

Илья Росляков

СТРАШНАЯ ДОРОГА СВОБОДНОЙ ЛИЧНОСТИ. МУЖСКАЯ НИЧТОЖНОСТЬ

ИА «Красная Весна», 07.03.2022, [источник](#)

[\[Изображение\]](#)

Питер Пауль Рубенс. Смерть Ахиллеса. 1635

«Убей меня! Просто убей»

Ларс фон Триер в своих фильмах не только показывает пришествие нового матриархата, но и чрезвычайно ярко демонстрирует бессилие и никчемность мужчин и связанного с ними уходящего патриархального уклада жизни. Конфликт между тем, что уходит, и тем, что приходит взамен, он стремится вывести на уровень метафизики. В фильме «Антихрист» от правильного понимания и решения этого конфликта зависит жизнь и смерть героев.

В рассмотренном нами фильме «Рассекая волны», который принес фон Триеру мировую известность, этот конфликт превращен в религиозный.

С одной стороны, есть Бог шотландской пуританской общины. Община чрезвычайно чтит его, однако в этом почитании есть странности. Во-первых, Богу поклоняются в церкви, лишенной колоколов. Во-вторых, это поклонение почти комически описывается как *«любовь к слову написанному»*. Бог показан как все еще властный, но омертвевший и «немой».

С другой стороны, есть «Бог» главной героини фильма, юной девушки Бесс, который регулярно «разговаривает» с ней и устраивает ей довольно изощренное испытание, толкая ее на распутство и блуд. Этот «Бог», которого для ясности назвал «гетерическим Богом», явным образом управляет всем происходящим в фильме.

В упоминавшемся ключевом эпизоде фильма героиня, совершив очередной блуд, входит в храм, где присутствует в этот момент вся община. Нарушая запрет на высказывание женщин в храме, она возвышает голос против провозглашаемой «любви к слову». *«Надо уметь любить человека»*, — говорит она, выражая тем самым волю своего «Бога». Несомненно, что только связь с этим иным, альтернативным «Богом» дает юной и недавно еще совсем скромной девушке силу на вторжение в храм, на то, чтобы бросить вызов тому Богу, которому поклоняется в этом храме все общество.

Вспоминается история царя Соломона... Напомню, что этот величайший правитель еврейского народа, находившийся у власти в X веке до нашей эры, в период наивысшего расцвета древнего Израильского царства, был строителем Иерусалимского храма — главной святыни иудаизма. Однако, как сообщается в «Третьей Книге Царств», в конце жизни он прекратил славить в этом храме единого Бога и стал поклоняться в нем финикийской богине Астарте. Сергей Кургинян в цикле статей «Судьба гуманизма в XXI столетии» обосновывает, что Астарта, как и Кибела, есть темное верховное божество неолитического матриархата.

Согласно «Третьей Книге Царств», царь Соломон склонился к поклонению этому божеству под влиянием чрезвычайно обильного любовного опыта. *«И было у него семьсот жен и триста наложниц; и развратили жены его сердце его. Во время старости Соломона жены его склонили сердце его к иным богам»*, — говорит древний источник. Героиня фон Триера — при всей условности этой аналогии — тоже решается на бунтарское провозглашение во храме нового «Бога» после того, как ее опыт общения с ним оказывается подкреплен опытом разврата и промискуитета.

Быть может, в случае царя Соломона почитание Астарты тоже было связано с его любовной практикой. Однозначно одно — Бог отомстил за осквернение своего храма, и почитание Астарты было прекращено.

Иное дело — у фон Триера. Нам конечно, не показано крушение протестантской общины, разрушение ее храма без колоколов. Но зато мы видим, что все происходит так, как предрекает новый «Бог» — именно он и только он способен решать судьбу людей, даровать спасение и погибель. Служившая же ему Бесс была посмертно прославлена зазвучавшими в небе колоколами. А значит, она была «права».

Но бессилие старого патриархального уклада не существует у фон Триера само по себе, а очень тесно связано с бессилием мужчин как таковых. Эта связь неслучайна; именно так все устроено и в реальности западной жизни.

Может быть, самый яркий образчик на эту тему дан в другом известном фильме режиссера «Танцующая в темноте», который входит в ту же трилогию «Золотое сердце», что и «Рассекая волны». Время действия — опять 1970-е годы. Это фильм о бедной женщине из Чехословакии по имени Сельма, которая приезжает в США, чтобы заработать своему сыну на операцию на глазах — у него наследственный порок зрения. Тот же самый порок есть и у матери, и она уже постепенно слепнет. При этом она вынуждена работать на производстве, где управляет тяжелым прессовальным станком, и вынуждена скрывать свою проблему, чтобы ее не уволили.

Жить Сельме приходится в трейлере, который она арендует у местного полицейского. Этот полицейский по имени Билл представляет собой слабого и безвольного человека, который во всем угождает потребностям своей жены, превышающим его материальные возможности. Он доводит все до ситуации, когда у него должны забрать дом за неплатежи по кредитам, и боится, что после этого жена его бросит. В ответ на его откровения по этому поводу Сельма со свойственным ей человеческим прямодушием открывает ему свою тайну.

Билл не способен решить свои проблемы, справиться с переживаниями, его никчемность становится очевидной. К примеру, он идет в банк, чтобы попросить отсрочки по кредиту, но не решается это сделать. Зато он решается на другое. Воспользовавшись плохим зрением Сельмы, он улучшает момент, чтобы подсмотреть за тем, куда она прячет свои заработки в трейлере. А затем, когда та уже собирается заплатить врачу, который должен прооперировать сына — похищает деньги.

При этом он порочит Сельму в глазах своей жены, рассказывая, что она заманила его в трейлер и приставала к нему. Сельма приходит, чтобы забрать деньги назад. Тогда Билл объявляет, что деньги — его, угрожает ей табельным пистолетом и сообщает жене, что Сельма деньги украла. Она ведет себя при этом очень сдержанно, и в отличие от него, мужественно. В начавшейся потасовке с Сельмой Билл пытается отобрать сумку с деньгами и, несмотря на, казалось бы, полицейские навыки и наличие оружия, делает это столь неловко, что она нечаянно ранит его из пистолета. После этого Билл отправляет жену на соседнюю ферму звонить в полицейский участок. И тут разворачивается главное — он начинает умолять Сельму убить его.

Сцена эта столь красноречивая и рисуемый образ столь убедителен, что я подробно опишу ее.

Билл начинает с признания того, что он должен был застрелиться сам. Он, кстати, говорил об этом Сельме и раньше, до кражи денег, и звучало это не как стремление найти исход из тяжелой жизненной ситуации (страх лишиться жены, переживания по поводу кредита), а как констатация своей никчемности и какое-то фундаментальное понимание того, что при такой никчемности жизнь его не имеет смысла. Получив ранение, он вспоминает об этой идее. Вот что он говорит:

«Ты попала в меня... Нет-нет, Сельма, ты всё верно сделала. Я сам должен был застрелиться.»

Убей меня! Просто убей. Умоляю, будь другом! Сжался надо мной, пожалуйста... и... убей! Сельма, пожалей меня...»

[Изображение]

*Кадр из фильма «Танцующая в темноте».
Полицейский Билл прижимает к себе сумку с деньгами и просит убить его*

Сельма просит не мучить ее, ей его жаль, она даже гладит его из жалости по голове. Тогда он переходит на крик и начинает настаивать: *«Да стреляй, стреляй! Давай, давай, стреляй! Просто встань и нажми на этот проклятый курок! Ну стреляй!»*

Наконец Сельма стреляет, добивает его ударами коробкой по голове, забирает свои деньги. Дальше все развивается трагически — Сельма успевает заплатить за операцию сына, а затем попадает под арест, подвергается суду по обвинению в убийстве и приговаривается к смертной казни. Мать погибает, но ребенок будет жить и видеть.

История выстроена таким образом, что ни у героини, ни у зрителя не может возникнуть и тени сожаления об убитом полицейском — настолько омерзительна его сущность и поведение. Это снова история женского героизма, как и «Рассекая волны» — название трилогии «Золотое сердце» подразумевает женское сердце. В данном случае этот героизм несомненен и избавлен от той двусмысленности, которую он имеет в картине «Рассекая волны».

Однако между фильмами есть и нечто общее — то, в борьбе с чем раскрывается этот женский героизм. И это, конечно, мужчина. В том случае — воплощенный в уродливом и лишенном живого содержания бытии, построенном вокруг такой же уродливой и безжизненной религиозности. В этом случае — воплощенный в уродливой никчемной личности, которой недостаёт силы даже на то, чтобы сжить себя со свету. Даже за этим эта мужская никчемность вынуждена обратиться к женщине.

«Золотое сердце» не для всех

Чтобы показать, что имеется в виду именно мужское начало как целое, а не отдельный полицейский с неудачной семейной историей, нужно посмотреть на то, что произошло и продолжает происходить с мужским началом в западном обществе. Однако прежде чем перейти к этому, необходимо сказать еще несколько слов о третьем фильме из трилогии «Золотое сердце» под названием «Идиоты».

Это история странной молодежной группы, которая эпатирует окружающих различными дурачествами, имитируя в общественных местах поведение душевнобольных. Группа живет в доме, принадлежащем ее лидеру, и довольно успешно защищается от посягательств общества на нее. Например, отпугивает муниципального чиновника, который пытается ее выселить, имитацией буйного сумасшествия.

Выходит что-то вроде анархистской коммуны. Члены группы реализуют таким образом свое презрение к буржуазному обществу. Внутри человека сидит маленький идиот, и ему хочется выбраться наружу и найти себе компанию, утверждает лидер группы.

В «развлечениях» группы есть отчетливый половой элемент. Сначала женская часть группы моет ее лидера в женской душевой общественного бассейна. Потом дело доходит и до групповой оргии.

Но у членов группы есть параллельная «буржуазная» жизнь. Кто-то из них врач, кто-то придумывает рекламные слоганы, кто-то художник и читает лекции об изобразительном искусстве. И однажды лидер группы требует от остальных доказать свою «преданность» идее идиотизма, вернувшись в обычную жизнь — пойти к людям, которые для них что-то значат, и

продолжить придуриваться перед ними. Поначалу им кажется, что они на это способны. Однако когда приходит черед каждого, все оказывается очень сложно.

Специалист по рекламе отказывается сразу. Художник пробует поидиотничать во время лекции по изобразительному искусству перед своей аудиторией из пенсионерок, но не может.

Группа начинает разваливаться. Тогда тихая женщина по имени Карен, которая была в группе новичком и сама ни разу не прикидывалась идиоткой, но привязалась к остальным, вызывается попробовать. Вместе с сопровождающей из группы она отправляется в свою семью. Выясняется, что она исчезла после смерти собственного новорожденного ребенка, не придя на его похороны и ничего не сообщив о себе близким. Как раз в этот момент она случайно повстречала группу «идиотов» и поехала вслед за ними.

В семье Карен встречают холодно. Особенно тяжело воспринимает ее появление муж, для которого ее отсутствие на похоронах сына было очень болезненным.

Большая семья из разных поколений, в том числе пользующийся уважением пожилой дедушка, садится за тесный обеденный стол. И происходит отвратительная сцена, в которой Карен, пробуждающая в себе «внутреннего идиота», начинает имитировать вытекание еды изо рта. Она получает от мужа сильную пощечину. Наблюдающая от группы говорит, что этого «достаточно», и они вместе с Карен удаляются. Это оставляет у зрителя ощущение «победы»: кто-то смог отстоять «идею идиотизма».

Имея в виду контекст других фильмов, мы можем лучше увидеть, о чем речь. Мужчина не может «взорвать» то, что называется «буржуазной жизнью». Даже если он притворяется идиотом, пока его не замечают, то это именно притворство. Он — часть бессмысленной буржуазной жизни, эта жизнь — часть его. А женщина может достать из себя такую абсолютно иррациональную энергию, которой этот «взрыв» оказывается под силу.

Фон Триер пока еще стремится изобразить эту энергию как энергию любви, и тем придает ей большой ореол благородства. Бесс любит Яна, Сельма — своего сына, Карен — людей из группы идиотов. Прежде чем отправиться на «подвиг» в свою семью, она говорит членам группы, что за две недели полюбила их так, *«как никого никогда не любила»*.

И тут возникает, конечно, вопрос. Почему «золотое сердце» так избирательно? А как же любовь к сыну и мужу? Как же чувства этого самого мужа и членов семьи Карен, которые показаны совсем не худшими людьми? Как же возможность Яна не быть искалеченным, если бы Бесс не попросила «Бога» как можно скорее вернуть его ей любой ценой? А как же жизнь полицейского Билла? Он ничтожество и подонок, но никак нельзя сказать, что не убив его, Сельма теряла возможность спасти своего ребенка.

Фильмы построены так, что эти чисто моральные вопросы совершенно не возникают. В центре женщина, она любит и жертвует собой, чего же здесь еще?

В «Антихристе» и «Меланхолии» в женщине точно так же пробуждаются глубинные иррациональные силы, которые она задействует наперекор бессилию и ничтожности мужчин и мужского порядка, но здесь ее действия уже полностью лишены ореола любви и жертвенности. К этому моменту фон Триер уже отбросил эту составляющую.

Бессилие и ничтожность мужчин и мужского порядка — не выдумка фон Триера и не пустой звук. Подтверждение тому — происходящее в реальности. Не обсуждая пока идеологию, мировоззрение, мировосприятие, сосредоточим наше внимание именно на мужском принципе, на том, что происходит на Западе с мужчиной как таковым.

Война феминисток

В России мало известны те масштабные концептуализации процессов сексуальной революции, которые на Западе сопровождали ее и задавали ей направление. Сама по себе сексуальная революция у нас произошла, когда мы решили, что надо все повторять за Западом. Но она ограничилась внедрением в реальную практику жизни новой нормы «свободной любви» и бесстыдства, и уже на этапе введения всеобъемлющего секспросвета и свободы гендерного выбора, формирования массовых армий гомосексуалистов и феминисток — забуксовала. И тем более не породила широких осмыслений, концептуальных дискуссий на страницах авторитетных изданий, многочисленных написанных на эту тему книг. А также формирования новых и новых субкультур, сосредоточенных на тех или иных видах своей сексуальности (или асексуальности).

Причина понятна — в России сексуальная революция была воспринята не как проявление прогресса, не как новый этап развития общественной мысли и институтов, а просто как нечто неизбежное, что с нами уже произошло по факту и с чем приходится мириться, пожалуй даже как неизбежное зло. Никто не настроен много размышлять об этом, и многочисленные тексты западных феминисток, гендерных активистов и исследователей воспринимаются у нас как не заслуживающие большого внимания.

Поэтому мы не совсем понимаем, что именно происходит на Западе, до чего примерно дошел там процесс. В частности, для нас не так очевидно, какое влияние оказала сексуальная революция на мужчин и на женщин. Между тем, здесь есть существенная разница, и это имеет большое значение.

На первый поверхностный взгляд может показаться, что этой разницы нет. И мужчины, и женщины стали больше думать о половых отношениях. И для тех, и для других стало важно соответствовать известному образцу телесной привлекательности. И для тех, и для других сексуальные отношения в значительной степени подменили собой эротические и любовные.

На первых порах именно так это и рассматривалось. В 1979 году, когда западное общество пожинало первые плоды сексуальной революции, Виктор Франкл, выступая как аналитик социальных процессов и практикующий психолог, высказывал обеспокоенность тем, что возникшее повышенное стремление к сексу и получению удовольствия от него вызывает сексуальные неврозы, и не делал в этом смысле разницы между полами. Он описывал *«принуждение к сексуальному потреблению, исходящее от индустрии „просвещения“, манипулирующей общественным мнением»*, под влиянием которой люди, особенно молодые, *«чувствуют себя прямо-таки обязанными стремиться к сексу ради него самого»*.

«Наши пациенты-мужчины, — рассказывал Франкл, — в первую очередь озабочены тем, чтобы продемонстрировать свою потенцию, пациенты-женщины заинтересованы прежде всего в том, чтобы доказать самим себе, что они в состоянии переживать полноценный оргазм и ничуть не фригидны».

Именно это вызывает сексуальные дисфункции, нарушение потенции и оргазма, подчеркивал Франкл — как и всякое стремление к наслаждению или счастью самому по себе. Он описывает это следующим образом: *«Чем больше человек стремится к наслаждению, тем больше он удаляется от цели. Другими словами, само „стремление к счастью“ мешает счастью. Это саморазрушающее свойство стремления к наслаждению лежит в основе многих сексуальных неврозов. Снова и снова психиатру приходится наблюдать, как и оргазм, и потенция нарушаются, когда они превращаются в цель»*.

Однако было бы ошибкой думать, что сексуальная революция есть просто снятие моральной нормы по демонстрации сексуальности и ее обсуждению, «взвинчивание» сексуальной энергии в масштабах всего общества, принуждение к сексуальному потреблению. Что она есть только частный, хотя и ярчайший случай индустрии потребления, которая подталкивает человека стремиться к получению удовольствий вместо стремления к какому-то важному жизненному

смыслу. И что деформации, которые она вызвала в людях, ограничиваются вышеупомянутыми невротами.

Сексуальная революция — в том виде, в котором она произошла на Западе — изменила и извратила не только нормы жизни, не только значение полового акта, но и сущность тех, кто участвует в нем — мужчины и женщины.

Примерно в тот же период, когда вышла в свет процитированная статья Франкла, началась ожесточенная «война феминисток» по вопросу о порнографии. Радикальные феминистки, в первую очередь американки Андреа Дворкин и Кэтрин Маккиннон, развернули борьбу против порнографии, которую они считали инструментом «дегуманизации» женщины. По их мнению, насилие над женщинами осуществлялось как в процессе создания порнографии — в виде жестокого обращения с моделями, — так и через саму конечную продукцию, которая закрепляет у мужчин сексуальный стереотип доминирования, унижения и жестокости по отношению к женщинам.

Дворкин считала даже, что порнография — это «священное писание мужчин», *«священный мужской бастион, монастырский приют маскулинности, стоящей на грани собственного уничтожения»*. В маскулинности же, мужественности она отказывалась видеть что-либо кроме стремления к насилию, агрессии, реализации власти. Она пишет, что *«мужское удовольствие неразрывно связано с насилием, причинением боли, эксплуатацией»*, и что это самое специфическое «мужское удовольствие», основой которого является удовольствие сексуальное — собственно, и есть двигатель человеческой истории, которую она называет «мужской историей». А *«мужская сексуальная власть является сущностью культуры»*.

Маркиз де Сад — вот в ком для Дворкин воплощение сущности *«Обычного Мужчины»*. Вот, пишет она, *«определение, которое бы привело в ужас опьяневшего от власти аристократа, но женщины, по здравому размышлению, увидят его истинность. В де Саде раскрывается одно подлинное уравнение: власть порнографа равна власти насильника равна власти мужчины»*.

Кстати, из сходных феминистских идей был рожден концепт «домашнего насилия», борьба с которым стала на Западе основанием для практики беспрепятственного изъятия детей из семей, и который упорно пытаются узаконить в этом же виде в России, наталкиваясь пока на общественное сопротивление. Домашнее насилие впервые было описано в 1979 году в книге феминистки Ленор Уолкер «Избитая женщина». Избиение является формой контролирующего патриархального поведения мужчин, нужной им для контроля над своими женами, заявила Уолкер. Потом было показано, что никакой связи между насилием в семьях и патриархатом нет, хотя бы потому, что в лесбийских парах насилие совершается чаще, чем в гетеросексуальных. Но концепт уже работал.

Дворкин и Маккиннон попытались провести в Соединенных Штатах ряд локальных законов, квалифицирующих порнографию как нарушение гражданских прав женщин и позволяющих женщинам подавать в суд на производителей и распространителей порнографии с требованиями возмещения ущерба. Законы, однако, были заблокированы чиновниками и отменены местными судами как нарушающие свободу слова.

Но более важно другое. Против Дворкин и Маккиннон в массовом порядке выступили другие феминистки. В первую очередь это были Эллиен Уиллис и Гейл Рубин. Они заявили, что надо заботиться не о женской безопасности, а о женской сексуальной свободе. Эллиен Уиллис писала, что в долгосрочной перспективе феминистки выиграют только в том случае, если хотят любви — то есть секса — женщины (и мужчины) будут больше, чем бояться его последствий. Иными словами, секрет успеха феминизма — это тотальная сексуальная либерализация.

Гейл Рубин обвинила «антипорнографических» феминисток в том, что они вырвали «из контекста» порнографии намеренно шокирующие слайды, чтобы изобразить ее жестокой по

отношению к женщинам, каковой она вовсе не является. «Сексуально-либеральные» феминистки считали, что если мужское доминирование в сексуальных отношениях нравится женщине, то это ее дело и вопрос ее сексуальной свободы.

Это касалось, кстати, в том числе и садомазохистских практик, которые у «антипорнографических» феминисток, напротив, вызывали глубочайшее возмущение. Еще одним спорным пунктом была проституция. «Антипорнографические» феминистки говорили о том, что она навязывается женщинам, у которых нет альтернативы. «Сексуально-либеральные» — настаивали на уважении к свободе женщин, которые выбрали проституцию как профессию.

[Изображение]

Андреа Дворкин и Гейл Рубин

В конце концов порнография в полной мере восторжествовала над антипорнографией. А «сексуально-либеральный» феминизм в ходе этой дискуссии вышел за первоначальные пределы защиты прав женщин и стал тараном против моральных столпов общества в отношении различных сексуальных извращений.

«В отсутствие более ясно сформулированной радикальной теории пола большинство прогрессистов обратились за руководством к феминизму», — писала Гейл Рубин. И осуществляя такое руководство, выводила все виды извращений из-под общественного морального осуждения (которое она называла «моральной паникой», намекая на то, что паниковать по этому поводу не стоит) и «узаконенного насилия». В своем эссе «Думая о сексе», которое на Западе очень известно и считается основополагающим текстом по тематике ЛГБТ и сексуальности, Гейл Рубин называет садомазохистов сообществом «безобидных извращенцев», а все извращения в целом — «доброкачественной сексуальной изменчивостью».

Гомосексуализм и педофилия, садомазохизм и инцест... Именно сексуально-либеральные феминистки провозгласили впервые, что все это, в сущности, «варианты нормы». Поначалу это трактовалось как необходимое условие освобождения женщин: сексуальность есть основная сфера угнетения женщины, и либерализация этой сферы есть путь к снятию угнетения. Но, конечно, очень быстро интересы гомосексуалистов, педофилов и садомазохистов, которых теперь становилось все больше, приобрели свое самостоятельное значение.

И антипорнографический, и сексуально-либеральный феминизм боролись против патриархата, но сексуально-либеральный феминизм оказался в этом отношении более «идеологически» состоятельным. Потому что патриархат связан не с мужским сексуальным доминированием, которое демонстрирует порнография. А с жестким ограничением сферы сексуальности как таковой — сексуально-либеральные феминистки «угадали» это. Неслучайно они отмечали, что подавление порнографии воссоздает консервативную половую мораль, что оппозиция порнографии тесно связана с оппозицией гомосексуализму, аборту и контрацепции — то есть всему тому, что они как раз хотели продвинуть. И в итоге продвинули.

Уничтожая консервативную половую мораль, они постепенно превратили западных мужчин в то ничтожество, которое показывает фон Триер в образе полицейского Билла.

(Продолжение следует...)

Конец текста