

Илья Росляков

СТРАШНАЯ ДОРОГА СВОБОДНОЙ ЛИЧНОСТИ. ФОН ТРИЕР ПРЕДЛАГАЕТ НОВОГО БОГА

ИА «Красная Весна», 05.12.2021, [источник](#)

[\[Изображение\]](#)

Жан Леон Жером. Фрина перед судом Ареопага. 1861

В 1996 году Ларс фон Триер выпускает фильм «Рассекая волны». Именно эта картина принесет ему широкую славу. Она получит призы Каннского фестиваля и Европейской киноакадемии. И станет первым фильмом трилогии «Золотое сердце», в которую войдут также фильмы «Идиоты» (1998) и «Танцующая в темноте» (2000) с норвежской певицей Бьорк в главной роли.

Действие фильма «Рассекая волны» происходит в Шотландии в 1970-е годы. В нем показана пуританская протестантская община. Жители регулярно собираются в церкви, где во время службы, на которой имеют права говорить только мужчины, так или иначе может обсуждаться все, в том числе и частная жизнь семей. Важные жизненные события членов общины, такие как замужество девушек, согласовываются со старейшинами.

К похоронам, как и к высказыванию в храме, тоже допускаются только мужчины. Когда хоронят тех, кого община считает грешниками, священник, произносящий надгробную речь, отправляет их в ад. На венчании не принято говорить о любви супругов друг к другу — говорится об их любви к Богу. В храме — том самом, в котором собирается община, — нет колоколов. «*Нам не нужны колокола, чтобы славить Господа*», — так объясняет это пастор.

Молодая девушка по имени Бесс Макнилл, которой чуть больше 20 лет — доверчивая, немного ребячливая, хранящая невинность до свадьбы, — часто приходит в одиночестве в церковь, чтобы общаться с Богом. Делает она это весьма непосредственно: сначала обращается к Богу вслух, а затем отвечает себе, так же вслух, от его лица — с закрытыми глазами.

Она долго просит Бога о том, чтобы тот дал ей любовь. И вот, наконец, это свершается. В ее жизни появляется мужчина по имени Ян, работающий в море на буровой платформе. Ян старше и опытнее ее и для общины человек чужой. Старейшины не сразу дают согласие на брак. Они вызывают Бесс в храм и испытующе спрашивают ее, известно ли ей что-либо действительно полезное, что дали общине чужаки. А также готова ли она отвечать перед Господом не только за себя, но и за другого. Бесс отвечает уверенно, и старейшины позволяют ей выйти замуж.

[\[Изображение\]](#)

Бесс Макнилл обращается к Богу и отвечает себе его голосом

И вот, уже во время свадебного празднества в местной ратуше невинная и непорочная Бесс неожиданно начинает настойчиво просить супруга лишить ее невинности в женском туалете. Тот несколько удивлен, но соглашается.

Затем начинается совместная жизнь супругов, которая по замыслу авторов, полностью сконцентрирована на половых отношениях. При этом в одном из эпизодов Бесс благодарит мужа за половой акт, говоря: «*Спасибо*».

Когда муж улетает работать на буровую, Бесс идет в уличную телефонную будку, чтобы дожидаться там его звонка. Она ждет долго и даже засыпает в будке, а когда муж наконец выходит на связь, то у них происходит своего рода «секс по телефону». Причем происходит это с подачи

Бесс: долгожданный разговор начинается с признания в любви и немедленно переходит в «псевдо»-телесный контакт.

Такая сосредоточенность на сексуальной жизни показывает характер этой любви. Знаменитый психолог Виктор Франкл пишет, что тому, кто действительно любит, *«уже недостаточно больше для возбуждения соответствующего физического или эмоционального состояния — его по-настоящему затрагивает только духовная близость партнера»*. Сексуальное же отношение он называет самым примитивным отношением к личности любимого. Именно сексуальное отношение доминирует и в разговоре героев, и в их совместной жизни. Все происходящее с Бесс, начиная со свадьбы, можно было бы назвать сексуальным экстазом.

Такой внезапный сексуальный экстаз у невинной девушки из пуританской среды, ее резкий переход к концентрации всей своей жизни вокруг сексуальной потребности выглядит достаточно парадоксально. И может быть объяснен только тем, что фон Триер показывает определенный тип женщины.

Если все социальные и личностные характеристики Бесс говорят о ее целомудренности, непорочности, богобоязненности, то ее внезапный переход к сексуальному экстазу может объясняться только абсолютной сущностью женщины, которая сокрыта в ней и начинает раскрываться.

Для объяснения этой женской сущности обратимся к рассмотренной нами модели Вейнингера. Подчеркнем, мы не согласны с тем, что женская сущность такова, какой ее показывает фон Триер. Однако, как нам кажется, то, что он показывает, крайне важно для понимания происходящего на Западе.

Напомню вкратце, что Отто Вейнингер — это молодой австрийский философ, который в 22 года окончил Венский университет и получил степень доктора философии, в 23 года опубликовал сочинение «Пол и характер». Оно произвело фурор среди его современников в том, что касается вопросов пола. Вскоре после этого философ покончил с собой. Работа Вейнингера вышла в свет в 1903 году. В ней он заявил, что женщина лишена непрерывной памяти, логики, этики, наконец всякого собственного «Я», и что она уничтожится, если мужчина перестанет быть сексуальным.

Мужчина есть форма, женщина есть материя, а без формовки материя абсолютно бескачественна, говорит Вейнингер. Она ищет своего завершения, как объект, не обладающий собственной субъектностью. Женщина есть ничто, желающее прильнуть к мужчине, который есть микрокосм, заключающий в себе все возможности. Ее глубочайшее желание — приобрести определенную форму с помощью мужчины, то есть фактически быть им созданной. Сама по себе женщина только сексуальна, а все другие ее проявления суть только выражения находящегося в ней мужского начала. И она желает быть созданной мужчиной не абы как, а в половом акте.

Только такая «абсолютная потребность» в половом акте, дремавшая до свадьбы и теперь пробудившаяся, могла побудить невинную, скромную Бесс, почти ребенка в душе, настаивать на немедленном лишении невинности в туалете.

Могут сказать: может быть, Бесс только разыгрывала из себя целомудренность, а на самом деле еще до свадьбы имела тайные сексуальные фантазии и большое «фи» по отношению к пуританской общине? Но показано явно другое. У Бесс прекрасные отношения в семье. Священник общины говорит на свадьбе, что Бесс проявила любовь ко Христу и подчинила этой любви свою жизнь. Ее общение с Богом лишено двусмысленности, она просит его о любви, верит, что он может забрать эту любовь, боится этого.

Если это так, то неожиданная неумная сексуальность Бесс может проистекать только из какого-то «сущностного» источника, из чего-то, что существует помимо всего ее социального опыта. Речь

явным образом идет об обсуждавшейся нами сущности «абсолютной гетеры», которая более внятно будет показана в последующих фильмах фон Триера. Именно ее он выражает и через благодарность Бесс за половой акт. Вот что пишет по этому поводу Вейнингер:

«Высшим моментом в жизни женщины, когда раскрывается ее изначальное бытие, ее изначальное наслаждение, является тот момент, когда в нее втекает мужское семя. Тогда она в бурных объяснениях жмет мужчине и прижимает его к себе: это — высшее наслаждение пассивности, еще более сильное, чем ощущение счастья у загипнотизированной. Это — материя, которая формируется и которая хочет связать себя с формой навеки, никогда ее не оставлять. Вот почему женщина бесконечно благодарна мужчине за половой акт».

Если принять во внимание крайнюю сконцентрированность Бесс на сексуальности и теле, становится понятным ее состояние при отъезде мужа после их медового месяца на буровую.

Еще при прощании с ним она закатывает истерику и бросается на взлетающий вертолет. Когда Бесс остается одна, истерики повторяются. Она делает календарь, в котором отмечает каждый день, который предстоит провести без мужа, могильными крестами. Она ходит общаться с Богом и убеждает себя его голосом, что она должна иметь терпение. Однако в конце концов Бесс просит Бога вернуть мужа раньше срока любой ценой, и когда Бог спрашивает — а как же люди, с которыми он работает? — отвечает просто: *«Они не имеют значения. Ничто больше не имеет значения».*

На буровой происходит авария, и Ян действительно быстро возвращается, но уже калекой. При этом Бесс уверена, что причиной произошедшего была именно ее просьба к Богу срочно вернуть мужа.

Ян парализован, он не может не только самостоятельно передвигаться, но и принимать пищу. Показано, как его друзья — коллеги по буровой, придя навестить его в больнице и поняв, что он не в состоянии протянуть руку за пивной банкой и чокнуться с ними, впадают в смущение и спешно ретируются. Он начинает рассуждать о том, что с ним все кончено, и предлагает Бесс уйти и найти себе другого мужчину — ведь у нее впереди вся жизнь.

Однако понимая, что она от него не уйдет, он начинает вести себя более открыто и говорит: *«Любовь — волшебная сила. Если я умру, то только потому, что не могу любить тебя* (имеется в виду конкретно половой акт — И.Р.). *Я с трудом вспоминаю, как это было, а если совсем забуду — умру».* Исходя из этого, он просит Бесс найти другого мужчину и переспать с ним, а потом передать ему, что между ними было. *«Это сохранит мне жизнь»*, — объясняет он. И прибавляет, что боится смерти.

С этого начинается основной сюжет фильма: Бесс начинает исполнять странное желание мужа, вовлекаясь во все более и более грязные связи. Все начинается с мастурбации престарелому пассажиру автобуса, продолжается проституцией в местном баре, куда Бесс приходит в вызывающем наряде и откуда уходит с первым попавшимся посетителем, и завершается визитами на траулер, стоящий на якоре у берега море, где она вступает в связь с отпетым садистом, который в конце концов калечит ее.

В просьбе Яна любовь, способная спасти жизнь, приравнивается к половым отношениям — притом таким, в которых личность партнера не принципиальна. Это своего рода триумф сексуальности как таковой. Именно сексуальность является для Яна и откликающейся на его желания Бесс единственным средством сотворения чуда. Но для задействования этого средства в него надо войти глубоко, как в инициатическую практику. Первый эпизод Бесс с престарелым пассажиром вовсе не удовлетворяет Яна. *«Ты считаешь, что это мужчина?»* — спрашивает он. — *«Недоразумение и только».* Это толкает Бесс на «наращивание» своих усилий.

Каждая новая ее грязная связь приносит улучшение в состояние Яна, однако затем оно снова ухудшается. «Бог», с которым общается Бесс, в продолжение всего этого поддерживает и направляет ее. Социум же, наоборот, все больше отвергает. Для нее оказываются закрыты двери храма, родная мать перестает пускать ее на порог, а местные мальчишки преследуют ее и закидывают камнями, прикрикивая: *«Кто тут шлюха?!»*

[Изображение]

Дети преследуют Бесс

Будучи покалеченной садистом с траулера, Бесс попадает в реанимацию, однако видя, что в этот последний момент Яну, находящемуся в том же отделении, лучше не становится, она начинает думать, что «ошибалась» и умирает. Ян же после этого выздоравливает. Друзья помогают ему выкрасть тело жены из морга, чтобы община не похоронила ее с традиционными словами «Ты грешница и отправишься в ад». Вместо тела в гроб насыпают песок, а тело Бесс муж с друзьями бросают в море на буровой. На утро в небе над морем звонят колокола — те самые, которых не хватало в храме общины.

Особенность этого сюжета в том, что он подразумевает достаточно благостную христианскую интерпретацию, которую фон Триер фактически «подсовывает» зрителю. Дескать, ясно, что произошло: Бесс пожертвовала собой ради любимого, причем она принесла самую большую жертву из всех — свою честь и доброе имя. Именно тот Бог, который отвечает Бесс ее же голосом, и есть настоящий Бог, а вовсе не тот, которого община славит без использования колоколов. Бог Бесс требует жертвы, как он требовал ее от Авраама, и вознаграждает того, кто верует и приносит ему жертву. Это как бы подтверждается и тем, что в момент, когда Ян возвращается после аварии, «Бог» говорит Бесс: *«Я хотел испытать тебя. Испытать твою любовь к Яну».*

Однако такая «подсовываемая» режиссером интерпретация уже на первый взгляд вызывает некоторые вопросы.

Во-первых, если действительно «Бог» Бесс и есть настоящий Бог, то ясно, что именно он вернул Яна назад покалеченным — а значит, Ян пострадал и стал калекой во имя удовлетворения неумной сексуальности Бесс. Ведь ее нетерпение было связано в первую очередь с жадой сексуального удовлетворения. Это подтверждается хотя бы тем, что их разговор в период разлуки Бесс сразу же превратила в «секс по телефону».

Это демонстрирует ту самую безнравственность женщины, о которой пишет Вейнингер. Рассматривая Бесс как образец самопожертвования, христианскую душу, отдающую себя для спасения мужа, упускают ту мелочь, что сначала она сама создает ситуацию, в которой муж пострадал, для собственного сексуального удовлетворения. Сексуальность Бесс является средством спасения мужа, но сексуальность Бесс является и причиной его страданий, порождает ситуацию, из которой его надо спасать.

Во-вторых, «Бог» Бесс вовсе не считает все происходящее греховным — ни странную просьбу Яна своей жене, ни, что особенно важно, сам ее блуд. Греховным это считает Бог, которому поклоняется община. А «Бог» Бесс, напротив, является главной инстанцией, подталкивающей ее на путь блуда.

Вскоре после просьбы мужа, видя, что состояние мужа ухудшается, Бесс приходит в церковь поговорить с «Богом». Происходит следующий «разговор»:

Бесс: *Не дай ему умереть!*

«Бог»: *Почему я не должен дать ему умереть?*

Бесс: *Я люблю его!*

«Бог»: *Ты только говоришь о своей любви.*

Бесс: *Я не могу этого сделать... Не могу!*

«Бог»: *Докажи, что любишь его, и я сохраню ему жизнь.*

Как уже говорилось, в свою первую порочную связь Бесс вступает с престарелым пассажиром автобуса. Замечу мимоходом, что сама сцена снята очень ярко — она не только не разговаривает с удовлетворяемым ею пассажиром, но даже не смотрит на него, то есть она через этот странный акт буквально исполняет свой долг. Выйдя из автобуса, Бесс обращается к «Богу» со словами: *«Прости меня, Господи! Я согрешила»*. На что «Бог» отвечает: *«Мария Магдалина тоже грешила, а теперь она одна из возлюбленных моих»*.

Любой знающий Евангелие может легко оценить всю меру лукавства этого ответа. Речь идет здесь о блуднице, помазавшей миром ноги Иисуса, которую отождествляют с Марией Магдалиной. Однако та блудница в момент встречи с Иисусом перестала быть блудницей. Эта женщина грешила до тех пор, пока она не узнала истинного Бога. Увидев Иисуса, она испытала глубочайшее раскаяние, глубина которого была соразмерна глубине ее греха. Вот как описывается этот сюжет в Евангелии от Луки:

«И вот, женщина того города, которая была грешница, узнав, что Он возлежит в доме фарисея, принесла алавастровый сосуд с миром и, став позади у ног Его и плача, начала обливать ноги Его слезами и отирать волосами головы своей, и целовала ноги Его, и мазала миром. Видя это, фарисей, пригласивший Его, сказал сам в себе: если бы Он был пророк, то знал бы, кто и какая женщина прикасается к Нему, ибо она грешница. Обратившись к нему, Иисус сказал: Симон! Я имею нечто сказать тебе. Он говорит: скажи, Учитель. Иисус сказал: у одного заимодавца было два должника: один должен был пятьсот динариев, а другой пятьдесят, но как они не имели чем заплатить, он простил обоим. Скажи же, который из них более возлюбит его? Симон отвечал: думаю, тот, которому более простил. Он сказал ему: правильно ты рассудил. И, обратившись к женщине, сказал Симону: видишь ли ты эту женщину? Я пришел в дом твой, и ты воды Мне на ноги не дал, а она слезами облила Мне ноги и волосами головы своей отёрла; ты целования Мне не дал, а она, с тех пор как Я пришел, не перестает целовать у Меня ноги; ты головы Мне маслом не помазал, а она миром помазала Мне ноги. А потому сказываю тебе: прощаются грехи её многие за то, что она возлюбила много, а кому мало прощается, тот мало любит. Ей же сказал: прощаются тебе грехи».

То есть блуд и сфера божественного здесь несоединима, а Бог избавляет от греха блуда. «Бог» же фон Триера санкционирует и фактически инициирует блуд. И потом вознаграждает блудницу (не раскаявшуюся, а напротив, дошедшую в этом блуде, говоря словами Достоевского, «до последней стены») знаменем с колокольным звоном.

«Бог» Бесс явным образом выступает для нее источником энергии. Он обладает силой, нужной для влияния на выздоровление Яна. Именно в его и только в его власти сделать так, чтобы в результате половых актов Бесс состояние Яна улучшалось. Она ведь только в начале рассказывает Яну свой опыт. В дальнейшем это влияние осуществляется просто «телепатически».

В одной из первоначальных версий сценария половой акт героини с садистом влияет непосредственно на происходящее в ходе операции Яна. Здесь вместо траулера в качестве места действия выступает лодка, героиню зовут Кэролайн, а Додо — имя ее подруги, медсестры.

«Мужчина запикивает ее в лодку. Она нежно качается. Кэролайн впадает в восторг и выходит из него. Она оглядывается и выглядит измученной: тело Яна поднимается от удара электродов. Делаются уколы. Сердце не запускается. Кэролайн закрывает глаза. Она цепляется за мужчину».

Она не дает себе уйти. Тело Яна поднимают во второй раз. Врачи в лихорадочном волнении. Он все еще не вернулся к жизни. Тело Кэролайн внезапно сотрясает оргазм. Невероятно жестокий. Она кричит. После последней попытки сердце Яна начинает биться. Додо смотрит на его большое тело, пока все стабилизируется. Кэролайн все еще кричит. Огромные стаи водоплавающих птиц поднимаются в воздух над зарослями тростника. Мы далеко и едва слышим ее. Небо окрашивается в черный цвет от птиц».

Здесь видно, что энергия, спасающая Яна, есть энергия блуда, по сути — энергия эмансипированной гетеры, которая упивается соитием. Дающий эту энергию «гетерический Бог» достаточно явно противопоставляется патриархальному Богу, которого чтит община. Причем суть противопоставления состоит именно в том, что «гетерический Бог» имеет жизненные силы, а «Бог мужчин» не имеет их. Именно в этом символизм колоколов, которые отсутствуют в церкви общины, но появляются в небе, чтобы восславить деяния Бесс и гетеризм.

Врач в больнице посмеивается над идеей Бесс о том, что это она виновата в болезни Яна, так как попросила Бога вернуть его как можно быстрее. *«Ого! Ты действительно обладаешь такой силой?»* — спрашивает он ее с широкой улыбкой. Ее подруга-медсестра Додо, узнав о том, что Бесс пытается с помощью блуда улучшить здоровье мужа, говорит ей, что это выдумки, и что она живет в воображаемом мире.

Однако далее показано, что и этот врач, и любящая Бесс Додо оказываются абсолютно бессильны на что-то повлиять. Когда Бесс привозят от насильника израненной в реанимацию, они уверены, что вылечат ее, зато не верят в выздоровление Яна. Между тем Бесс быстро уходит, а Ян начинает выздоравливать. Еще до этого врач пытается разлучить Бесс с мужем и отправить ее в сумасшедший дом. Он уверен в том, что знает, как лучше. Бесконечная слабость этой позиции видна по тому, что Бесс легко сбегает от полиции, пытающейся увезти ее, и продолжает делать то, что хочет. Больше никто ни разу не попытался реализовать распоряжение врача.

Нити жизни и смерти в руках «Бога» Бесс, а не в руках современной медицины, намекает фон Триер. Это весьма напоминает ситуацию из «Меланхолии», когда ученый муж Клэр оказывается абсолютно бессильным предсказать поведение смертоносной планеты, зато «одержимая» Джастин предсказывает все определенно. Современное общество исчерпано, на смену ему приходит энергия гетеризма. Речь идет об исчерпании и «заполнении» энергией гетеризма не только социального порядка, но и религиозного.

Конфликт между «Богом» гетеризма и Богом патриархальной общины особенно обнажается в сцене, где Бесс, уже превратившаяся в публичную женщину и в соответствующем наряде входит в церковь, где община присутствует на традиционном богослужении.

В это время один из прихожан выступает и произносит следующие слова: *«Ибо все, что требуется от нас, грешных — это стремиться к совершенству перед всевидящим оком Господа нашего. С безмерной любовью к слову написанному, с бесконечной любовью к заповедям Его».*

[Изображение]

Прихожанин говорит о любви к слову. На заднем плане в проходе появляется Бесс

«Я не понимаю, что вы говорите», — реагирует Бесс, нарушая запрет на высказывание женщин в церкви. — «Как можно любить слово? Слова любить невозможно. Нельзя любить слово! Можно любить другое человеческое существо. В этом совершенство».

Именно после этого эпизода община подвергает Бесс обструкции, и она становится нерукопожатной. Здесь речь идет о действительном мировоззренческом, метафизическом конфликте. С одной стороны, Бог патриархальной общины, как бы омертвевший, понимаемый по существу как свод правил и слов, которые не несут ни спасения, ни прощения, ни любви. С другой

стороны, «Бог» Бесс, живой, с которым она, в отличие от старейшин общины, взаимодействует, «разговаривает» непосредственно. И который учит ее любить человека, но определенным образом — через гетерическую сексуальную практику. По отношению к Богу общины можно применить определение Ницше «Бог умер». А «Бог» Бесс есть живой Бог, но это Бог гетеризма.

Могут сказать: но ведь Бесс все делала по просьбе мужа, в том числе исходя из того, что она должна почитать своего мужа, как того требует община. Именно муж толкнул ее на блуд, а она вынуждена была смириться.

Но по сути просьба мужа — это условность. Ян не обладает силой, нужной для выздоровления посредством половых актов его жены. Он не имеет доступа к тому «Богу», который способен излечить его. А «Бог» еще задолго до просьбы мужа «говорит» Бесс, что намерен *«испытать ее любовь к Яну»*.

Кроме того, сама просьба Яна нужна фон Триеру для того, чтобы показать его ничтожество и трусость. Высказывая ее, он прямо говорит, что думает о себе, а не о жене. И что ему страшно умирать. А вскоре, уже после того, как Бесс ради него пустилась во все тяжкие, без особых колебаний подписывает документы об отправке ее на психиатрическое лечение.

Слабость Яна выражает слабость всего социума и всех мужчин. Не он замысливает унижение Бесс. Его замысливает «Бог» Бесс на паях с ней самой. Сначала «Бог» по ее инициативе делает Яна калекой, а затем подбрасывает ей единственный дальнейший ход — блуд, прорыв к энергии гетеры. Бесс не хотела, чтобы муж вернулся калекой? Осознанно, конечно, нет. Но в фильме есть очень характерная сцена, предвещающая обращение Бесс к Богу с просьбой немедленно вернуть мужа.

В период ожидания, одиночества и отчаяния, она встречает друга мужа с буровой по имени Питс. Тот объясняет, что повредил запястье, и поэтому его отпустили на 3 дня. Бесс очень разочарована, она уже надеялась, что Ян тоже приехал. Вскоре после этого она «сговаривается» с «Богом» о возвращении Яна любой ценой. И эта просьба прямо подразумевает, что Ян может вернуться из-за телесного повреждения, как и Питс.

Фраза Бесс *«Ничто больше не имеет значения»*, которую она произносит в разговоре с «Богом», относится не только к людям, работающим с Яном. Она относится по существу и к самому Яну — к тому, в каком состоянии он вернется. И странным образом перекликается с фразой героини фильма «Антихрист», которую мы обсуждали в прошлой статье — *«Все это не имеет смысла»*.

В этом сговоре Бесс с «Богом» выражается то, что Эвола пишет о гетере: это *«смертельная жажда любви как экстатический порыв разрушения и саморазрушения»*. Причем «любовь» здесь строго равна соитию. Позднее, в «Антихристе», а также в более позднем фильме «Нимфоманка», фон Триер покажет это более внятно. Но сила обсуждаемого фильма в том, что в нем, может быть, лучше всего виден потенциал этого «экстатического порыва» на контрасте с бессилием системы, упорядоченности патриархального общества. Упорядоченности его науки и индустрии медицинской помощи. Упорядоченности его религиозных процедур и его Бога.

Предполагаем, что именно для усиления этого контраста фон Триер выбирает в качестве места действия пуританскую шотландскую общину и смещает время действия на 20 лет назад, в 1970-е годы. Ему нужно показать самое твердое воплощение патриархата, возможное в современном Западе.

Первоначальная целомудренность Бесс, ее типологическое несходство с классической гетерой не должно смущать. В последний момент перед съемками фон Триер существенно смягчил свой первоначальный замысел, видимо, решив «подсунуть» зрителю и критике «христианскую интерпретацию». По первоначальному плану, главная героиня находит большой вкус в своих

грязных связях, как это и подобает гетере. Это видно уже по вышеприведенному отрывку из старого сценария со сценой в лодке. Но то же самое видно и по другим отрывкам из первоначальных версий сценария.

Датский кинокритик, профессор Копенгагенского университета Петер Шепелерн в своей книге «Фильмы Ларса фон Триера. Принуждение и освобождение» пишет: *«В первом конспективном варианте сценария (1991) выделяется тема секса: это основная идея — история женщины, для которой беспорядочный и унижающий ее достоинство секс — это жертва, которую она приносит из чистой доброты, чтобы спасти своего любимого. В исправленной версии 1992 года сексуальные сцены стали более проработанными, носят порнографический характер. Здесь она сначала занимается сексом с доктором, затем с мужчиной в автобусе, с мужчиной в лодке, участвует в оргии с женщиной и несколькими мужчинами в хижине в лесу, после чего ее насилуют в ручье, где она едва не тонет... Сцены часто носят извращенный и жестокий характер».*

Комментируя это, Шепелерн подчеркивает: *«Наиболее порочный момент... заключается не в том, что женщина подвергается сексуальному унижению, подчинению и насилию, а в том, что ей это нравится (тема, которая обычно так же обыгрывается по отношению к нацизму, когда политическое и сексуальное подчинение комбинируется — так это было сделано в фильме Кавани „Ночной портье“, которым фон Триер восхищался во времена своей учебы в школе киноискусств)».*

Критика указывает, что одним из источников замысла фильма была книга маркиза де Сада «Жюстина, или Несчастливая судьба добродетели», которая нравилась фон Триеру. В ней добродетельная 15-летняя сирота, пытающаяся следовать нормам католической морали, оказывается повсеместно жертвой жестоких преследований на сексуальной почве и развращается. Книга изобилует подробными описаниями сексуальных извращений. Шепелерн, проводя параллель между Жюстиной и Бесс, цитирует финал книги де Сада.

«Де Сад, — пишет он, — заканчивает историю Жюстины саркастическим заявлением о том, что „это истинное счастье растет только в лоне добродетели, и если Бог позволит ему терпеть гонения на земле, то только чтобы на небесах приготовить для него еще более достойную награду“». То есть, разумеется, еще более жестокие сексуальные извращения. Если путь Жюстины и отличается от пути Бесс, то во всяком случае «Бог» де Сада весьма близок к «Богу» Бесс.

[\[Изображение\]](#)

Бесс приходит в больницу к мужу

Первоначальные версии сценария фильма, которые вынашивались и дорабатывались в течение нескольких лет, фон Триер подвергает перед съемками радикальному пересмотру. Как пишет Шепелерн, *«Бесс превратилась в жертвенную, страдающую и „чистую“ героиню, которая, как и многие вымышленные героини... вынуждена предоставлять свое тело мужчинам для удовлетворения любых желаний».*

Характерно, что сцена рвоты, которая возникает у Бесс после мастурбации престарелому мужчине в автобусе, отсутствовала даже в окончательной версии сценария. Эта сцена появилась только уже на съемках.

По сути, Фон Триер исключает одну, но важную, деталь — получение героиней удовольствия от своих страданий. Ему захотелось сделать ее благочестивой и сентиментальной, и он осознал, что если бы она *«была шаловлива, она была бы не так хороша»*, пишет Шепелерн. Пряча таким образом гетерическую сущность героини, фон Триер достигает большого эффекта — он делает ее

и ее воздействие еще сильнее. Завуалировав, по существу, основную суть фильма, он подталкивает зрителя простить и принять то, что делает Бесс.

В «Антихристе» он тоже принимает и прощает свою героиню и сострадает ей, но там он не может добиться того же от зрителя. В «Рассекая волны» он добивается в этом смысле полного успеха. Большинство зрительских отзывов выражают восхищение фильмом как истинно христианской историей или историей большой любви. Принятие действий Бесс как проявлений истинной любви подготавливает общество к безальтернативности пришествия энергии эмансипированной гетеры. В конечном итоге оно должно будет принять необратимость такого пришествия. И за 25 лет, прошедших с выхода фильма в свет, западное общество сильно продвинулось в эту сторону.

(Продолжение следует...)

Конец текста