this field of Lars von Trier’s caustic satire lies a policy of multiculturalism, still pursued by the European Union countries and becoming the last, “night” coil in the era of the Christian civilization decline. Genres of past centuries (medieval mystery, idyll, phantasmagoria), presented in the film structure, also reinforce its satirical and pressing nature.

Keywords: transfer; phantasmagoria; mystery; eccentric; surrealism; postmodernism; multiculturalism; allegory; farce; demon

For citation: Kolchanov V.V. Skvoz’ «mutnuyu reshetku»: psikhoanaliticheskiy transfer kak khudozhestvennaya reprezentatsiya mul’tikul’turnoy paradigmy v fil’me Larsa fon Triyera «Element prestupleniya» [Through “muddy grid”: psychoanalytic transfer as an artistic representation of multicultural paradigm in Lars von Trier’s film “Forbrydelsens element”]. *Neofilologiya – Neophilology*, 2019, vol. 5, no. 19, pp. 398-412. DOI 10.20310/2587-6953-2019-5-19-398-412 (In Russian, Abstr. in Engl.)

*Памяти моих друзей и коллег
Владимира Николаевича Окатова
и Игоря Алексеевича Федорова*

Когда система во имя науки становится слишком важной – это хуже всего. Мы вечно искали элемент преступления в обществе, но почему не в человеческой природе?

Л. фон Триер. Элемент преступления

Здесь земное отражение принимай лишь за самое слабое отражение небесного.

П. Флоренский

Все мы умрем, но все мы изменимся.

Ф. Аквинский

Можно поражаться, как люди мало думают об аде и мало мучаются о нем. В этом более всего сказывается человеческое легкомыслие.

Н. Бердяев

- I. Искажение хронотопа.
- II. Гармония сингулярности.
- III. Миф о Всемирном потоке.
- IV. Демоны и демонолатрия.
- V. Живописные интерполяции.
- VI. Фарсы и аллегории.

Кинокартина датского режиссера Л. фон Триера «Элемент преступления» – психоана-

литический трансфер, устраняющий загрязнение, темная мистерия, посвящающая в мир колдовства и черной магии, театральная фантасмагория, открывающая люки ада. Трансфер ступенчатый, многосторонний, в нем каждая ступень сталкивает новые грани бытия и поэтому производит неизгладимое впечатление на «душу человека современного», ворожит и затягивает всерьез и надолго.

Произведение относится к разряду «редкого видео», заставляет напряженно работать мозг и предполагает, прежде всего, интеллектуального и духовно-одаренного зрителя, зрителя-«пневматика». Оно полисимвлично – многие кадры имеют как многозначное, так и амбивалентное прочтение, архетипично, так как рисует архетип «ухода рыцаря в темноту», эксцентрично, потому что сочетает фантасмагорию с буффом. Фильм великолепно выстроен, имеет ретроспективно-цепочную композицию, детективную фабулу и аллегорический сюжет. Причем аллегоричность во многом достигается не только этапами трансфера. Важную роль в нем играют постмодернистские приемы и сюрреалистические мотивы. Мы назовем эти приемы и мотивы по мере того, как будем продираться сквозь лес мифов и символов, которыми окружает каждый шаг героев режиссер. Эстетика лечебного сна станет целью нашего исследования.

I. ИСКАЖЕНИЕ ХРОНОТОПА

Первым из постмодернистских приемов можно назвать искажение хронотопа. Оно начинается уже тогда, когда временем суток объявляется бесконечная ночь. Усиливая воздействие ночи на зрителя и, соответственно, показывая героя в состоянии трансферных сумерек, автор пропускает события через окуляр инфракрасного прибора с желто-ко-ричевым светофильтром и создает иллюзию ночного зрения кинематографического героя-зомби.

В единстве со временем искажается место действия. Оно специально не отрефлектировано в географических координатах: в состоянии транса и в границах мифа на точках суши может находиться море, вместо северных морей плещутся воды южных широт, меняются местами города, страны и континенты, наряду с реальными населенными пунктами присутствуют вымышленные. Так, в начале сеанса психотерапевт, смешивая представления о пустыне и море, говорит: «Нил – в древности “hope” и “terra”. Для европейцев все это слишком» (“hope” в переводе с английского – надежда, “terra” – земля, откуда следует, что Нил – «земля надежды»). Врач создает оптический обман – «фата моргана», возникающий от жажды среди песчаных и морских пространств, поэтому во сне по прибытии в Европу пациент видит, что и «Европа уже не та, вода, всюду морская вода и ни капли пресной». Параллельно включается миф: fata Morgana – крылатая фея Моргана, по европейским преданиям, живущая на морском дне, обманывающая путешественников призрачными видениями и владеющая волшебным «островом блаженных» – Авалоном. Ее главный дар в мифе – целительство¹. Невосполнимая тоска по ней и утраченному блаженству, которое она дарит благородным рыцарям, травестировано передается в фильме через стихи, прочитанные в зале полуразвалившегося замка маргинальным поэтом:

«Это было во владеньях королевы,
И пушинка не коснулась тела нежной девы!»²

¹ Фея Моргана. URL: <https://dal.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/338543> (дата обращения: 20.02.2019).

² В другом, как мне думается, менее удачном переводе фразы звучит следующим образом: «Если мо-

чем дольше длится гипноз, тем число подобных искажений увеличивается. В действии фильма искаженно проявляется Каир (по словам Осборна, расположенный в Италии), Израиль (прибытие Фишера, по мнению начальника полиции Кремера, «из земли обетованной»), США (поведение шерифа в притонах Америки), Россия (русская водка «Столичная» как метафора депрессии и запоев). В процесс коннотации включаются семь видов религий или аллюзий на них: европейское язычество, мусульманство (мечети Каира), христианство (Ватиканский собор – Базилика Святого Петра, священник и прихожанка), иудаизм (звезда Давида, учение Торы, Шаббат), вуду (афроамериканец, создавший из бюро пропусков в зал судебно-медицинской экспертизы магический салон), китайская черная магия (действия китайки-«куколки» Ким) и японский синтоизм. Каждая аллюзия вносит в мультикультурную парадигму что-то экзотическое и в то же время главное, – то, без чего не происходит ни одно мистериальное действие – катабасис, погружение в смерть и ад.

Мультикультурная парадигма в фильме приобретает вид адской решетки, а сам ад выглядит сюрреалистическим: сюрреализм – течение маргинальных художников, эстетизирующих (среди прочих топосов) эпикку городских коллекторов и плотских нечистот. С каждым новым ритуальным убийством и его расследованием глубина погружения в них главного героя инспектора Фишера увеличивается.

Завязкой в кинодраме служит синтоистский аспект видения и проявляется он через операторский прием японского режиссера Хироси Тэсигахары «Женщина в песках» (1964), снятого по одноименному роману Кобо Абэ: горы песка, неустанно и методично засыпающие расположенный в песчаной яме новый дом, семью и религию героя. Практически тоже происходит у Л. фон Триера. Фишер, покинув дом в Каире, в котором его с женой заносило песком («Смешанный брак», – объясняет аллегорию его бывший учитель Осборн), обследует в Европе место преступления – угольный склад, где в мелком осыпающемся угле нашли изуродованное тело

нарх отказывается от королевства, оно стоит рядом. / Серафим никогда не говорит о том, о чем думает».

девочки. Как и в пространственной структуре «Женщины в песках» (песок – верх, дом – низ), угольный склад располагается в верхнем ярусе, а всеевропейский дом занимает как раз низшее, полузатопленное положение. Так, известный кинороман японских художников поворачивается новой стороной и начинает служить ключом к разгадке сложного шифра – взаимодействия европейской цивилизации и других культур.

Аллегория в фильме является основным художественным приемом и строится на секретных учениях всех времен и народов. Аллегорично все: каждая фраза, кадр, сюжет в целом, художественное обрамление. Достаточно посмотреть на экспозицию, чтобы сразу почувствовать аллегорическую суггестивность. Состоит экспозиция из четырех кадров. В первых двух кадрах – назовем их «песчано-ослиной заставкой» – стреноженный ослик вначале валяется в пыльном песке, а затем поднимается по сотам вселенской памяти. Ослик – животное аллегоричное, в анналах цивилизации оно иносказательно выражает страсти, которые правят человеческим естеством, низменные инстинкты, упрямый характер. «Золотой осел» римского писателя Апулея или осел, на котором Христос въехал в Иерусалим, – пожалуй, два лучших примера из литературы и культуры, впитавшие в себя аллегоричность человеческого ума. С другой стороны, кадры с осликом аллегоризируют степенность и сонность Востока, – они и озвучиваются мусульманским зовом, который плавно переводит внимание зрителя на два других кадра. В первом показан вечерний пейзаж – город мечетей и минаретов во время песчаной бури, во втором – натянутая на здание и трепыхающаяся на ветру простыня, – своеобразный экран, куда отброшено сознание героя.

Главный герой фильма, инспектор Фишер, услышал этот зов и идет на него как зачарованный, правда, чары тут же оборачиваются реальным психотерапевтом с обезьянкой на плече. Место тяжелого труда и религиозного покаяния, хочет сказать режиссер, сменится в драме подражанием и игрой воображения – фантазией.

Фишер обращается к психоаналитику, чтобы избавиться от сильных мигреней, мучающих его после последнего расследования

серии изуверских убийств в Европе. Европа стала для него кошмаром, наваждением, навязчивой «идеей фикс», пограничным состоянием сознания, и врач применяет гипноз. Фишер впадает в транс и пересказывает свои душевные муки. Когда рассказ только начинается показывать историю душевных нарушений пациента, песчано-ослиная заставка воспринимается по-новому. Осел из аллегии непосильного физического труда, упрямого ума и низменных страстей обретает свою вторую ипостась – функцию водоходца, – в человеческой деятельности он используется в определении направлений течения рек и протоков под землей. Соответственно, в состоянии трансфера внешний вид животного для пациента меняется: из ослика, валяющегося в песке рядом с бассейном, он превращается в ослика-утопленника с отверстием от пули в шее. По сути, такая фантазмагория и ведет измененный разум Фишера: в темноте, куда уходит благородный герой, главным средством передвижения становятся деревянные и надувные лодки, плоты и паромы, льют бесконечные злые дожди, дуют сырые ветры (здесь «никогда не сохнет» белье), затпливаются подвалы домов, подтапливаются морги, кладбища и скотомогильники; документохранилища архивов и библиотек напоминают огромные канализационные колодцы. Сама «Европа» превращается в сеть очистных сооружений, куда провалился и продолжает проваливаться Фишер.

С каждым провалом пространство «Европы» искажается сильнее. Исчезают преграды, становятся бессмысленными ограждения и направления движения маршрутных транспортных средств. В сцене встречи с сестрой убитой девушки бегущая за сеткой Рабица лотошница при приближении кинокамеры оказывается по сию сторону сетки, печать на удостоверение Фишера ставится через толстое и мутное бронебойное стекло штаб-квартиры полиции, серия мутных фотографий с видами на концлагерь (снятая и спутанная колючая проволока, вышка, здание охраны и другие объекты на серии фотографий в бывшем кабинете Осборна) заканчивается видом на Базилику Святого Петра, овцы в загоне перед мостом в Хальберштадте пасутся за столбами без сеточного ограждения, мегафон начальника полиции не доно-

сит до окружающих его приказаний, дождевая волна накрывает влюбленных в нескольких метрах от полицейского комиссара.

Нарушаются и привычные направления в пространстве: вверх-вниз, вправо-влево, вперед-назад. Угольный склад находится на крыше портового здания, телефон в спальне Осборна располагается под кроватью хозяина, книга «Элемент преступления» на арабском языке просматривается «вверх ногами» и «задом наперед». Подчеркивая пограничное, зависшее сознание героя, изменяют положения предметы утвари: корзинка с нижним бельем китайки Ким поднимается и подвешивается к потолку, и к потолку же подвешивается китайская керамическая чашка.

Еще значительнее пространственная дезориентация наблюдается в географии преступлений, совершенных серийным убийцей. Первые четыре преступления Гарри Грэя трехлетней давности расположены в углах квадрата (Хальберштадт–Фридинген–Обердорф–Нойхалькау), новое, пятое, совершает-

ся в порту, в Ингольштадте, посередине нижней стороны квадрата, а вот два последних, согласно схеме Осборна-Фишера, должны выходить туда, где плещутся воды залива. Между тем, захоронение в Дриттен Марске парадоксальным образом выводит зрителя на береговую линию Обердорф–Ингольштадт–Нойхалькау, также парадоксально Фишер оказывается на линии берега после седьмого преступления в Халле.

Мы нарисуем схему этих преступлений так, как она выглядела у Осборна-Фишера. По форме схема напоминает песочные часы, а в сюрреалистическом пространстве операторской съемки представляет собой «складку» – постмодернистский прием, или сюрреалистический пассаж, выражающий переход из яви в сон, из реальности в бессознательное и наоборот. Нижний квадрат в этой схеме при выходе в «реальность/ирреальность» сплющивается до нижней стороны верхнего квадрата (рис. 1).

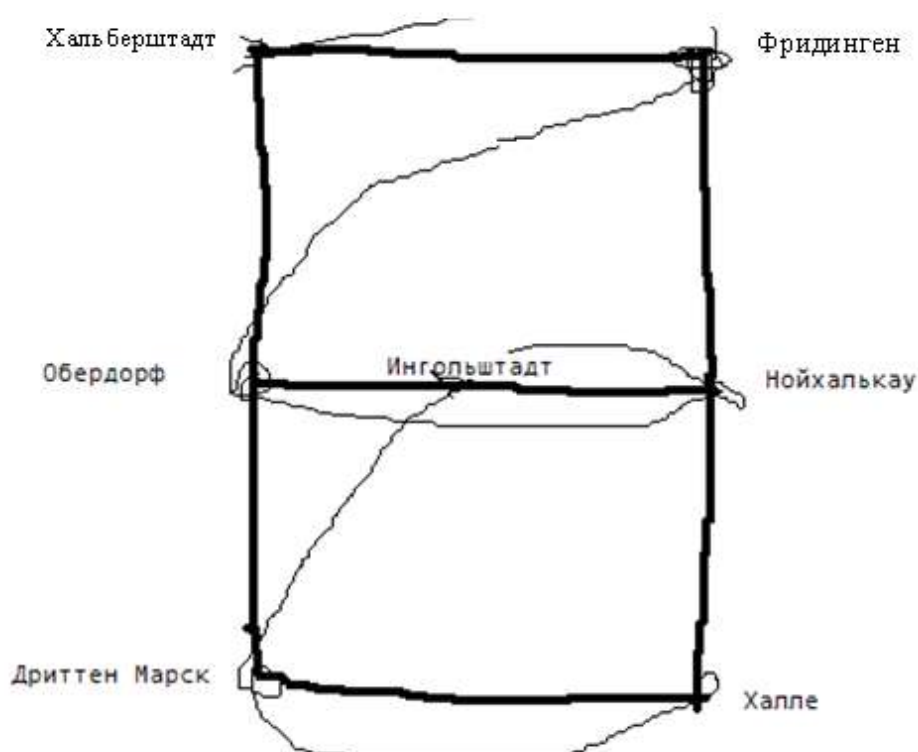


Рис. 1. Схема преступлений Осборна-Фишера

Такая складка, выражающая одну из мнимостей в географии преступлений, не является единственной в фильме. Она лишь повторяет другие складки, или, лучше сказать, тождественна другим складкам, так как их размеры в постмодернизме вообще не имеют значения; складки условны, расплывчатые, туманны и образуют какую-либо ячеистую структуру, волнообразно изменяющуюся в зависимости от того, на что она накладывается. Если ячейки в фильме накладываются на реальность, то создается образ «Европы», находящейся за решеткой тюремной зоны, управляемой Кремером и охраной с собаками, если на ирреальность – образ сети, накинутой дьяволом, впечатление адской светомаскировки, сквозь мутную решетку которой зритель наблюдает за действиями inferнальных персон. В операторской работе вторая проекция не является одинокой – впечатление адского сна наяву, увиденного сквозь мутную завесу, использовал датский режиссер К.Т. Дрейер в фильме «Вампир. Видение Аллана Грэя» (1932), источником которого послужила новелла Дж.Ш. Ле Фаню «Кармила» из сборника «Сквозь мутное стекло». Есть в фильме Л. фон Триера, как видно уже из названия источника, и однофамилец Аллана Грэя – Гарри Грэй, есть и мутное стекло – за ним находится бюро пропусков в морг.

Нагляднее всего образ мутной решетки проступает в топологии съемки. Решетка то явствует, то исчезает, но практически всегда лежит в основании любой мизансцены. Мы сделаем абзацем ниже последовательный и пронумерованный список кадров с изображением решетки, чтобы представить, с одной стороны, скрупулезную работу автора в создании композиции киноленты, с другой – размах тотального нагнетания напряжения и страха, царящего в зоне «Европа», с третьей – показать, что ячейки/складки решетки отражают постмодернистскую идею «различия и повторения» [1].

Некоторые виды решеток в связи с их «повторением» мы подчеркнем, а одну из них – решетку керосинового фонаря «Летучая мышь» – выделим дополнительно курсивом, так как по численному показателю она не уступает общей сумме решеток:

- 1) шестигранные ячейки крыши, по которым блуждает стреноженный ослик;
- 2) квадратные лоскуты простыни, колеблемые ветром;
- 3) два ряда фигурных решеток (стена и перегородка) в кабинете психиатра;
- 4) продольная подводная решетка с куском колючей проволоки, под которым застрял мертвый ослик;
- 5) многочисленные жалюзи;
- 6) многочисленные фонари «Летучая мышь» с зарешеченным стеклом;
- 7) окно с решеткой из колючей проволоки во внутренний дворик дома Осборна, в котором горит костер;
- 8) ячеистый рисунок халата Осборна;
- 9) кафельный камин с решеткой в доме Осборна;
- 10) решетка пустых книжных стеллажей с лестницей в доме Осборна;
- 11) потолочная решетка, изменяющаяся на перпендикулярную к стеллажам сетку;
- 12) зарешеченное смотровое окошко за стеллажами, сквозь которое горит зарешеченный фонарь «Летучая мышь»;
- 13) переплеты многочисленных окон;
- 14) выщербленная решетка на машине;
- 15) решетка носилок с трупом;
- 16) гамаки детей, прибрежных обитателей зоны в районе свай;
- 17) решетка металлических конструкций на угольном складе;
- 18) кольшущаяся сетка Рабица на угольном складе, меняющая позицию при приближении к человеку – перед/за;
- 19) траулерные сети с людьми вместо рыб (как аллегории человеческих душ);
- 20) решетка портовых ворот;
- 21) решетка портового крана;
- 22) сетка Рабица обводного канала, по которому проплывает на плоте Фишер;
- 23) решетки грудных клеток трупов на флюорографиях;
- 24) сетка, натянутая перпендикулярно книжным стеллажам;
- 25) сетчатый галстук Осборна во время погони за Гарри Грэм;
- 26) нарисованная схема преступлений на месте вывалившейся плитки из кафельной кладки;
- 27) сейф за металлической решеткой с замком;

28) рабичный потолок квартиры Осборна с лежащими на нем люминисцентными лампами;

29) решетчатый потолочный люк в кухне Осборна на первом этаже;

30) полупрозрачная крупноволокнистая мешковина вместо занавески на окне;

31) кровать ребенка от «предыдущего брака» в доме Осборна;

32) решетчатая вышка для охраны на фотографии концлагеря;

33) размотанный рулон колючей проволоки на фотографии концлагеря;

34) корзинка подростка на пути в Хальберштадт;

35) мнимая сетка загона для овец (как аллегии христианского стада);

36) решетка перед хранилищем кокаколы и фигурок морских коньков в гостинице Хальберштадта;

37) решетка шкафа Гарри Грэя;

38) решетчатый верх картины на входе в бордель фрау Герды;

39) решетка радиоприемника;

40) решетка вентилятора в борделе;

41) гамаки проституток;

42) клетка Ким;

43) корзина с нижним бельем Ким;

44) шелковая палатка Ким;

45) многочисленные сетки кроватей Ким в гостиницах по пути следования маршрутом Гарри Грэя;

46) схема преступлений на ячейке оконного переплета;

47) кирпичная кладка «тоннеля любви»;

48) решетка на выходе с «канала страсти»;

49) каркас телефонной будки;

50) каркас старого автобуса;

51) потершееся в виде решетки стекло внутри автобуса;

52) боковые каркасы автобусной остановки с табличками маршрутов преступлений;

53) решетка-перегородка гостиничного номера и арматура стены (перед поездкой в Дриттен Марск);

54) решетка радиатора полицейского микроавтобуса;

55) вышка мертвецов;

56) гамак на вышке мертвецов;

57) запутавшиеся стропы вытяжного парашюта на вышке мертвецов;

58) решетка корней дерева;

59) гамаки в зале полуразвалившегося замка;

60) решетчатая корзина в зале полуразвалившегося замка;

61) схемы преступлений на стенах бесконечной подземной галереи;

62) географическая карта-сетка с названием населенных пунктов;

63) сетка шнура (струны) на лице Фишера;

64) решетка-подставка у гостиничного администратора под прозвищем «Краса столетий» (в другом переводе «чмошника»), роль которого играет Л. фон Триер);

65) кладка кафельной плитки в комнате администратора;

66) железнодорожные вагоны с зарешеченными окнами;

67) передвижная решетка бетонного колодца;

68) решетка на окнах каморки-засады;

69) решетка в канализационном люке с сидящим на ней лемуrom.

Учитывая топологический сценарий картины, можно утверждать, что каждая мизансцена условно измеряется объемом, размерами и формой решетки и расположена в ячейке некой глобальной подвижной кристаллической решетки. Разрешая сверхидею зарешеченного сознания мира и человека в нем, режиссер, по сути, создает сингулярность, ту математическую модель мифической точки, в которой находится «единое, само в себе различающееся» [2, с. 154-157]. Сингулярность находится там, где отмечают свой ход высшие иерархии и где священное пространство не может встраиваться в профанное (Олимп, Тартар, рай, ад) [2, с. 155].

II. ГАРМОНИЯ СИНГУЛЯРНОСТИ

Чтобы в чистом виде добиться реконструкции сингулярности, требуется обратиться к светомонтажу. Особенность светомонтажа проявляется в том, что окрашенная в желто-коричневый тон кинолента в определенных местах как бы «прорывается», – сцены с голубо-синей подсветкой надмирны, заброшены сюда как бы из иного измерения, не под-

властны ни воле психиатра, ни течению времени, ни теперешнему решетчатому топографированию. Они выражают идею очищения от «чреватости души», поступательное движение Сверхличного, Абсолюта, соотношенное с исторической и мифической памятью европейца.

Мы рассмотрим эти сцены, в игровом плане принимающие характер эксцентрики, а в композиции использующиеся в качестве трех сквозных действий. В силу мифографичности объекта нам хотелось бы взглянуть на них также, как и в случае с решеткой, последовательно, чтобы удобнее читались разломы сознания, из которых не искажен лишь мифический первоисточник образов – сингулярность.

К первому сквозному действию можно отнести мигание сине-голубого полицейского маячка. Он начинает очищать загрязнение с души уже в полицейском управлении города мертвых («конторе, <...>, в этих бесконечных коридорах, где за поворотом ничего»). Сквозь мутное стекло бюро пропусков в морг видно, как дважды проезжает полицейский мотоциклист с включенным маячком, в то время как афроамериканский медиум, превративший бюро в спиритический салон, с восторгом вспоминает на этом фоне себя и поведение шерифа в подобном отстойнике:

«Когда в городе новый шериф, я знаю свое место и при деле. Заходит в салон, выхватывает кошку и как гаркнет: «Я вычищу этот свинарник». И я ему верю. Никто еще не вынимал пушку так шустро, как он».

Следует отметить, что слово «кошка» озвучивается в его речи далеко не случайно и с дальним прицелом. В мифологии кошка, как и пистолет в сознании вызывателя мертвых, отмыкает и закрывает границы между миром живых и миром мертвых; но если обрядовое значение кошки очень древнее – с незапамятных времен животное используется в ритуале очищения дома от злых духов, – то «пушка» и кривляние медиума отражают как смерть с «переходом в иной мир», так и современные эстрадные эффекты театров буффа и пантомимы.

В следующий раз свечение голубого полицейского маячка начинается в сумрачном лесу, где Фишер в полном одиночестве охо-

тится на Гарри Грэя. И можно предположить, что в данный момент избирается древний и необычный – контагиозный (магико-контактный) способ охоты, – поход на духовный контакт/слияние со зверем или с врагом. Для этого Фишер берет в руки охотничий карабин, складывает два креста, свой и своего врага, идет во тьме, творя заклинания, и освещает путь полицейской мигалкой, имитирующей горящий факел. Но в результате магического акта проваливается в палеолитическую яму, сам становясь добычей, полицейский маячок повисает в яме, символизируя зависшее положение своего хозяина на пороге входа в царство мертвых.

По сути, магический акт превращается в ритуал вызова мертвых (или, если выразиться языком Л. Леви-Брюля, в исполнение закона племенной партиципации – сопричастности жизни предков [3]), и таким образом разрешается «громкое исповедание вечности души» – смерть и новое рождение. Герой как бы умер и снова родился. Во всяком случае, на это указывает психоаналитик, предупреждающий следователя об ошибке («Вы бездействуете <...> Вы бездействуете, мистер Фишер, будьте внимательны») и регистрирующий появление нового, третьего участника ритуала:

Психотерапевт: Что вы делаете, мистер Фишер?

Фишер: Честное слово, я уже не знаю.

Психотерапевт: Но вы не заметили, что кто-то сделал третий крест.

Фишер: Верно, третий крест я не вижу.

Тайное второрождение, и, соответственно, следующие, второе сквозное действие и мифическая вежа связаны с Базиликой св. Петра в синем изображении (первый раз она появляется в черед черных-белых фотографий концлагеря, третий раз возникает в прорванной географической карте). Базилика с синей подсветкой отражает новое сознание – сознание монотеистической эры, христианскую экзальтацию, сопричастность с Богочеловеком, пришедшим спасти мир от скверны, очистить погрязшее в грехах человечество. Пожалуй, это самая крупная складка в фильме, создающаяся с помощью эстетики сюрреализма, последовательность изображения которой такова. От мочащейся возле поли-

цейской машины Ким движение кинокамеры медленно направляется вниз – через пласты священного. На экране последовательно возникают: брошенные в грязь книги; накренившиеся ритуальные таблички; молотильные цепи на хлебной соломе (аллегория, отражающая метафору «веять душу из тела»); мучающийся на верху стены, на дренажном шланге Фишер; стена пятиэтажного, похожего на тюрьму здания с зарешеченными окнами; три человека, суеящиеся у костра с пожарным батутом; и в конце пути – встающий из недосыгаемых глубин христианский Рим с его собором Святого Петра и колокольным отзвуком. Воплощающий таким необычным образом идею распятия, новый мученик является в сюрреалистической системе дренажным насосом с фильтром, перекачивающим и очищающим культуру от нечистот Ким, а идея голгофы – встреча Сына Человеческого с Богом-Отцом подменяется в следующем кадре пленки фотографической проклейкой: вместо Бога во весь формат проявляется портрет Осборна, затем на фоне портрета показывается костер из якобы горящего в автомобиле Гарри Грэя. Сюрреалистически травестируется здесь и тема рая Господнего: «Истинно говорю вам, что мытари и блудницы вперед вас идут в Царство Божие»³. С тремя новыми мытарями (следящими за действиями Фишера, подготавливающими его падение с узкой панельной стены в костер) и новой блудницей Ким, новым хлебом (соломой и таблетками) и новым вином (салицином) новорожденному на Стене Плача спасителю предстоят еще испытания.

Третье сквозное действие фильма – пространство сине-голубого экрана телевизора и синих лампочек. Оно гротескно отражает третью культурную революцию, новый исторический эон, экзистенциальное ощущение человека современного, эру «психологической идентификации». Здесь также заявлена тема памяти, но не совсем обычным, – техническим способом. На экране телевизора воспроизводятся архивные видеоматериалы, хранящиеся на фото- и лентоносителях: пленка кинокамеры слежения с повернутым на 90 градусов изображением Фишера, ролик с эпизодом в лифте и на этаже «зачистки» Кремером «нырочного» притона (похожего

на кают-компанию), сцена яростных дебатов по поводу катастрофического открытия Осборна, отрывок из официального доклада Осборна, кадр с «шипящим» экраном, говорящим, что транс вроде бы закончился и пора возвращаться в привычное состояние.

С идеей очищения и, соответственно, излечения сознания героя гротескно и эксцентрично связаны синие лампочки. Они расположены вдоль каналов пневматической почты и, судя по всему, образуют еще одну складку. Эта складка тоже сжимает пространство и вытягивает время, так как, несмотря на, казалось бы, бешеный пролет корреспонденции в аэродинамических капсулах, следственные материалы и письма в пределах одного комплекса строений «идут неделями» – в отличие от расстояний между населенными пунктами, которые Фишер проезжает очень быстро, по ощущениям – за неполную ночь. Немудрено, что письмо от родителей последней убитой девочки, попросивших Фишера защитить дочь «по методу Осборна», могло идти по каналам почты долго, очень долго, вероятнее всего, дольше, чем несколько недель.

О том, что другие синие лампы тоже образуют складки и отражают идею очищения загрязнения, красноречиво свидетельствуют места их дислокации и выбранные ракурсы съемки. Синяя люминисцентная лампа в доме Осборна лежит на решетке потолка и под кинокамерой, с позиции которой зритель наблюдает происходящее за решеткой, в гостинице «Элит» такая же люминисцентная лампа вертикально приклонена к стене лестничного марша. Вслушаемся в диалог, происходящий между стариком, хозяином гостиницы, и Фишером, чтобы понять то состояние беспамятства, в котором пребывает Фишер здесь, в аду, поднимаясь к лампе очищения:

Старик: Я вас припоминаю, мистер Грэй. Вы должны еще заплатить за две ночи плюс за лекарство.

Фишер: Запишите на мой счет.

Старик: В ту же комнату, что и раньше? Это однушка.

Фишер: А что за лекарство?

Старик: Салицин. Довольно много. От головной боли.

Старик: Помню, вы тогда еще на лестнице обернулись и сказали: «Мое лицо – это город». Что это значит? Какой город?

³ Мф. 21: 31.

Фишер: Мое лицо или ваше?

Старик: О чем это вы?

Фишер: Мое лицо или ваше? Какой город?

Старик: Какой город?

В данной сцене свет синих ламп представляет собой откровенную помпу и самый настоящий буфф, – безусловно, если вспомнить область их применения. В медицине синие лампы используются для внутренней санации тела и санации пространства больниц: ими проводят прогревание и кварцевание – облучение тела и санитарную обработку палат.

Помимо очистительной функции, какую синие лампы выполняют в структуре повествования, еще одно их свойство – способность разоблачать обманы, раскрывать тайны, показывать истинную жизнь предметов и людей. В сингулярности любая точка лежит на сфере шара, проходит через него и одновременно отражается на плоскости, – в анизотропном пространстве ни одна деталь преступлений не может быть скрыта.

Поэтому особенный интерес в фильме синие лампы приобретают в сравнении с лампами загрязнения: лампами зелеными (зал судмедэкспертизы), лампами красными (индикатор телевизора, задние фонари автомобиля Гарри Грэя, люминисцентная вывеска “HOTEL” на балконе «Элит», лампочка в гостиничном номере 5 на допросе Ким), лампами желтыми электрическими и фонарями керосиновыми «Летучая мышь». На этом цветовом сравнении стоит остановиться поподробнее. Оно создает живописную цветовую палитру, без учета каждой краски которой нам труднее представить состояние человеческой души в период ее экзальтации.

Более часто, как мы в предыдущей главе заметили, появляются в драме фонари керосиновые. Они проникают в каждую мизансцену и на первом отрезке пути героя с Ким собираются даже в некое светлячковое болотно-луговое сообщество, связанное с верой в водяного и русалок-ундин-никс. Только сказочного празднества царства природы в сюрреалистических водах не случается. В аллегорической картине ночной ловли рыбы фонари служат освещением для перемета, которым ловит «прекрасных человеческих рыб» мальчишка, сидящий в засаде. И связка мелкой рыбешки, висящая над его головой,

по всей видимости, вскоре пополнится, так как взрослый, по пояс в воде сопровождающий ребенка, поскальзывается. А вот большая рыба не идет на крючок дьявольского мальчишки – автомобиль Фишера останавливается за несколько метров от его ловушки, – герой предпочитает передвигаться дальше на пароме.

Следовало бы заметить, что керосиновый фонарь отличается от прочих источников света – электрических ламп, фонариков и прожекторов. Он не только отражает топологию съемки, но и перекликается с традицией европейского театра: средневековой мистерии, религиозного жанра XIII–XVI веков и фантазмагии, театрального жанра XVIII–XIX веков. Сценарий средневековой мистерии и фантазмагии, как правило, выстраивался при помощи такого фонаря, называвшегося «волшебным». «Волшебный фонарь» отвечал за иллюзию, тени от его света оживляли призраков, кошмары и страхи, и в нужный момент он заменял «невозможность реально изобразить какое-либо чудесное явление» [4, с. 450]. По сути, именно такой фонарь и освещает путь разуму Фишера. С одной стороны, он намекает на чаемый выход из лабиринта тоннелей и колодцев с решетками, с другой – на скованность душ, покрытых невежеством и мраком, с третьей – на жертвы, приносимые дьяволу. Недаром в последнем действии фильма три таких зарешеченных светоча, уже в виде охотничьих трофеев на палке, несут слуги Кремера в сторону облавы на юношей-«нырков».

Как и фонарь, желтые электрические лампы совпадают в светомонтаже с основным освещением фильма. В силу такой однотонности их выделение сопряжено лишь с размерами – они гиперболизированы и одновременно маркируют рождественско-новогодние световые гирлянды, – только из символа духовного обновления и победы они превращаются в символ духовного поражения и цепей. Соответственно, очень заметно их присутствие там, где показаны сцены сексуального рабства – в борделе фрау Герды или на земле, где они имитируют ложе китайской гетеры.

Красные лампочки – цвет тревоги, напряжения и преступления. Они включаются там, где произошло или должно произойти

что-либо ужасное: убийство под названием «нырок» (в кают-компании), автокатастрофа с Гарри Грэм, падение Фишера с крыши (стоящего под простыней у парапета на крыше отеля «Элит»), избивание Ким с попыткой ее убийства в комнате № 5.

Тем не менее красные лампочки – не единственные предметы тревоги и напряжения. Некоторые красные предметы также несут на себе негативный оттенок. В первом местечке – Хальберштадте – о смертельной опасности сигнализируют красные банки кока-колы, о готовящемся убийстве свидетельствует красная резиновая пуля-присоска, выпущенная из игрушечного пистолета медиума. Оставаясь на мутном пуленепробиваемом стекле бюро пропусков морга, за которым спешит на поимку Гарри Грэя Фишер, она фантазмагорично обыгрывает пророчество Осборна, риторическим вопросом прозвучавшее в первой встрече с любимым учеником: «Вот пуля летит, в кого угодит?»

В последнем действии драмы, следующим за красной резиновой пулей, вообще не встречается голубого цвета. Сцены в нем имеют черно-магический, похоронный характер и заканчиваются разлетающимися зелено-красно-кислотными осколками от бутылочного горлышка. Центральную часть последнего действия занимает западня для Гарри Грэя, в которой вместо горящих восковых свечей, следуя сюрреалистической мистике (если так условно ее назвать), выступают эфирные оболочки людей – пустые стеклянные бутылки, образующие «сумрачный лес». Гарри Грэй, казалось бы, и является из своего могильного «погребца», когда странная тень скользит по окну каморки-засады, но остается блуждать среди леса, в то время как злой дух, скрытый в амулете, вырывается наружу и вселяется в тело нового владельца.

Стоит предположить, что голубой цвет, в отличие от других цветов, служит неким математическим шариком-аттрактором, неким постмодернистским трикстером, провокатором. Перекачиваясь в новую ячейку глобальной подвижной кристаллической решетки, или как еще называют в математике такую решетку-бассейн динамической системы, он производит в ней сильные колебания и вовлекает в движение всю систему. Соответ-

ственно, вызывает сокращения и колебания нервных клеток у героя, пробуждая его от спячки.

На конкретных примерах это выглядит следующим образом. После обращения родителей по пневматической почте с просьбой о защите девочки Фишер, что называется, «взрывается». Выскакивает из кабинета в коридор штаб-квартиры полиции, где горит синяя лампочка, и разбивает пожарный щит, за стеклом которого хранится охотничий карабин.

Или в другом случае. Если надпись психотерапевта «Проснись, Фишер» на лобовом, мутном от дождя, стекле машины, пациентом практически не замечается (и стирается автомобильными щетками), то в последнем гостиничном номере голубая израильская звездочка-татуировка, скопированная с тела мусульманской жены Фишера на грудь Ким, пробуждает Фишера от сна и открывает для него истинное назначение китайской «бабочки». При взгляде на этот знак герой впадает в настоящее бешенство. Он вспоминает себя и становится типичным полицейским, ведущим дотошный допрос преступника: «Шлюха! <...> Ты с ним говорила о лотерейных убийствах, когда вы трахались? Он был религиозен? Добавлял в кофе сахар?». Бьет Ким, угрожает пистолетом и разряжает обойму в окно, в обступающие со всех сторон гигантские содрогающиеся электро-механические внутренности идентификационного ада. В заключение Фишер выбрасывает и таблетки Ким в стоячие воды у портовых ворот, и повторяет произнесенное ранее внушение психотерапевта: «Это не ваша головная боль»/«Это не моя головная боль», – соглашается теперь он. Недоуменно смотрит на таблетки виагры и одетый в теплый свитер мальчик, плавающий в детском корыте и привыкший к условиям поднимающейся воды.

III. МИФ О ВСЕМИРНОМ ПОТОПЕ

Воскрешая миф о вселенском потопе, автор сюрреалистически, с озорством и буйством, переосмысливает его. В новых водах времен гибель оказывается не библейской, быстропотопляющей – функция воды становится размывающей, растворяющей и, как

результат – искажающей и искривляющей. Складки, возникающие под действием воды и разложения материи, сплюсывают и вытягивают не только пространство, но и, как мы заметили относительно скорости работы пневматической почты, время. Время вообще становится неузнаваемым, оно тоже разлагается и растворяется. После наблюдения Фишера за временем суток консьержка Осборна сообщает ему уже о трехлетнем отсутствии времен года. «В это время года всегда так темно?» – спрашивает инспектор. «У нас нет больше смены времен года, – отвечает она. – Мы уже лета не видели три года».

Складки образуются и от способа распространения воды: теплый дождь нагнетает злой и порывистый ветер, снег меняется на тропический ливень. «Погода все время меняется и никогда не меняется полностью», – объясняет консьержка.

Искривляется календарь, дни и месяцы в году становятся неузнаваемыми. В месте первого убийства – в Хальберштадте – время вообще останавливается (по словам Ким, «там всегда три часа утра»). Временная заданность оказывается подчиненной только преступному элементу: *тринадцать* лет назад Фишера депортировали из Европы, *два* месяца назад он возвратился в Европу, *последним* из европейцев покинув Каир, *три* года назад произошли первые *четыре* убийства с интервалом в *один* месяц, *два* года Фишер переводил на арабский и комментировал книгу «Преступный элемент», «за *несколько* лет до убийств» Гарри Грэй совершил свою *первую* невинную поездку», во время которой был заподозрен в «подрыве государственных устоев», «*три* года назад велась им подготовительная работа» к убийствам нынешним.

Постоянное искажение времени и пространства активизируется, как читатель, вероятно, уже заметил, сюрреалистическим мотивом отравления и растворения сточными водами. Ярким символом такого процесса становится лошадь, сорвавшаяся со скользкого мостика и пристреленная в воде; она также, как мертвый ослик в первой сцене, отправляется к коралловым рыбкам южных морей. Пестрые рыбки присутствуют на экране и как образ существ, питающихся органическими останками животных (в реально-

сти – рифов), и как образ мира – огромного искусственного аквариума, в котором только они одни и могут выжить, и как образ смешения климата на земле, и как образ вселенской энтропии. Помимо тропических рыбок в северных широтах, на работу четвертого закона термодинамики указывают часто встречающиеся на пути Фишера забытые термосы с затхлым остывшим кофе и бумажные чашки с отсыревшими ручками.

Искажению трупными водами подвергается все, что только ни встречает и к чему ни прикасается герой – любые очертания культуры и цивилизации: уличные драки под ногами стоящего на автомобиле полицейского комиссара; вмятина на крыше автомобиля, расправляющаяся под действием дождя; нырки-самоубийства, травестирующие в плане северной традиции уход в Вальхаллу викингов (посвящающая в смерть девушка-валькирия повязывает голову неопита лентой – знаком особого покровительства боже-ства). Искаженно предстает в этой традиции морской залив, маркирующий реку мертвых перед Вальхаллой, портовый кран, схожий со священным деревом Иггдрагсиль, яблоки с повозки, напоминающие осыпавшееся райское дерево добра и зла. Тело лошади, сорвавшейся вместе с яблоками, еще успевают достать и спасти от растворения (на ее боку ставрологическое клеймо, белый крест, древний шотландский символ возрождения, крест св. Андрея Первозванного) – и доводят до захоронения, яблоки же – нет. Они плывут в мертвых водах залива, и им нет спасения, да они никому и не нужны.

О том, что райское дерево осыпалось, а понятия добра и зла размыты и искажены, красноречиво говорят два эпизода. Первый связан с траекторией движения яблок в воде (где проходит первое знакомство с детскими обитателями прибрежной зоны в районе свай) и комментарием начальника полиции Кремера: «У них тут какое-то особенное зло. Его прямо чувствуешь. Ты видел, тут повсюду перемены. Поверь мне, Фишер, перемены и в них, в этих людях. Знаешь, что такое нырок? Прыжок с высоты с канатом, привязанным к шиколотке. Для них это ритуал, для меня – преступление. Их нужно держать в узде». Второй эпизод связан с вопросом Ким, обращенным к Фишеру после шестого убийств-

ва («Ты веришь в добро и зло? Можешь из зла сделать добро?») и повторенным психиатром: «Ты веришь в добро и зло? Да ладно, мистер Фишер, неужели она так и сказала?» – вопрос, вызывающий у него скептическую усмешку.

Яблоки, плывущие мимо спящих на сваях детей, лошадь-утопленница – не только метафоры антирайского состояния мира. Им присущ символизм, восходящий к русалочьим мифам и имеющий истоки гораздо более древние, чем сама цивилизация и культура. В народных верованиях Европы дети-утопленники и девушки-утопленницы причислялись к так называемым заложным покойникам, – мертвецам, отданным в залог нечистой силе [5]. Летним вариантом их являлись русалки-ундины, устраивающие мор лошадям и юношам, зимним – вилы-валькирии, крылатые духи облаков и колодцев, женские существа особо опасные, так как встреча с ними сулила неминуемую смерть [6]⁴. А то, что календарное время зимнее и очень опасное, можно судить по номеру найденного в архиве-колодце протокола допроса Гарри Грэя «190 400 616j», (19040616 J), который по сумме цифр и английской букве «j» указывает на календарную дату 27 января (января). Учитывая периодичность совершаемых преступлений – раз в месяц, – можно вычислить, что вторая серия убийств начинается 27 ноября на угольном складе в порту Ингольштадта, непосредственно перед прибытием Фишера из Каира, второе преступление выпадает на рождественские святки в Дриттен Марске (о чем мы скажем в дальнейшем), а третье заканчивается как раз 27 января в Халле.

Похоже, что именно русалочье посвящение испытывают юноши в обряде «нырка». Настоящие адовы мучения ожидают самоубийц, вешающихся вниз головой. Имеет ритуал «нырка» и дополнительные значения: демонстрирует самоудушение от отчаяния и отсутствия христианской Благодати и Спасения, а также указывает на 12-ю карту Таро и одну из северных рун. На 12-й карте Таро

под названием «Повешенный» так выглядит человек, участвующий в спасении мира, а на самой нижней руне северного футарка Хель в такой позе изображается бог Один, посвящающийся в тайны творения у мертвой вельвы.

Но никто не спасает и ничто спасению не подлежит. И раз уж на месте мирового дерева оказывается портовый кран, то налобная повязка на голове «нырка» является ничем иным, как венчиком покойника, да еще закушенной в зубах одинарной ленточкой-косичкой. И молодые неопиты (что в переводе с др.-греч. νεοφίτος означает: «новообращенный», или «новый змей»), как змеи, вынуждены кусать свой собственный хвост, или как у Смерти – собственную косу. Самоубийства не помогают, так как, бросившись с крана вниз головой, согласно ритуалу «нырка», окажешься жив, а если попытаешься выбраться наружу – будешь отправлен в воду Леты веслами многочисленных Харонов и их Церберов, стерегущих берега. Даже малейшая возможность по-настоящему умереть в этом кошмарном мире трансфера также учитывается: сбросившиеся с крана вновь оживут, потому что, согласно северным руническим мифам, оживить мертвеца («не всплывающего на поверхность») может сетка, заброшенная в реку мертвых. И «нырков»-самоубийц вылавливают огромными рыболовными сетями портового крана. В проклятом мире вельв-вил все имеет циклический порядок, «дурную бесконечность» и повторяющуюся вечность.

Самоубийцы не страдают от одиночества. Подобно команде пловцов, они под свисток, по-спортивному покидают сушу и портовый кран. Другие юноши-«нырки» уже ожидают неопита, остриженного, как и положено посвящаемым, наголо. И только Осборн в финале фильма вешается традиционно – как в мире, который остался за сточной Летой времен. Смерть под пирсом (в направлении из сумерек «Европы») оказывается самой реальной и самой обыкновенной из смертей, ожидающих человеческие существа в зоне. Отличается кадр и по композиции. Сцена – словно подшитый фотографически-статистический протокол для дела, заведенного полицией по факту суицида. Рядом находится и тот, кто довел убитого до самоубийства: в нескольких метрах от повешенного стоит

⁴ Ср.: «Расскажи, какое ты творенье: / Женщина ль тебя породила / Иль богом проклятая Вила?» (Пушкин А.С. Яныш королевич // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963. Т. 3. С. 314).

Ким со своим сыном от Гарри Грэя. А недалеко от места повешения изображен следователь Фишер с орудием убийств в кармане – окровавленным горлышком от бутылки. Таким орудием потрошил тела своих жертв отец смешанного семейства – Гарри Грэй, а оставлял бутылки, распивая вино из них, приемный отец ребенка Ким – повесившийся в период запоя и депрессии Осборн.

Удушение – единственная причина всех смертей фильма. Душатся маньяком девушки-лотошницы, лошадь, увлекаемая на дно телегой с яблоками, душатся юноши в обряде «нырка», душитесь Осборн на стропилах пирса, – Л. фон Триер развивает еще один глобальный *сюрреалистический мотив в драме – мотив удушья*, и воплощает его в лошадином символизме: игрушечные талисманы, похожие на лошадиные головки, привносят знак декапитации (отсечения головы) действительности. Размах мотива поражает, и думается, автор романа «Удушье» (2001) Ч. Паланик, по роману которого К. Греггом был снят фильм с таким же названием (2008), мог бы позавидовать его вселенскому масштабу.

Есть в фигурке лошадиной головки и другая культурная черта – юго-восточного азиатского фетиша в форме головки морского конька, существа коралловых рифов. Морской конек, очевидно, из тех самых южных вод, откуда приплыли коралловые рыбки. Талисманами морских коньков метится жертва, фотографии талисманов печатают в газетах, их подбрасывают на места преступлений, они становятся брендом гостиницы, где останавливался маньяк. Как и коралловые рыбки, он поедает ту затопляемую реальность, которая называется в фильме «Европой». Такой конек и оказывается в кармане Фишера, – он провоцирует то, чего следователь боялся сильнее всего – удушение жертвы. «Неприятно скользкий талисман», – ха-

рактеризует его инспектор еще во время первого прикосновения к нему в порту.

Порт, на угольном складе которого этот талисман попадает в карман Фишера, очень напоминает старый остов корабля, пришвартованного в водах потопа к горе Арарат. Есть на нем и капитан океанского плота, с мостиками и даже кочегаркой, – комиссар полиции Крамер с мегафоном в руках. Есть три голубя, поочередно выпущенные Ноем к берегу; если в Каире голуби кружатся стайкой, то здесь вылетают поочередно из подтопленного криминального архива-колодца с этажами-карманами. Очень аллегоричен в мотиве потопа старый полицейский комиссар и преподаватель полицейской академии Осборн, напоминающий Ноя. Это он открыл новую землю – создал теорию, согласно которой можно сублимироваться в преступника, вычислить его путь и местонахождение; он воспитал и обучил в академии своих «сыновей» – Фишера-Хэма, владеющего югом (в аллегории женившегося на представительнице юга), Крамера-Иафета, владеющего северными странами (начальника штаб-квартиры полиции в Европе), и далекого и коварного Гарри Грэя-Сима, попавшего в начале своей преступной карьеры под подозрение в «подрывной работе» (женившегося на представительнице с Востока). «Гарри Грэй жив. Он был здесь и запугал вас», – утверждает Фишер в первой части фильма и оказывается прав. На «сыновность» Гарри Грэя указывают сокрытые Осборном элементы преступления, произошедшие якобы под давлением угрожающих обстоятельств, – в архиве не находится отчета о наблюдениях по делу Гарри Грэя. Отсутствует в деле и важная улика недавнего прошлого: фотография Гари Грэя.

(Продолжение следует)

Список литературы

1. Делез Ж. Различие и повторение. СПб.: Петрополис, 1998.
2. Хюбнер К. Истина мифа. М.: Республика, 1996.
3. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. М.: Педагогика-Пресс, 1994.
4. Лысков Ив. Мистерия // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2 т. / под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чехихина-Ветринского. Москва; Ленинград: Изд-во Л.Д. Френкель, 1925. Т. 1. С. 445-452.

5. Зеленин Д.К. К вопросу о русалиях (Культ покойников, умерших неестественною смертью, у русских и у финнов) // Зеленин Д.К. Избранные труды. Статьи по духовной культуре. 1901–1913. М.: Индрик, 1994. С. 230-298.
6. Веселовский А.Н. Валькирии – Welis, Ἠλύσιον πεδίον, Вила – Viola // Веселовский А.Н. Разыскания в области русского духовного стиха. XI–XVII. Вып. 5. Спб.: Тип. Имп. акад. наук, 1889. С. 287-304.

References

1. Deleuze Z. *Razlichyie i povtoreniye* [Difference and Repetition]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 1998. (In Russian).
2. Hubner K. *Istina mifa* [The Truth of Myth]. Moscow, Respublika Publ., 1996. (In Russian).
3. Levi-Bruhl L. *Sverkh'yestestvennoye v pervobytnom myshlenii* [Primitives and the Supernatural]. Moscow, Pedagogika-Press Publ., 1994. (In Russian).
4. Lyskov I. Misteriya [Mystery]. In: Brodskiy N., Lavretskiy A., Lunin E., Lvov-Rogachevskiy V., Rozanov M., Cheshikhin-Vetrinskiy V. (eds.) *Literaturnaya entsiklopediya: Slovar' literaturnykh terminov: v 2 t.* [Literary Encyclopedia: Dictionary of Literary Terms: in 2 vols.]. Moscow, Leningrad, L.D. Frenkel Publ., 1925, vol. 1, pp. 445-452. (In Russian).
5. Zelenin D.K. *K voprosu o rusaliyakh (Kul't pokoynikov, umershih neyestestvennoyu smert'yu, u russkikh i u finnov)* [To the issue of Rusalii (Cult of the dead, who died unnatural death, Russians and Finns)]. In: Zelenin D.K. *Izbrannyye trudy. Stat'i po dukhovnoy kul'ture* [Selected Works. Articles on Spiritual Culture. 1901–1913]. Moscow, Indrik Publ., 1994, pp. 230-298. (In Russian).
6. Veselovskiy A.N. *Val'kirii – Welis, Ἠλύσιον πεδίον, Vila – Viola* [Valkyries – Welis, Ἠλύσιον πεδίον, Vila – Viola]. In: Veselovskiy A.N. *Razyskaniya v oblasti russkogo dukhovnogo stikha. XI–XVII* [Research on Russian Spiritual Poem. 11–17th Century]. St. Petersburg, Typography of Imperial Academy of Sciences, 1889, issue 5, pp. 287-304. (In Russian).

Информация об авторе

Колчанов Владимир Викторович, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской и зарубежной литературы, журналистики. Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина, г. Тамбов, Российская Федерация. E-mail: vla-kolchanov@yandex.ru

Вклад в статью: идея, работа с литературными источниками, написание статьи.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9755-2378>

Поступила в редакцию 01.02.2019 г.
Поступила после рецензирования 27.02.2019 г.
Принята к публикации 25.03.2019 г.

Information about the author

Vladimir V. Kolchanov, Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor of Russian and Foreign Literature, Journalism Department. Derzhavin Tambov State University, Tambov, Russian Federation. E-mail: vla-kolchanov@yandex.ru

Contribution: idea, work with literature references, manuscript drafting.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9755-2378>

Received 1 February 2019
Reviewed 27 February 2019
Accepted for press 25 March 2019