



ОККАЗИОНАЛИЗМ «ГИНОЦИД»: ПРОИСХОЖДЕНИЕ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МЫСЛИ (НА МАТЕРИАЛЕ КИНОТЕКСТОВ Л. фон ТРИЕРА)

О.Н. Турышева

*Уральский федеральный университет имени первого Президента Б. Н. Ельцина,
Екатеринбург,
oltur3@yandex.ru*

Аннотация. Статья посвящена номинации «гиноцид», возникшей в феминистской публицистике 70-х гг. XX в. Исследуется происхождение лексемы и характер ее использования в научной и художественной сфере. Авторство термина принадлежит американской феминистке Андреа Дворкин. Объединяя тысячелетнюю китайскую традицию бинтования ног и преследование ведьм в средневековой Европе, Дворкин в изобретенной лексеме подразумевает глубинную преступность патриархальной культуры в отношении женщины. Исследованные культурные практики характеризуются ей как выражение страха перед женской природой и стремления установить над ней контроль для того, чтобы обеспечить доминирование мужского начала в культуре. Окказионализм Дворкин вошел и в современный научный лексикон, и в современную художественную культуру. Первостепенным предметом рассмотрения в статье является творчество современного датского сценариста и режиссера Л. фон Триера. Анализ образной системы фильма «Антихрист» в совокупности с анализом функционирования в нем окказионализма «гиноцид», а также анализ других кинотекстов Л. фон Триера позволяет опровергнуть распространенное мнение об антифеминизме его кинематографа. В статье делается вывод о том, что кинематограф Ларса фон Триера вскрывает глубинный драматизм положения женщины в культуре. Анализ осуществляется на материале последнего в творчестве датского режиссера цикла «Depression Trilogy». В него входят фильмы «Antichrist» (2009), «Melancholia» (2011), «Nymphomaniac» (2013). Статья выполнена в междисциплинарном ключе: гендерная антропология в ней сочетается с аналитикой лексического новообразования и аналитикой кинематографического текста.

Ключевые слова: лингвистика, окказионализм, концепт, феминизм, христианский антифеминизм, Ларс фон Триер, образ женщины

В исследованиях креативного словообразования общепринятым считается, что окказионализм является способом объективации новой мысли, которая в свою очередь может стать источником формирования новых художественных концептов¹. В данной статье предлагается опыт анализа прагматики окказиона-

Турышева Ольга Наумовна – доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы УрФУ им. первого Президента Б. Н. Ельцина.

¹ Бабенко 1997; Дюндик 2011.

лизма «гиноцид», созданного в рамках феминистской научной публицистики и востребованного художественной мыслью в качестве нового концепта. При этом аналитика функционирования этого концепта в художественном тексте позволяет, с одной стороны, предложить его (текста) рациональную интерпретацию, а с другой стороны, наряду с реконструкцией авторской позиции, выявить и важнейшие характеристики современной культуры, «востребовавшей» появление самого окказионализма и обусловившей характер его рецепции в произведении искусства.

«Гиноцид» (в пер. с греч. «убийство женщин») – окказионализм, изобретенный американской феминисткой Андреа Дворкин по созвучию с термином «геноцид». Подразумеваемая это созвучие, Дворкин символически уравнивает расовую дискриминацию с дискриминацией, направленной на женщин. Номинация «гиноцид» вынесена в заглавие двух глав книги Андреа Дворкин «Ненависть к женщинам: новый взгляд на сексуальность» (1974)². Это глава шестая, посвященная тысячелетней китайской традиции бинтования ног, и глава седьмая, посвященная охоте на ведьм в средневековой Европе. Уродование женских стоп в китайской культуре и европейскую демонофобию Дворкин впервые объединяет как самые выразительные проявления страха перед женской сексуальностью, стремления установить над ней контроль и так обеспечить мужское доминирование в культуре.

Следует признать, что если геноцид получил многоаспектную (историческую, психологическую, философскую, юридическую, художественную) рефлексию – в силу того, что стал признанным фактом истории человеческой цивилизации, то гиноцид – явление, которое только ожидает своего признания и осмысления. При этом оно вовсе не тождественно сексизму – предмету феминистской критики, так как подразумевает не просто подавление женских прав в обществе, но акцентирует глубинную преступность патриархальной культуры в отношении женщины, убийственное унижение ее природы. (Точно также геноцид не тождественен расизму и ксенофобии, но является их очевидным следствием.)

Термин «гиноцид», введенный А. Дворкин в 1974 г., скоро был востребован представителями феминистского движения и стал фигурировать в западной научной литературе в качестве общепринятой дефиниции, наряду с целым рядом других синонимических понятий: феминоцид, гендероцид, сексоцид. Причем он был распространен на самые разные проявления феминофобии в культуре. Выразительный пример: сборник научных статей «Гиноцид: гистерэктомия, капиталистический патриархат и медицинское насилие над женщинами», вышедший в 2007 г. под редакцией известной представительницы феминистского движения в Италии Марии-Розы Далла Косты³. Исследования, составляющие это издание, в большинстве своем касаются тех медицинских практик, которые так или иначе репрессируют женскую природу: от косметологической пластики до гинекологической хирургии.

В рамках данной статьи предлагается анализ художественного осмысления того аспекта западной культуры, который получил свою фиксацию в слове «гиноцид». Одной из первых последовательных попыток художественной рефлексии о генезисе гиноцида в европейской цивилизации является творчество современно-

² Dworkin 1974.

³ Dalla Costa 2007.

го датского режиссера и сценариста Ларса фон Триера, а именно фильм «Антихрист», первый фильм его последней кинематографической трилогии «Депрессия». Слово «гиноцид» непосредственно звучит в фильме – в названии одной из его частей. Представляется, что Л. фон Триер позаимствовал этот окказионализм у Андреа Дворкина для того, чтобы с его помощью описать дегуманизацию женщины в христианской культуре. Главный аргумент, поддерживающий это предположение, следующий: в фильме присутствует и мотив искривленных стоп, и мотив расправы над ведьмой, сопряженные воедино в книге А. Дворкина о ненависти к женщинам.

Именно этот упрек – в ненависти к женщинам – Ларс фон Триер заслужил, представив «Антихриста» на Каннском кинофестивале в 2009 г. Экуменическое жюри конкурса присвоило ему беспрецедентную награду – антиприз за женоненавистничество. Скоро мизогиния фон Триера стала общим местом критических рассуждений об «Антихристе»⁴. Ее поддерживает и очень тонкий исследователь фон Триера, автор русской монографии о его кинематографе, А. Долин. Героиня этого фильма, пишет Долин, «несет в себе <...> силу неведомого зла и мстительного разрушения»⁵.

Подобная интерпретация представляется вряд ли верной расшифровкой авторской интенции. Скорее всего, такое «прочтение» возникло на почве неприятия действительно шокирующей эстетики этого кинотекста, содержащего откровенные сексуальные сцены, а также сцены насилия, мучительства, автоагрессии и убийства.

Субъектом агрессии, направленной как на себя, так и на другого, в фильме выведена женщина. Потеряв сына и страдая от бремени собственной ответственности за его смерть, она в финале фильма совершает потрясающие в своей, казалось бы, бессмысленной жестокости поступки в отношении мужа и в отношении своей женской природы, нанося увечья своим половым органам. Чудовищное в своей разрушительности безумие женщины останавливает ее муж, после убийства сжигая ее тело на костре. Этот мотив, конечно, аллюзивно напоминает средневековые казни обвиненных в ведьмовстве женщин. Именно эта часть фильма предваряется названием «Гиноцид».

Намек на ведьмовскую природу женского поведения, подчеркнутый в фильме прямыми отсылками к средневековым процессам над колдуньями (героиня, историк культуры, пишет диссертацию о средневековых гонениях на женщин⁶), также подкрепил мизогенические трактовки данного фильма в критике. Критика и название фильма почти исключительно связывает с образом помешанной на собственной вине женщине, в которую, дескать, вселился дьявол. Однако внимание к тому, на какой почве происходит женское помешательство, позволит предложить иную, прямо противоположную трактовку изображенного в фильме события и, следовательно, его авторской концепции.

На первый взгляд кажется, что причиной безумия героини является трагическая смерть сына. Однако целый ряд мотивов противоречит такому толкова-

⁴ Торсен 2013, 6010–613; Долин 2009.

⁵ Долин 2015, 247.

⁶ Собственно, ей и принадлежит окказионализм «гиноцид». Он вынесен в название ее диссертации.

нию: по ходу действия фильма оказывается, что болезнь проявила себя задолго до трагедии потери ребенка. Так, уже после гибели мальчика потрясенный герой узнает, что его жена систематически принуждала своего сына носить обувь, надевая левый ботинок на правую ножку, а правый – на левую, что в итоге привело к искривлению его маленьких стоп⁷. Но главный аргумент, опровергающий версию о том, что причиной безумия героини стала потеря сына, – это тот факт, что она сама сознательно допустила его смерть. Подчинившись власти секса и не желая жертвовать оргазмом, она не остановила своего сына от рокового шага в открытое окно, хотя и видела, какой опасности он себя подвергает.

Критика, будучи тотально сосредоточена на жестокости героини в отношении своего мужа, странным образом не ищет объяснения чудовищных девиаций в ее отношении к сыну. Между тем текст фильма недвусмысленно связывает парадоксальность материнского поведения женщины с тем, как она переживает библейскую концепцию женской природы. Профессиональное погружение в историю отношения христианского мира к женщине убедило ее в изначальной преступности женского естества. Очевидно, этим переживанием и объясняется странное мучительство маленького сына и еще более странное допущение его смерти. Причиняя сыну неудобство и боль в неправильном ношении обуви, она как бы намеренно усугубляет свою преступность, связываемую с принадлежностью к женскому полу вообще. А в согласии на смерть сына это переживание достигает своего кульминационного разрешения. В свою очередь, присвоение себе библейской вины сопрягается в сознании героини с идеей необходимого возмездия, которого она и взыскивает, в финале фильма доходя в этом требовании до самоистребления. Таким образом, повторим, переживание вины является не следствием потери ребенка, а наоборот, причиной допущения его страданий и смерти. Вина, терзающая героиню, возникла не на почве утраты ребенка, а на почве переживания греховности женской природы вообще. А ее источником, по Триеру, является «гиноцид», антифеминизм христианской религии, для героини ставший предметом болезненного признания и детерминантой поведения по отношению к сыну, фактически принесенному ей в жертву собственной чувственности. Впрочем, как и детерминантой ее поведения по отношению к мужу, которого она истязает, очевидно, в надежде на то, что будет им уничтожена как носительница изначального зла, что и происходит в финале.

Место, где происходит убийство женщины, в фильме называется Эдем. Думается, что, разворачивая сюжет убийства женщины в библейском раю, фон Триер указывает на него как место, с которым связана фатальная ошибка христианской культуры, а именно присвоение женщине вины за грех, повлекший за собой наказание смертью, и фактическое освобождение мужчины от необходимости делить с женщиной ответственность за произошедшее. Ведь, как повествует Библия, Адам, желая избавиться себя от обвинений, указывает на Еву как единственно виновную в грехе. Заставляя зрителя вспоминать эдемскую историю, фон Триер подчеркивает, что у истоков христианской культуры лежит унижение и предательство женщины. Христианская культура непосредственно осмысливается им как культура маскулинная и неизбежно утверждающая себя через гиноцид. Эта мысль прямо

⁷ Мотив искривленных стоп в «Антихристе» непосредственно восходит, на наш взгляд, к концепции А. Дворкин.

была выражена фон Триером в одном интервью, где он отвергает обвинения своего творчества в мизогинии: «Я считаю себя феминистом <...> Я считаю, что религию придумали мужчины. Поэтому и сделал Антихристом женщину. Просто потому, что она противостоит религиозному мужскому началу»⁸. Это высказывание фон Триера позволяет прояснить и авторскую концепцию названия фильма: номинация «Антихрист» с финальной буквой в виде зеркала Венеры (символ женского начала) фиксирует то отношение к женщине, которое сложилось в западной культуре с благословения христианской религии. Женщина именуется в фильме Антихристом не потому, что якобы является носителем дьявольской природы, а потому, что этот образ ей неправомерно присвоила мужская христианская культура, так вызвав в ней самой самую разрушительную из возможных реакцию. Религия, по убеждению автора, придуманная мужчинами, выдворила ее за скобки культуры. Поэтому она и именуется Антихристом.

Такую интерпретацию подкрепляет и анализ персонажной системы в других фильмах Ларса фон Триера – как предшествующих «Антихристу», так и вышедших на экраны вслед за ним. Мужчина и женщина – постоянная пара в фильмографии датского режиссера. При этом интересно, что мужчина почти всегда изображается как предатель по отношению к женщине: в самый трагический момент он либо требует от нее жертвы, несовместимой с ее жизнью (как, например, в фильмах «Рассекая волны» и «Танцующая в темноте»), либо самоустраивается (как в «Меланхолии», оставляя женщин и детей в преддверии наступающего апокалипсиса), либо отказывается делить с ней страдание (как в «Антихристе», не признавая себя виноватым в смерти ребенка), либо предает ее во имя своих эгоистических интересов (как в «Медее», «Догвилле» и «Нимфоманке»). При этом сама героиня часто наделяется откровенными атрибутами Христа, в ряде фильмов прямо проживая его историю: от предательства до принятия жертвенных мук и даже вознесения (как в фильме «Рассекая волны»).

При этом очевидно, что проблематика, связанная с вопросом положения женщины в культуре, у фон Триера меняется. Так, в ранних фильмах режиссер исследует возможности женского духа, изображая женщину в героическом ключе. Например, в «Медее» страшный протест героини против мужского предательства получает однозначное авторское оправдание, а в ранней трилогии «Золотое сердце» («Рассекая волны», «Идиоты», «Танцующая в темноте») женщина становится носителем хриstopодобного поступка: жертвуя во имя другого, она добровольно и сознательно губит себя.

В цикле «USA» («Догвилль», «Мандерлей»), следующем за трилогией «Золотое сердце», взгляд на хриstopодобную природу женщины меняется: героизация ее жертвы уступает место размышлениям о невозможности ее осуществления в мире, исполненном зла.

И наконец, в трилогии «Депрессия», открывающейся фильмом «Антихрист», откровенно осуществляется замысел утверждения вины христианского мира перед женщиной. Конечно, этот замысел не является исчерпывающим в многосмысленном пространстве этого цикла, но он, очевидно, составляет его важнейший содержательный аспект, что опять же подкрепляется рядом высказываний самого

⁸ Тыркин 2009.

автора. Так, в самых разных интервью фон Триер всегда противопоставляет себя героям мужского пола, именуя их карикатурными⁹, и, наоборот, отождествляет себя со своими героинями, настаивая на героическом содержании их поведения – даже в фильмах «Депрессии»¹⁰. Причем в последнем фильме этого цикла – «Нимфоманке» – прямо говорится о вине культуры перед женщиной. В «Антихристе» эта идея не представлена в прямом слове кого-либо из героев, она реконструируется на почве анализа всей его образной системы. В «Нимфоманке» же эта мысль прямо вложена в уста мужчины.

Вообще «Антихрист» и «Нимфоманка», являясь рамочными фильмами последней трилогии фон Триера, вступают в очевидные диалогические отношения. В обеих картинах речь идет о положении женщины в культуре христианского мира, но их героини выведены как носительницы противоположных типов реакций на культурный гиноцид. Героиня «Антихриста» до абсолютного предела доводит **подчинение** христианскому взгляду на женщину и реализует навязанный культурой комплекс женской вины сначала в преступлениях в отношении сына и мужа, а потом – и в истреблении женского начала собственного тела. Героиня «Нимфоманки» Джо, наоборот, на требования, предъявляемые христианской культурой к женщине, реагирует программным бунтом. Действие фильма целиком сосредоточено на том, как она пытается реабилитировать сексуальные права женщины. То, что героиня «Антихриста» в акте подчинения культуре уничтожает, то героиня «Нимфоманки» в акте сопротивления культуре возводит в культ: первая производит клитеротомию, вторая становится адептом обожествления вульвы – в противовес извечному обожествлению фаллического начала.

Собеседник героини Селигман поддерживает ее чувственные права. В его монологе и излагается идея гиноцида и вины христианской религии перед человеком: наложив проклятие на человеческую природу, христианство, с его точки зрения, сакрализовало переживание вины, что, в свою очередь, и повлекло за собой самые чудовищные девиации. Селигман очевидно опирается здесь на идеи ницшевского «Антихриста». При этом, продолжая пафос Ницше, а также в опоре на феминистскую философию, он разоблачает маскулинизм XX века за то, что тот закрепил христианское проклятие исключительно за женской природой, освободив от него мужчину. Сексуальное поведение Джо Селигман трактует как форму защиты женщиной своих человеческих прав – против той вины, которую ей навязывает христианская культура. Исходя из этой идеи, он и оправдывает бунтарское поведение героини в самых его отвратительных формах.

Однако для самой Джо бунт оборачивается страшным бременем, сопоставляемым ей самой с несением голгофского креста. Бунт не освобождает героиню от чувства вины. Разрушительность вины в «Нимфоманке» подчеркнута не менее выразительно, нежели в «Антихристе». Как и безымянная героиня «Антихриста», Джо ищет наказания: но если первая осуществляет наказание своими руками, то последняя – в обращении к садисту, в надежде оправдать наслаждение болью. Удивительна сцена ее первого прихода к профессиональному истязателю: у дверей его кабинета она встречает целую очередь безмолвствующих женщин. В этом

⁹ Такую характеристику фон Триер дает герою «Антихриста», но ее вполне возможно распространить и на мужских персонажей других фильмов.

¹⁰ Долин 2011.

эпизоде Джо сближается с героиней «Антихриста», подчиняясь идее необходимого воздаяния. Однако это только эпизод в истории ее бунта.

В итоге героиня убеждается в разрушительности протеста и принимает необходимость отказа от прежней веры в правоту желания. Найдя в Селигмане сострадательное понимание и поддержку, она готова начать новую жизнь. Однако ее надежды оказываются не осуществимы: предательство Селигмана, потребовавшего за поддержку сексуального возмещения, превращает ее в убийцу.

Таким образом, и подчинение христианскому антифеминизму, и бунт против него имеют одно и то же завершение: поражение терпят обе героини, развязка обоих фильмов катастрофична¹¹. Причем в обоих фильмах катастрофизм положения женщины в культуре связывается с общей ситуацией «гиноцида», санкционированной, по фон Триеру, христианством. В связи с этим напомним, что название «Антихриста» воспроизводит имя знаменитого трактата Ницше, имеющего подзаголовок «Проклятие христианства». Очевидно, рассчитывая на память зрителя относительно подзаголовка первоисточника, фон Триер возлагает ответственность за репрессию женщины именно на христианство, при том, что женщина, в контексте его философии, несравненно ближе к христианскому идеалу человека, нежели мужчина. Это утверждается во всех его фильмах, и в «Депрессии» в том числе.

В рамках предложенной интерпретации творчества Л. фон Триера его позиция проявляет свою явную феминистскую основу. Такая реконструкция поддерживается и характером использования им феминистского окказионализма «гиноцид», которому в рамках творчества датского режиссера, очевидно, придается статус концепта, отсылающего к переживанию моральных основ христианской культуры.

ЛИТЕРАТУРА

- Бабенко, Н.Г. 1997: *Окказиональное в художественном тексте. Структурно-семантический анализ*. Калининград.
- Долин, А. 2009: *Самосуд. Фильм Ларса фон Триера «Антихрист»*. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2009/07/n7-article7>.
- Долин, А. 2011: *Интервью с Ларсом фон Триером*. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.gazeta.ru/culture/2011/06/29/a_3679141.shtml.
- Долин, А. 2015: *Ларс фон Триер. Контрольные работы*. М.
- Дюндик, Ю. Б. 2011: *Наречие оценки и категоризация опыта*. Иркутск.
- Торсен, Н. 2013: *Меланхолия гения. Ларс фон Триер. Жизнь, фильмы, фобии*. М.
- Тыркин, С. 2009: *Ларс фон Триер: «Всю свою жизнь я воровал у Тарковского»*. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kp.ru/daily/24320.4/512725/>
- Dalla Costa, M. (ed.) 2007: *Gynocide: Hysterectomy, Capitalist Patriarchy and the Medical Abuse of Women*. New York.
- Dworkin, A. 1974: *Woman hating: A radical look at sexuality*. New York.

¹¹ Неслучайно обе роли играет одна актриса – Шарлотта Гейнсбур.

REFERENCES

- Babenko, N.G. 1997: *Okkazionalnoe v hudozhestvennom tekste strukturno-semanticheskoy analiz* [Occasional in the Artistic Text. Structural and Semantic Analysis]. Kaliningrad.
- Dalla Costa, M. (ed.) 2007: *Gynocide: Hysterectomy, Capitalist Patriarchy and the Medical Abuse of Women*. New York.
- Dolin, A. 2009: *Samosud Film Larsa fon Triera "Antihrist"* [Samossud. The Film "Antichrist" by Lars von Trier], <http://kinoart.ru/archive/2009/07/n7-article7>
- Dolin, A. 2011: *Intervyu s Larsom fon Trierom* [Interview with Lars von Trier], http://www.gazeta.ru/culture/2011/06/29/a_3679141.shtml
- Dolin, A. 2015: *Lars fon Trier. Kontrolnye raboty* [Lars von Trier. Testing]. Moscow.
- Dworkin, A. 1974: *Woman hating: A radical look at sexuality*. New York.
- Dyundik, Y.U. 2011: *B Narechie ocenki i kategorizaciya opyta* [An Adverb of Evaluation and Categorization of Experience]. Irkutsk.
- Torsen, N. 2013: *Melanholiya geniya. Lars fon Trier. Zhizn filmy fobii* [Melancholy is a Genius. Lars von Trier. Life, Movies, Phobias]. Moscow.
- Tyrkin, S. 2009: *Lars fon Trier: «Vsyu svoju zhizn ya voroval u Tarkovskogo»* [Lars von Trier: "All my Life I've been Stealing from Tarkovsky"], <http://www.kp.ru/daily/24320.4/512725/>

THE OCCASIONALISM "GYNOCID": THE ORIGIN AND FUNCTIONING IN ARTISTIC REFLECTION (ON MATERIALS OF CREATIVITY OF L. von TRIER)

Olga N. Turysheva

Ural Federal University, Russia,
oltur3@yandex.ru

Abstract. The article is devoted to the nomination "gynocide" emerged in feministic literature of the 1970s. The author examines the origin of a lexeme and the nature of its use in the scientific and art sphere. The authorship of the term belongs to the American feminist Andrea Dworkin. Combining the millennia-old Chinese tradition of foot binding and the prosecution of witches in medieval Europe, Dworkin implies the underlying crime of Patriarchal culture against women in the invented lexeme. She characterizes the studied cultural practices as an expression of the fear of the feminine nature and the desire to establish control over it in order to ensure the dominance of masculinity in the culture. Dworkin's occasionalism came both in modern scientific vocabulary and in modern artistic culture. The primary subject of the article is the work of the contemporary Danish film screenwriter and director L. von Trier. The analysis of the image system of the film "Antichrist" in conjunction with the analysis of functioning the concept "gynocide" in it as well as other analysis of movie texts by L. von Trier allows us to refute the common opinion about anti-feminism of his work. The author of the article concludes that the cinema of Lars von Trier reveals the deep drama of the women's position in the culture. The analysis is carried out on the material of the series "Depression Trilogy" which includes the films "Antichrist" (2009), "Melancholia" (2011), "Nymphomaniac" (2013). The paper has been written in an interdisciplinary way: the gender anthropology is combined with a lexical analysis of genesis and the analysis of cinematic text.

Key words: occasionalism, feminism, Christian anti-feminism, Lars von Trier, image of the woman