



## ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ ЗЛОСТЬ В ЛАНДШАФТЕ ЖИЗНИ С ДРУГИМИ: ОБРАЗЫ ДЕСТРУКТИВНОГО ОБМЕНА В СОВРЕМЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

© А. В. Конева

Конева Анна Владимировна  
зав. Сектором  
фундаментальных исследований  
культуры, шеф-редактор  
«Международного журнала  
исследований культуры»  
Санкт-Петербургское  
отделение Российского  
института культурологии  
г. Санкт-Петербург  
akoneva@list.ru

*В статье рассматриваются образы выражения эмоции злости в современном кинематографе. Для примера выбраны два фильма, наиболее явно репрезентирующих эмоцию злости как «экзистенциальной злости». Автор вводит понятие экзистенциальной злости, чтобы показать метафизическое основание эмоции, которая зарождается в пространстве столкновения с Другим. Злость рассматривается как выход за пределы состояния комфорта, как феномен столкновения и непонятным Другим, как заполнение пустоты.*

**Ключевые слова:** злость, эмоции, образ Другого, нормы культуры, интенциональность сознания.

Сегодня одним из популярных для исследований направлений является история эмоций: исследователи, не психологи, а философы, историки, культурологи, наконец-то увидели, что социальность — это не чистое время, наполненное событиями, и не пространственно-детерминированные отношения власти, но еще и огромная сфера переживаний. Эти переживания точно так же социально обусловлены — эмоции, которые мы испытываем, переданы нам в культурно-приемлемых формах, то есть обусловлены формально, и, более того, они обусловлены содержательно, поскольку являются продуктом социального воображаемого, той системы образов и способов их воспроизведения, которая присуща данной культуре.

Говоря об образной природе эмоций, мы можем искать воображаемые структуры в основании эмоций, и тогда это будут структуры антропологические, либо искать образы, в которых эти эмоции запечатлеваются

культурой, транслируются и выступают провокаторами вторичных переживаний, и тогда это будут структуры социальные. В данной статье я хочу обратиться к эмоции злости в ее экранных формах. Причем предмет моего анализа я решила сделать два фильма, репрезентирующие эту эмоцию с двух разных позиций. Первый фильм, снятый в 1992 году режиссером Джоэлем Шумахером, называется «С меня хватит». Эта картина посвящена последовательному поиску ответа на вопрос, откуда берется злость и как она постепенно захватывает человека, не оставляя ему никакого выбора. Здесь авторы фильма показывают нам злость как феномен социальный, не задаваясь по большому счету экзистенциальными вопросами. Второй фильм, более современный, — картина «Польско-русская война», режиссера Ксаверия Жулавского (2009), оперирует образами злости, выводящей из пределов привычной социальности в пространство виртуального мира, что позволяет по-новому ставить вопросы экзистенциальной природы злости, а не только увидеть ее с позиций феноменологии.

Вопрос о природе злости и, более широко, о природе зла — давний вопрос философии, теологии, этики. Но вне зависимости от того, примем ли мы посылку, что человек от природы добр или что ему присуща злость, необходимо понять метафизическую природу злости прежде, чем исследовать ее образы, созданные современным искусством. Злость — одна из основополагающих человеческих эмоций, причем возникает она лишь в ландшафте жизни с другими. Даже если мы попытаемся увидеть основание злости в глубине замкнутого сознания — она предстанет перед нами как заполнение некоей пустоты — и это будет пустота желания, пустота, возникающая там, куда направлено усилие сознания.

Эмоция злости деструктивна — она обладает разрушительной силой как по отношению к самому себе, так и по отношению к окружающим. Мы можем увидеть основание существования злости как выражения внутреннего состояния — экзистенцию злости как таковой — в столкновении сознания с реальностью. Злость проявляется в контексте общения, она проявляется тогда, когда в поле зрения и в поле действия появляется Другой. Важно понимать, что злость всегда направлена на Другого как противостоящего — даже если злость «срывают» на предметах, эти предметы наделяются качествами одушевленности, срабатывает механизм «архаического» восприятия, переноса — и Другой обретает лицо, которому предстает злость.

Понятие экзистенциальной злости, заявленное в заглавии статьи, возможно трактовать двояко: как злость, присущую самому человеку, лежащую в основании его существования, и как основание существования самой злости. Поскольку задачей статьи является исследование репрезентации эмоции средствами кино, важнее оказывается второй аспект — попытка увидеть основания существования самой эмоции злости, прочесть истоки этой эмоции в основании человеческого существования.

Однако основания человеческого существования и основания эмоций, как представляется, отличаются. Если экзистенция бытийствует, то эмоция про-является, хотя именно экзистенциальная встреча с Другим по-

рождает эмоцию. Значит, исследование основания эмоций должно опираться на феноменологическую традицию.

В основании эмоции лежит сознание Я, но не просто самосознание или осознание направленности моего сознания именно на эту эмоциональную составляющую сознания, но сознание в определенном модусе — его я определяю как экзистенциальную злость — модус сознания, обнаруживающего невозможность совместного сосуществования с другими, которые не просто «не понимают», противодействуют, сопротивляются моей интенции, но захватывают своей мощной встречной силой мое пространство/время/суждение.

Об экзистенциальном основании злости пишет Франсуа Флао<sup>1</sup>, который подчеркивает, что злость не может быть помыслена, из всех эмоций она наиболее сильная и непосредственно захватывает сознание человека. Чтобы осознать злость как переживаемую эмоцию, необходимо войти в поле напряжений, которые являют себя во взаимодействии с другими. Экзистенциальные основания злости лежат в чувстве суверенности моего существования, оно априори ясно мне, но осознается — болезненно — лишь во взаимодействии с другими.

Мы можем попробовать понять экзистенциальные основания злости через понятия интенциональности и контринтенциональности. Направленность моего сознания на объект выявляет сущность этого объекта — такая предпосылка феноменологии. Однако есть ряд объектов, которые сопротивляются интенциональному усилию сознания, ставят на его пути препятствия. Об этом пишет Жан-Люк Марьон, предлагая свою радикальную версию феноменологии<sup>2</sup>. Марьон, критикуя Гуссерля, обращается к понятию данности — *donation* — во французском языке это понятие имеет отчетливый семантический оттенок дара, подарка, дарения. То есть данность, то, что является, есть то, что случается, событие. И событие выводит нас из изолированности собственного сознания — такого одинокого, направленного на феномены и получающего злость в качестве эмоционального состояния неудовлетворенности, когда феномен не раскрывает своей сущности.

И вот здесь встает вопрос, а на каком основании феномен не раскрывает своей сущности? Марьон вводит понятие насыщенного феномена — *le phénomène saturé*. Он пишет о насыщенном феномене, который силой своей данности, тем самым, что является сознанию, прерывает нашу интенциональность. Оказывает сопротивление действию сознания. Заметим — не ускользает, не исчезает, а именно оказывает противодействие. Он — этот феномен — остается невидимым. Для обозначения невидимости — феноменальной невидимости — Марьон придумывает понятие *l'invis*. Это то невидимое, которое не открывает себя никогда — не случается, остается невидимым в самом событии. И это — говоря словами Э. Левинаса — то самое

---

<sup>1</sup> *Flahault, F. La m̃chancet̃. Paris, Descartes&Cie, 1998.*

<sup>2</sup> *Marion, J.-L. De surcroot. Etudes sur les ph̃nominines satur̃s. Paris, Presse Universitaires de France, 2001.*

лицо Другого, которое выступает этическим императивом, а для Марьона основанием контринтенциональности. Елена Петровская в лекциях по теории образа так пишет об этом: «То, что остается невидимым, обнаруживая себя лишь в молчаливой заповеди “не убивай (меня)!”». Можно сказать, что Другой вступает с нами в отношения, отменяющие агрессивность, метафизическую и иную, которая могла бы быть ему адресована»<sup>3</sup>.

Благодаря идеям и текстам Э. Гуссерля, Э. Левинаса, Б. Вальденфельса стало очевидно, что Другой не может быть дан нам в презентации, непосредственно<sup>4</sup>. Для сознания, изначально выстраивающего свои смыслы с опорой на бинаризм и обладающего интенциональностью, Другой может быть дан — по Гуссерлю, как он говорит об этом в пятом «Картезианском размышлении»<sup>5</sup> — лишь в аппрезентации, то есть через соприсутствие. Именно здесь — в соприсутствии — появляется основание для контринтенциональности Марьона.

Другими словами, контринтенциональность позволяет мне вступить в равные отношения с Другим, не пытаясь его конституировать, признавая его сущность как наполненную множественными смыслами — неопределенную. И это — отношения любви, которые были осмыслены, например, русской философией. Когда же я пытаюсь закрепить за Другим определенные смыслы как его собственные и наталкиваюсь на невозможность этого закрепления, это оказывается метафизическим основанием злости, которая на уровне социальном проявляет себя в деструктивном обмене с Другим. Потому что Другой точно так же пытается закрепить за мной придуманные им и чуждые (или неявленные) для меня смыслы. Он остается для меня невидимым как Другой, не открывает мне себя как феномен, но при этом выступает конкретным актором, противодействующим или просто не соответствующим тому смыслу, который моя интенциональность жаждет в нем обнаружить. А поскольку экзистенциальный смысл моего существования открывается мне в интенциональности сознания, мы можем назвать такой модус обнаружения эмоции экзистенциальной злостью, которая выступает основанием эмоциональной захваченности.

Опыт деструктивного обмена, таким образом, оказывается замкнутым кругом поиска конкретного смысла Другого. Этот опыт легко порождает систему образов, которые накладываются один на другой. Это могут быть образы-слова, концепты, которые описывают смыслы, вступающие в обмен; либо могут быть визуальные образы.

Кинематографические средства — в отличие от живописи, которая с трудом оперирует насыщенными феноменами, — визуально выстраивают подобие неустойчивого неравновесия двух противоположенных интенцио-

---

<sup>3</sup> Петровская Е. Теория образа. М. : РГГУ, 2012. С. 85.

<sup>4</sup> См: Гуссерль Э. Картезианские размышления. СПб. : Наука, 2001; Левинас Э. Путь к Другому. СПб. : Изд. СПбГУ, 2006; Вальденфельс Б. Мотив Чужого. Минск: ПроPILEI, 1999.

<sup>5</sup> Гуссерль Э. Картезианские размышления. СПб. : Наука, 2001. С. 224—225, 243—245.

нальностей, визуализируя их в событийном ряду. Неслучайно злость — в эмоциональном диапазоне от раздражения до ярости — очень кинематографична. Множество сцен и даже фильмов целиком посвящено этой эмоции.

Визуализации деструктивного обмена посвящена драма «С меня хватит» с Майклом Дугласом в главной роли. Этот фильм целиком посвящен событиям, которые происходят благодаря выходу культивируемой злости.

Действие фильма происходит в американском городке, главный герой оказывается в ситуации несостоятельности во всех смыслах социальности: он теряет работу, которая была ему дорога, от него уходит жена, ему запрещено решением суда видеть дочь. Но жизненная катастрофа оказывается лишь почвой, на которой вырастает злость. «Спусковым крючком» механизма переживания злости оказывается дорожная ситуация, в которой герой переживает состояние, описанное Сартром в романе «Тошнота». Вот они — вещи, которые неожиданно перестают быть подручными предметами и обретают навязчивую, неприятную, собственную контринтенциональность. Это вещи, которые смотрят на нас — на главного героя и создают то самое поле напряжения, в котором злость захватывает человека целиком. Эмоционально роман Сартра описывает не злость (хотя и ее проявления в романе есть), но опустошение. Для Сартра Другой — прежде всего не сознание, а телесность: «Сартр отрицает бытие Другого как наличие знаков (у Гуссерля), как “посредничество” Другого (у Гегеля), либо как логику познания (у Хайдеггера). Другой у Сартра — это телесный и враждебный Другой, вошедший в Париж Сарта с целью превратить его, сартровское бытие в полную негацию»<sup>6</sup>. Именно эта навязчивая телесность прочитывается в начальном эпизоде фильма, стремясь создать у зрителя ощущение той самой тошноты — тем самым заставить его сопереживать герою, которого «достало» абсолютно все: жара, дорожные пробки, неработающий кондиционер, отваливающиеся ручки старого автомобиля, навязчивые лица других людей, от которых невозможно отвернуться, потому что они везде, предметы, становящиеся живыми, демонстрирующие свою неотвратимую, навязчивую телесность, не поддающиеся приданию смысла — телесно присутствующие, они обретают феноменальную невидимость, препятствуя сознанию и самому существованию героя. Довольно длинный эпизод, который длится почти 4 минуты, завершается кульминацией злости: герой выходит из машины, хлопает дверцей и, бросив машину посреди дороги в пробке, отправляется в никуда. При этом герой вовсе не впадает в амок — он продолжает контролировать свои эмоции, его злость выглядит сознательной основой деструктивного обмена.

Герой Майкла Дугласа Уильям Фостер находит выход из тошнотворной ситуации в изменении своей мотивации. Он ставит себе целью прийти на день рождения дочери и последовательно, не взирая на препятствия, выполняет свое намерение, попутно совершая преступление за преступлением. Как это происходит? Вот событийный ряд фильма: герою нужен

---

<sup>6</sup> *Суковатая В.* Лицо Другого. Телесные образы Другого в культурной антропологии. Харьков, 2009. С. 328.

четвертак, чтобы позвонить и заявить бывшей жене свое намерение прийти на день рождения дочери. Владелец магазина отказывается разменять банкноту и предлагает что-то купить. ОК, герой хочет купить «Колу» — на улице жара, но «Кола» оказывается дороже, на сдачу невозможно получить четвертак. Владелец магазина ведет себя не то чтобы агрессивно, но вызывающе, он не собирается ни понять, ни помочь, ни пойти навстречу — противодействие, сопротивление реальности вызывает злость — и наш герой крушит магазинчик, требуя снизить цену за «Колу». Затем платит, берет сдачу и отправляется восвояси, прихватив бейсбольную битку, которую хозяин магазинчика держал для самообороны.

Далее события развиваются по нарастающей: у героя появляется все более серьезное оружие, и в каждой следующей ситуации, схема которой остается прежней, герой хотел бы соблюсти социальные нормы, но наталкивается на нежелание сотрудничать (cooperate — важный социальный императив для американцев). Злость проявляется все сокрушительнее, герой становится убийцей, безумцем. Повтор ситуаций вскрывает нам схему деструктивного обмена — несовпадения посылок «соответствия правилам» и «личного проявления». И характерен момент, когда полицейский, сумевший остановить, арестовать героя тогда, когда он уже готов убить свою бывшую жену и дочку заодно, потому что они тоже не хотят сотрудничать, тоже оказывается втянут в деструкцию коммуникации. При этом герой сам выступает инициатором деструктивного обмена: он вынуждает полицейского застрелить его, заставив поверить в наличие еще одного пистолета. Тем самым экзистенциальное событие встречи с собой — смерть, сознательный ее выбор — оказывается основанием того же деструктивного обмена, так оказывается невозможна сама посылка «вернуть все как было».

В этот кульминационный момент фильма герой вдруг осознает себя как «злого». Он рассуждает об этом: «Это я злой? Как это могло случиться? Я делал все, что мне говорили. <... Я строил ракеты, знаете? Я помогал защитить Америку. Я достоин вознаграждения, а не этот пластический хирург! Они мне солгали!» Рефлексия злости не выявляет подлинности ее оснований, но демонстрирует невозможность никакого конструктивного сотрудничества, выхода из ситуации. Рефлексия злости выявляет ее основание как ложь — и провоцирует ложь: так, Фостер (Дуглас) лжет, чтобы вынудить полицейского выстрелить в него.

Кинотекст строится как экзистенциальное повествование — по канонам восприятия «через внутренний мир героя», зрителю становится понятно, как и почему появляется злость, он если и не сочувствует герою, то по крайней мере проникается его мотивацией. Причем авторы фильма показывают нам две призмы «внутреннего мира» — полицейский сержант Пендергаст (Р. Дювалл), который останавливает преступника, выступает таким же рупором интенциональности. Вторая линия фильма (отношения между сержантом Пендергастом и его женой, страдающей от тихого полубезумного горя после смерти их ребенка) тоже демонстрирует злость — но лишь в один момент, гораздо более редуцируемо, но по тому же принципу нарастания контринтенциональности. В традициях американского кино,

этот фильм показывает два полюса существования в безнадежности: экзистенциальный, злость (Фостер) и социальный, смирение (Пендергаст), очевидно демонстрируя безвыходность первого.

Второй фильм, на который я хотела бы опереться, построен совершенно иначе. Здесь мотивы главного героя остаются непроявленными, и никакого нарастания контринтенциональности не появляется.

Фильм «Польско-русская война» снят по роману, который произвел впечатление бомбы. Роман написала молодая девушка Дорота Масловска, как она сама признавалась в интервью, под влиянием подготовки к выпускным экзаменам по теме «Война 1920 года». Несмотря на название, войны в фильме нет. Но она есть как феномен, на который направлено сознание героя. Польско-русская война, заявленная в названии, в первых кадрах фильма (герою рассказывают две новости, хорошую и плохую, первая — новость о том, что в городе началась польско-русская война, вторая же — что его бросила девушка), разлитая как имплицитная мотивация всех поступков и мыслей героя, остается *l'invis*, она сама оказывает сопротивление направленности сознания, выступая тем самым марьяновским «насыщенным феноменом».

Кинотекст здесь предстает как поток сознания, конструируемый и деконструируемый злостью и деструктивным обменом. Повествование ведется от имени молодого поляка Анджея по прозвищу Сильный из среды так называемых «дресеров» — одной из молодежных субкультур, которую характеризуют общая примитивность и вульгарный лексикон, агрессия и воровство, алкоголь и наркотики. Узнать дресера можно по бритой голове и спортивной обуви и одежде, называемой в Польше «дресами».

В этом фильме много сцен, в которых эмоции, злость и гнев выплескиваются чрезмерно. Герои фильма плохо умеют владеть собой, они поддаются эмоциям, отдаются им. Весь текст фильма выстраивается так, чтобы погрузить зрителя в трансное состояние, изменить систему восприятия. Можно, пожалуй, сказать, что фильм рисует картину, выстроенную изнутри сознания, раздираемого борьбой с невидимым. В отличие от фильма «С меня хватит», для самого сознания героя (героев) причины возникновения злости — мотивы — остаются невидимыми, они *l'invis* — злость рождается в ответ на неявное противодействие некоего «мира», который насильственно объясняется через понятные сознанию образы врага — русского в русско-польской войне.

Картина сознания «изнутри» погружает зрителя не в психическую, а в виртуальную реальность. Не сразу, но исподволь авторы фильма заставляют зрителя изменить его собственное сознание. Вешки, за которые цепляется понимание, расставлены — и чем больше смотришь, тем яснее понимаешь, что зрителя специально ведут по визуальным эмоциональным зацепкам, чтобы вызвать раздражение, отвращение, неприятие, злость и затем открыть несуществование этой реальности, сняв злость через контринтенциональность невидимого. Фильм сложный — по языку и по кинотексту.

«Польско-русская война» построена по модели восприятия не реального, а компьютерного мира. В этом фильме возможно все — как в интер-

активной компьютерной игре. Всеобщая бессмыслица понемногу выходит из берегов повседневного, полностью подчиняя себе разум и эмоции. Показательно, что в фильме почти нет реального мира, разве что в эпизодах, когда герои покупают билет на поезд или их арестовывает полиция. Из одного «измененного» сознания выстраивается целый гротескный мир — и вот уже герои идут на антироссийский праздник, на котором почему-то проводится конкурс красоты типа «мисс района». Дальше начинаются сцены фантастического, перемещая зрителя из мира реального в мир компьютерный. Это — образ чистой злости в ее концентрированном состоянии с максимально выраженной деструкцией.

Эпизод, о котором идет речь, обыгрывает прозвище героя. Впав под воздействием наркотиков в состояние буйства, он идет по поляне, на которой собрались жители на «антироссийский праздник», сбивая со своего пути всех, расшвыривая людей, как котят. Злость, которая владеет им, передается окружающим — и вот уже они бросаются на Сильного, чтобы придавить его к земле. Но силы Сильного несопоставимы с силами обычного человека, а его эмоции позволяют ему буквально чувствовать себя сверхчеловеком.

Выясняется, что этот мир устроен не так, как мир реальный, в нем нет логики действий и поступков, потребности и желания удовлетворяются тут же и самым причудливым образом. Если героине нужно в туалет, то вот он, прямо рядом со столиком уличного кафе, если герою нужен бейджик для прохода в некую VIP-зону, словно во сне, он видит сразу целую охапку этих бейджиков.. Мир выстраивается как Матрица, вот только управляется эта Матрица не сознанием главного героя и даже не какой-то логикой борьбы Добра и Зла, традиционно выстраивающей полярности этого мира.

Каждый поворот сюжета сопровождается ярким эмоциональным всплеском — герой переживает мир, наполненный Другими, взаимодействовать с которыми ему трудно. Другие непредсказуемы, они раздражают, отбирают часть свободы — так возникает та самая экзистенциальная злость, которая переживается героем как единственно подлинное его состояние. Обоснованием же этой злости, ее социальным форматом выступает польско-русская война, потому что только в войне оправданно выплескивать злость, ища смерти ради идеи.

И уже буквально через несколько эпизодов выясняется, что и события, и эмоции в этой странной компьютерной игре, построенной по законам больного воображения, управляются неким Автором, герой попадает в ловушку этого смысла и теряет одну из своих компьютерных жизней. Зрителю же становится ясно, что перед ним — текст в тексте, фильм, написанный в жанре «недописанного сценария». К этому приему современный кинематограф обращается довольно часто, в каком-то смысле он приходит на смену приему «кино о кино», однако различие между этими двумя моделями построения фильма принципиальны. В первом случае реальность создания фильма и реальность самого фильма смыкаются, не оставляя никакого зазора, во втором же — остаются разделены: автор



(сценарист) пишет, и мы видим, как он пишет. По законам пространства и времени эти реальности не могут пересечься, но в фильме К. Жулавского они пересекаются, создавая новую, виртуальную реальность, в которой все, что пишет Автор, тут же становится частью жизни героя.

Композиционный принцип, лежащий в основе такого построения картины, В. Коршунов называет ризомным<sup>7</sup>. Ризома — термин, означающий «способ жизнедеятельности многолетних травянистых растений типа ириса; в узком смысле ризома — это подземный горизонтально расположенный корешок таких растений, пускающий корни снизу и дающий покрытые листьями побеги сверху. <... Ризому тяжело искоренять, поскольку каждый ее отрезок при благоприятных условиях может давать (и дает) жизнь новому растению»<sup>8</sup>. Принцип ризомы — это отрицание единой исходной точки, линейных причинно-следственных связей, стержня, объединяющего разрозненные части. Это открытая система, которая может разрастаться, «расползаться» в любую сторону. В философии этот термин благодаря Ж. Делезу и Ф. Гваттари стал означать принцип веструктурной организации целостности. И в фильмах, построенных по принципу «ненаписанного сценария», этот принцип присутствует на уровне идеи.

Автор объясняет главному герою, что «все этого здесь нет, Сильный», разрушает стены, повелевает им самим и другими героями. Здесь Автор оказывается властен над героем абсолютно — нет никакой интенциональности Сильного, которая могла бы противостоять сознанию Дороты Масловской (в фильме автор книги фигурирует под своим именем и играет саму себя). Но это открытие вызывает у героя... злость. Обоснование деструктивного обмена здесь выводится на уровень абсурда: нет мира — нет злости — нет правил. Но при этом злость есть, как обнаружение чужой интенциональности — кто-то обосновывает мое существование, записывая «все это при помощи вот этой пишущей машинки».

Конечно, этот фильм вполне можно рассматривать как социальную сатиру, и кинокритики поступали именно так. Однако для иллюстрации злости как таковой эта картина особенно хороша еще и потому, что в ней левиначеское лицо Другого показано нам зримо.

Сюжет и идея фильма — это не просто бессмысленная озлобленность наркомана против всего и вся, выявление социальных пороков и рефлексия о том, куда катится современная молодежь. Если мы вспомним начало фильма (две новости, хорошая и плохая), именно плохая новость дает толчок плохим событиям: девушка Магда, которую любит Сильный, бросила его. Так же, как и предыдущая картина, это история о любви — о метафизике любви и злости. И именно лицо Другого, не открывающее своего смысла, остающееся

---

<sup>7</sup> Коршунов В. Фильм как «недописанный сценарий»: проблема композиционного построения // Вестник ВГИКа. 2010. № 6. С. 112—128.

<sup>8</sup> Гречко П. Концептуальные модели истории. Ризома как метапаттерн истории // Библиотека «Полка букиниста»: сайт. 2006. URL: [http://society.polburu/grechko\\_models/ch29\\_all.html](http://society.polburu/grechko_models/ch29_all.html) (дата обращения: 13.11.2010).

ся тотальным невидимым перед попыткой проникнуть в его смысл, выводит героя из тотальной злости в иную реальность.

В фильме этот момент показан как выход из беспросветности на свет: герой, получив знание о том, что «этого мира здесь нет», срывает свою ярость в крике: «Нате вам! Мир из пенопласта...», он выходит из здания (изначально полиции, но после встречи с Автором — просто пустого дома) под проливной дождь. Монолог героя абсурден, с таким же успехом он может быть трактован в терминах феноменологической редукции, и когда герою открывается смысл — а это смысл его существования: «... огня нет, я выгорел до тла» — дождь волшебным образом прекращается. И перед героем оказывается стена, обычная стена с граффити, но эти граффити — лицо его девушки Магды, к которой он обращается со словами любви. Это лицо останавливает непрерывный поток переживания злости, оказывает сопротивление направленности сознания к деструкции и — лишив героя жизни, конечно (потому что Сильный, поверив в бутафорию мира, разбивает себе голову о надпись BUM!!!) — открывает ему окончательно, что смыслы Другого непостижимы.

Благодаря кинематографу с его мощным эстетическим арсеналом серийное мышление обрело плоть, стало ярким, зримым. Фильм в жанре «недописанного сценария» не заканчивается со смертью героя, напротив, Сильный получает возможность прожить новые «компьютерные» жизни — встречу с Магдой, славу в телепередаче, обывательское счастье. Но все эти жизни не складываются, им мешает все та же всепоглощающая эмоция злости, обоснованная польско-русской войной. Война нестати оказывается везде и разрушает все, что могло бы быть создано. Автор, которая констатирует в конце фильма: «Проиграл», выключает систему жизнеобеспечения, под которой лежал в клинике герой. Автор убивает своего героя, потому что злость — его единственная реакция на события, какими бы они ни были — загадочными, странными, опасными или романтическими; злость Сильного убивает его, поскольку не дает выхода к смыслу.

Фильм К. Жулавского представляет собой сложный кинотекст, в котором ставятся многие актуальные вопросы. На примере этого фильма мы видим, как под влиянием новых практик восприятия и потребления происходит изменение самой эстетики экранного текста — и она, в свою очередь, влияет на практики восприятия. Современный человек живет в среде, перенасыщенной медиа, для молодого человека телеэкран и компьютер — реальность, существующая сама по себе, поэтому когда герой видит себя на телеэкране, для него это знак, что он существует. Равно как и материальное потребление — якорь существования. А если этого нет, то обоснованием существования становятся только эмоции: например, гнев, который позволяет выплеснуть силу и ощутить свое воздействие на мир, почувствовать его, мира, сопротивление. Изменяется и культурная норма выражения эмоций: если еще в фильме Дж. Шумахера эмоции выражались точно, спонтанно, а осознание «себя как злого» привело героя к краху, то в фильме К. Жулавского эмоции оказываются контекстом повествования, той рекой, которая влечет поток сознания героя. Норма выра-

А. В. Конева

жения эмоций смещена, ярость и гнев не сдерживаются, а выплескиваются — с криком, сжатыми от напряжения зубами и т. д. При этом метафизическое основание злости пока остается прежним, и возникает вопрос о том, как будет видоизменяться эмоция в условиях изменяющегося восприятия базовых ее оснований, экзистенциальных оснований человеческого бытия, любви и смерти.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Вальденфельс, Б.* Мотив Чужого. — Минск : ПроPILEI, 1999.
2. *Гречко, П.* Концептуальные модели истории. Ризома как метапаттерн истории // Библиотека «Полка букиниста»: сайт. 2006. URL: [http://society.polbu.ru/grechko\\_models/ch29\\_all.html](http://society.polbu.ru/grechko_models/ch29_all.html) (дата обращения: 13.06.2012).
3. *Гуссерль, Э.* Картезианские размышления. — СПб.: Наука, 2001.
4. *Коришунов, В.* Фильм как «недописанный сценарий»: проблема композиционного построения // Вестник ВГИКа. — 2010. — № 6. — С. 112—128.
5. *Левинас, Э.* Путь к Другому. — СПб. : Изд -во СПбГУ, 2006.
6. *Петровская, Е.* Теория образа. — М. : РГГУ, 2012. — С. 85.
7. *Сукватая, В.* Лицо Другого. Телесные образы Другого в культурной антропологии. — Харьков, 2009. — С. 328.
8. *Flahault, F.* La mйchancetй. — Paris, Descartes&Cie, 1998.
9. *Marion, J.-L.* De surroot. Etudes sur les phйnomines saturйs. — Paris, Presse Universitaires de France, 2001.