



Феномен ресакрализации во французском новом трансгрессивном кино

В.А. Акимов

аспирант ВГИКа

ORCID: 0009-0009-2366-5818

AuthorID: 1205828

В статье приводится анализ феномена ресакрализации в постмодернистском кинематографе, а именно, во французском новом трансгрессивном кино. Ресакрализация — своего рода реакция человеческой психики на процессы десакрализации, господствующие в постмодернистском дискурсе. На примере фильмов французского нового трансгрессивного кино в статье освещаются внутренние процессы, направленные на стихийное и спонтанное восстановление разрушенной в современную эпоху фундаментальной границы между сакральным и профанным.

The article analyzes the phenomenon of resacralization in postmodern filmmaking, namely, in the New French Extremity films. Resacralization is a kind of human psyche's response to desacralization predominant in postmodern discourse. Using French new transgressive cinema as a case study, the article highlights the internal processes causing the spontaneous restoration of the fundamental boundary between the sacred and the profane, erased in the modern era.

Французское новое трансгрессивное кино — одно из направлений современного кинематографа, входящее в общую эстетическую программу постмодерна. Генеалогически трансгрессивное кино нисходит к французскому авангарду и сюрреализму. «Новые французские экстремалы», как нарекли в прессе представителей течения, отличались тем, что активно обращались к повествовательным приемам и изобразительным тропам американского развлекательного кинематографа, в частности, жанра ужасов, слэшера, боди-хоррора, триллера.

трансгрессия,
постмодерн,
ресакрализация,
сакральное, жуткое,
жестокость,
насилие,
дегуманизация

transgression,
postmodern,
resacralization,
sacred, uncanny,
cruelty, violence,
dehumanization

Режиссеры использовали известные широкому зрителю стилистические и драматургические конструкции для построения яркого авторского высказывания, ориентированного на темы, свойственные постмодернистскому мироощущению: цифровая тотализация, кризис межличностной коммуникации, кризис личности, дегуманизация, повсеместность и обыденность насилия, симуляция, хаотичное смешение реального и виртуального пространств, крах единой картины мира, кризис субъективности...

Исходя из этого списка, главным мотивом трансгрессивного кино мы можем назвать фундаментальный распад коллективного и частного сознания, который тем не менее является формой существования современной цивилизации, согласно чему, к примеру, мы приходим к обрамляющему трансгрессивное киносимволу, а именно к символу города, который являлся центральным и для произведений киноавангарда 1920 годов. В современном же прочтении город, подобно опухоли, мутирует в мегаполис, где человек становится частью аморфной массы, в которой индивиды изолированы друг от друга на эмоциональном уровне, взаимодействие упрощается до примитивных и простых жестов, а насилие и агрессивное поведение становятся нормой, выражающей психологическую атрофию и неспособность к сопереживанию.

Фрагментированный мир в трансгрессивном кино

Язык трансгрессивного кино — это язык шока и аффекта, язык эмоциональной атаки на зрителя, в чем, разумеется, залегают и свои «подводные камни». Как и для сюрреалистов, для режиссеров данного направления главной директивой является развенчание диктата рационального сознания и обнаружение за его пределами, точнее, в его лакунах, прорехах, трещинах, бессознательных мотивов, которые на самом деле руководят действиями человека, чем обуславливается художественный дискурс трансгрессивного кино — отказ от классического линейного нарратива (или его ослабление) в пользу поэтической синхронии и семантической насыщенности, из-за чего у некоторых зрителей могут возникнуть вопросы к логической мотивировке монтажных фраз. Сам монтаж, который в жанровом кино как бы «поддерживает» бесперебойное состояние повествовательной конструкции, здесь выступает на первый план, что, впрочем, вновь объединяет эстетическую парадигму трансгрессивного кино с эстетическими парадигмами Сергея Эйзенштейна и Дзиги Вертова, а также

структурно смыкается с принципами клипового монтажа, где главным становится не момент межкадрового смыслового сочленения, но, напротив, момент конфликта, сопротивления, взрыва. В трансгрессивном кино, в частности в картинах Гаспара Ноэ, скорость сменяющихся кадров и планов достигает черты, за которой справедливо предполагать уже не конфликт, а смысловую и визуальную аннигиляцию — и следующую за ней перцептивную кататонию. Этим и отличается трансгрессивное кино от предшествующих тенденций: если сюрреализм стремился через «перегрузку» сознательных установок к бессознательной подоснове сущего, а авангард, наперекор Природе, утвердить и создать определенный идеал Человека, то трансгрессивное кино, оставляя в стороне деструктивные и конструктивные интенции, дестабилизирует бинарную оппозицию как таковую, аннулируя в том числе и различие образа и вещи — онтологическое размежевание бытия и ничто больше не имеет никакого значения.

Общая стилистика трансгрессивного кино кажется однотипной и ригидной: депсихологизируя и обедняя драматургическую составляющую, режиссеры ставят акценты на шокирующих, но примитивных образах, которые по идее должны вызвать в зрителе закономерную реакцию отторжения и отталкивания, и подобная нацеленность на один-единственный эффект отвращает внимание от трансгрессивного кино как от пустотелого и бессодержательного концептуального искусства. Если вспомнить, как Луис Бунюэль и Сальвадор Дали старались воплотить беспредметные иррациональные образы в «Андалузском псе» (1929), то трансгрессивное кино со своим стремлением к абсолютной беспредметности и нонсенсу действительно выглядит как совершенное издевательство над примерным реалистическим искусством и общественным вкусом, продиктованным модой. Однако за почти первобытной, доиндивидуальной простотой форм и воздействий скрывается сплав современного и архаического мироощущений, что открывает перед нами перспективу ресакрализации в современном кино. Обозначив антропологический кризис в мире технического прогресса, философия постмодерна, особенно в дуэте Жюльена Делеза и Феликса Гваттари, рисует образ человека фрагментированным, разорванным, само человеческое тело, как гарантированный носитель социальной и частной идентичности, представляется машиной по воспроизводству желаний [3, с. 172]. Совмещение технического и биологического дискурсов в поле человеческой идентификации становится опорной точкой

в современном кино: в измерении шизоанализа человек лишается казавшейся до сих пор неотъемлемой субъективности и оказывается в рассыпанном мире хороших и плохих объектов (где человек также является объектом), согласно Уилфреду Биону и Мелани Кляйн [8, с. 142], и именно глубинное экзистенциальное отчуждение и техногенная психотичность являются тематической основой для жанров научной фантастики, боди-хоррора, ужасов.

Перманентная жертва

Постиндустриальный и посткапиталистический мир (как и тело) становится чужеродной, опасной и агрессивной средой для человека — как для детского и архаического сознаний. Это благодатная почва для трансгрессивного кино. Но при этом ошибочно говорить о психическом регрессе к доиндивидуальным стадиям развития. Благодаря Зигмунду Фрейду мы знаем, что психике чужда диахрония и доиндивидуальные пласты существуют с сознательными паттернами, вопрос же заключается в мотивировке и смысле тех или иных действий и поступков [10, с. 282]. В произведениях трансгрессивного кино весьма заметны архетипические и иррациональные модели, сама фигура человека является ведомой и подчиненной бессознательным влечениям. Уместнее здесь будет говорить не о кризисе человечности, а о кризисе Эго, поскольку сама человечность и ее символизация принимают в трансгрессивном кино инвертированный характер — насилие, агрессия, жестокость, скандальность, бесчувственность перестают быть исключением и становятся правилом, формой коммуникации. Человек объективируется, личность стирается. Человек становится перманентной жертвой, как в романах маркиза де Сада, а фигуры палача и жертвы уравниваются между собой, встраиваясь в более обширную перверсивную машинерию. В трансгрессивном кино нет преступления, поскольку все табу сняты, преступать нечего, и потому возникает противоречие в самом названии течения — может ли быть трансгрессивным кино, в котором исчезает сам смысл трансгрессии как дерзкого акта против предустановленных норм?

Трансгрессия — это скачок за пределы различий, но трансгрессивное кино просто отрицает различие как таковое изначально. Ресакрализация же означает спонтанность самого сакрального в условиях фрагментированного Эго. Поскольку в трансгрессивном кино табу более не выполняют функцию предупреждения и предотвращения случайного или намерен-

ного, но не санкционированного, контакта между запретным (сакральным) и профанным, то граница самого сакрального становится плавающей и зыбкой. Согласно Рене Жирану, насилие несет священный характер именно в силу различий, заложенных в основании социума и охраняющих этот социум от распада, и стоит лишь различиям пасть, как насилие, точно вирус, заразит собой все общество [5, с. 44].

Эпистемологический тупик и духовный опыт

Одним из примеров отсутствия «безопасной дистанции» между Эго и психозом является картина «Месть нерожденному» (2007) режиссеров Александра Бустилло и Жюльен Мори. Замысел фильма — аллегорическое иносказание страха беременности в художественной оболочке хоррора. Главная героиня, молодая мать, ждущая первенца, в буквальном смысле оказывается заложницей собственного дома. Действие картины фактически сосредоточено в одной локации, что вводит зрителя в состояние, близкое клаустрофобии. В целом эстетическая программа трансгрессивного кино нацелена на особый род иммерсивного опыта, в котором зритель должен не пережить испуг или страх, отнюдь, поскольку сам момент переживания как аккуратного «впитывания» и наслаждения теми эмоциями, что продуцирует фильм, вытеснен попытками подавить, атаковать зрителя, блокировать его перцептивное поле путем шока, чтобы весь потенциал нервной системы сконцентрировался на защитной реакции против Жуткого. В «Мести нерожденному» Жуткое, словно следуя изысканиям Зигмунда Фрейда, воплощается в образе Матери, перинатальном периоде жизни, процессе родов [10, с. 323]. Жуткое — это инвертированная Родина, или, что точнее в контексте данной ленты, инвертированный Дом — символ, коннотируемый с материнской утробой, океаническим покоем, благом небытия; в ипостаси Жуткого Дом забирает жизнь. Конвертируя хоррор-клише в без пяти минут притчу о том, что рождение невозможно без жертвы (вернее, без уравновешивающей рождение смерти), Александр Бустилло и Жюльен Мори намеренно утрируют визуальные параметры жанра, доводя и без того гипертрофированный натурализм в сценах насилия до чистого гиперреализма, в чем и заключается один из «подводных камней», заявленных вначале, — это анестезирующий эффект эпатажа и скандала. Нервную систему следует всегда освежать, иначе повторенный несколько раз раздражитель перестанет вызывать активную реакцию зрителя. Потому трансгрессивное кино — довольно ограниченное направление

в авторском кинематографе; с другой стороны, фильмы подобных течений напоминают нам, что кино может тиражировать насилие сколько угодно, из-за чего само насилие теряет очертания жестокости и трансгрессии.

В картине Паскаля Ложье «Мученицы» (2008) концепт жертвы трансформируется в фигуру мученика — медиума между жизнью и смертью. Стоит сказать, что эта и предыдущая ленты раскрывают одну из главных проблематик трансгрессивного кино — значение смерти в современности. Эпоха постмодерна пришла к эпистемологическому тупику, постулировав искусственность и исчерпанность мира, и смерть является тем системообразующим изъяном, что поддерживает и актуализирует экзистенциальную ситуацию человека. В «Мученицах» и «Мести нерожденному» смерть — это недостижимое трансцендентное знание, обуславливающее ограниченность нашего разума, тогда как в фильме «Вход в пустоту» (2009) Гаспара Ноэ смерть становится одним из этапов в трансперсональном переживании и пути души сквозь вечность. И во всех этих лентах это знание (или его предощущение) дается лишь ценой распада Эго и тела. пытки и истязания в «Мученицах» отсылают нас к пыткам и казням, которым подвергали христианских мучеников — и тем самым последние подтверждали свою веру. Духовный опыт — это экстремальный опыт тела, достигающий околосмертного состояния, находящийся за пределами сознания и материи; духовный опыт — это тело без кожи, без границы между оголенным нервом и миром, это единение организма и окружающей среды за пределами болевых ощущений, ведь именно боль как подвигает тело к внетелесной истине, так и препятствует этому. Фактически Паскаль Ложье снял современную интерпретацию «признаний плоти», в которых цель бесчисленных пыток не наказать за иноверие, а побудить к откровению истинной веры.

Человеческое бытие как перверсия

С именем Гаспара Ноэ ассоциируют направление трансгрессивного кино чаще всего, при этом с точки зрения жанровой атрибуции его картины дифференцируются менее всего и скорее относятся к сфере артхауса. Помимо этого, Гаспар Ноэ самый эпатажный и скандальный режиссер из представителей трансгрессивного кино, чья режиссерская стратегия базируется на организации такого зрительского опыта, что выходит за рамки усредненной кинематографической иммерсивности. Можно сказать, в лице Гаспара Ноэ трансгрессивное кино

словно выворачивает себя наизнанку, обнажая трансгрессивность кинематографа как такового. В «Необратимости» (2002) движение камеры по-импрессионистически спонтанно и легко, что делает изображение несколько «грязным», сумбурным, сама композиция кадра находится в непрестанном процессе конструирования и переориентировки, однако в сценах насилия кадр внезапно застывает, обрывая отступ в закадровое пространство. Аморальны не показанные зверства, но сам показ, более того, жертва насилия тянет руку к камере, как бы пытаясь «взломать» замкнутое на себя диететическое измерение, иными словами, персонаж преодолевает себя как функцию текста в акте жестокости. В режиссерском дискурсе Гаспара Ноэ человеческое существование детерминировано бессознательными влечениями, само бытие человека — бытие перверсивное, патологическое и искаженное в своей сути, что ставит под вопрос, как говорилось ранее, аспект трансгрессии как таковой. Если с точки зрения Жоржа Батая трансгрессия — это «точечный прорыв витальности, преодоление индивидуальной обособленности и смертности, что выражается в распущенной сексуальной ярости» [1, с. 544], то для Гаспара Ноэ яростным является само бытие современного человека, отчужденного от самого себя посткапиталистической культурой, в которой, согласно Марку Фишеру, «вещи не имеют изнанки, у всего есть свой меновый эквивалент, своя цена» [9, с. 19]. В самом киноязыке Гаспар Ноэ находит безразличие зрителя, вернее, безразличие глаз анонимного свидетеля перед вспышками насилия. Трансгрессия в данном случае теряет свою ценность преступного акта и уходит в тень, как и само ощущение чего-то запретного, табуированного. Потому в трансгрессивном кино мы не можем говорить о регрессии к архаичным слоям психики и сведении человеческого к инстинктивному и животному, поскольку даже в жестокости есть признаки чего-то живого и настоящего, тогда как в экране нам открывается бесчеловечность взгляда. Несмотря на это, Гаспар Ноэ не отказывает зрителю в надежде на более жизнеутверждающий исход, хотя это момент спорный. В картине «Вход в пустоту» французский режиссер создает визуальный эквивалент психоделического опыта — камера отождествляется с путешествующей по загробному миру душой, однако сам загробный мир представляет собой формацию посмертного существования, а барочное пространство картины совмещает экстериорность и интериорность, что на более общем семантическом уровне созвучно теме рождения и внутриутробного существования. «Вход в

пустоту» — пример распространенности в сексуализированной культуре идей внетелесного опыта, поиска наиндивидуальных состояний, трансперсональных переживаний, в целом противодействующая современной разобщенности тенденция сплочения душ. Иронично здесь то, что в качестве «обиталища» душ в картине выступает мегаполис (Токио), имеющий в современной культуре противоположные коннотации разобщения, одиночества, оторванности от целого. Любовь в дискурсе Гаспара Ноэ имеет прямое и необразное воплощение — сексуальность, но, как было сказано ранее, режиссер скорее стремится к развоплощению и беспредметности, к аннигиляции визуального ряда в бесформенном, доязыковом модусе, за пределами семиозиса. Границы между людьми, между вещами, как и между жизнью и смертью, размываются, уходя в изначальную пустоту.

Заключение

В наши дни трансгрессивное кино уже кажется пережитком — истерпанным и совершенно понятным веянием моды девяностых и нулевых. А эксперименты с формой «новых французских экстремалов» выглядят не более чем очередной забавой в угоду кинокритикам, стремящимся, как в фильме «Меню» (2022) Марка Майлойда, даже в бессмыслице найти сокровенные тайны. Тем не менее в общем контексте постмодернистского искусства концептуальное значение трансгрессивного кино переоценить сложно — в период уже постгуманистической философии находятся художники, заявляющие о том, что сакральное еще живо и в режиме ресакрализации оно более угрожающе, чем кажется, поскольку в мире, где границы между профанным и запретным стерты, сакральным может оказаться все что угодно. В этом и состоит источник кризиса Эго и распада сознания — самозамкнутость прогрессивной западноевропейской ментальности оборачивается противоположной тенденцией к аутоагрессии и саморазрушению. Согласно Жану Бодрийяру, в современной формации правильнее говорить не о концепте жертвы, а о концепте заложника; и в данном случае человек становится заложником цветущего и «безопасного» социума, безопасность в котором обеспечена игнорированием иной, темной, стороны существования. Подобно героине картины «Месье нерожденному», человек оказывается пленником собственного дома, пока в нем хозяйничает его идеальный двойник. Таким образом, ресакрализация концепта жертвы в трансгрессивном кино — это переход к установлению концепта заложника. ■

Для цитирования: Акимов В.А. Феномен ресакрализации во французском новом трансгрессивном кино // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 3 (61), с. 79-88.

For citation: Akimov V.A. The phenomenon of Resacralization in the New French Extremity Films // Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 3 (61), pp. 79-88.

ЛИТЕРАТУРА

1. Батай Ж. «Проклятая часть»: Сакральная социология / пер. с франц. Т.А. Левиной, О.Е. Ивановой, Е.Д. Гальцовой; сост. С.Н. Зенкин. М.: Ладомир, 2006. 742 с.
2. Брайдотти. Р. Постчеловек / пер. с англ. Д. Хамис, под ред. В. Данилова. М.: Издательство Института Гайдара, 2021. 408 с.
3. Делез Ж. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения / Жиль Делез, Феликс Гваттари; пер. с франц. и послесл. Д. Кралечкина; науч. ред. В. Кузнецов. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. 627 с.
4. Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / пер. с англ. Д. Кралечкина; под науч. ред. А. Олейникова. М.: Изд-во Института Гайдара, 2019. 808 с.
5. Жирап Р. Насилие и священное / пер. с франц. Г. Дашевского. Изд. 2-е, испр. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 448 с.
6. Зенкин С.Н. Небожественное сакральное: Теория и художественная практика. М.: РГГУ, 2012. 537 с.
7. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.
8. Руднев В. Новая модель бессознательного. М.: Гнозис, 2012. 288 с.
9. Фишер М. Капиталистический реализм / пер. с англ. Д. Кралечкина. Ультракультура 2.0, 2010. 144 с.
10. Фрейд З. Художник и фантазирование / пер. с нем. Р.Ф. Додельцева, А.М. Кесселя, М.Н. Попова; под ред. Р.Ф. Додельцева, К.М. Долгова. М.: Республика, 1995. 400 с.

REFERENCES

1. Bataj, Zh. "Proklyataya chast'": Sakral'naya sociologiya [La part maudite]. per. s francz. T.A. Levinoj, O.E. Ivanovoj, E.D Gal' czovoj; sost. S.N. Zenkin. Moscow, Ladomir Publ., 2006. 742 p. (In Russ.)
2. Brajdotti, R. Postchelovek [Phisophical Posthumanism], per. s angl. D. Hamis; pod red. V. Danilova. Moscow, Izdatel'stvo Instituta Gajdara, 2021. 408 p. (In Russ.)
3. Delyoz, Zh. Anti-Edip: Kapitalizm i shizofreniya [Capitalizm et schizophrénie]. Zhil' Delyoz, Feliks Gvattari; per. s franc. i poslesl. D. Kralechkina; nauch. red. V. Kuznecov. Ekaterinburg, U-Faktoriya Publ., 2008. 627 p. (In Russ.)
4. Dzhejmison, F. Postmodernizm, ili Kul'turnaya logika pozdnego kapitalizma [Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism], per. s angl. D. Kralechkina; pod nauch. red. A. Olejnikova. Moscow, Izd-vo Instituta Gajdara, 2019. 808 p. (In Russ.)

5. *Zhirar, R.* Nasilie i svyashchennoe [La violence et le sacré]. per. s franc. G. Dashevskogo. 2nd ed, ispr. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2010. 448 p. (In Russ.)
6. *Zenkin, S.N.* Nebozhestvennoe sakral'noe: Teoriya i hudozhestvennaya praktika [The Non-Divine Sacred. Theory and Literary Practice]. Moscow, RGGU, 2012. 537 p. (In Russ.)
7. *Man'kovskaya, N.B.* Estetika postmodernizma [Esthétique postmoderne]. St. Petersburg, Aletejya Publ., 2000. 347 p. (In Russ.)
8. *Rudnev, V.* Novaya model' bessoznatel'nogo [A new model of the unconscious]. Moscow, Gnozis Publ., 2012. 288 p. (In Russ.)
9. *Fisher, M.* Kapitalisticheskij realizm [Capitalist Realism: Is There No Alternative?]. per. s angl. D. Kralechkina. Ul'trakul'tura 2.0 Publ., 2010. 144 p. (In Russ.)
10. *Frejd, Z.* Hudozhnik i fantazirovanie [The artist and fantasy]. per. s nem. per. s nem. R.F. Dodel'ceva, A.M. Kesselya, M. N. Popova; pod red. R.F. Dodel'ceva, K.M. Dolgova. Moscow, Respublika Publ., 1995. 400 p. (In Russ.).

Статья поступила в редакцию 17.05.2024; одобрена после рецензирования 31.05.2024; принята к публикации 07.06.2024.

The article was submitted 17.05.2024; approved after reviewing 31.05.2024; accepted for publication 07.06.2024.