

**«ЕДИНСТВЕННАЯ»,
РЕВИЗИЯ ЭДИПА И РАСКОЛДОВАННАЯ ВЛАСТЬ¹**

МАРИЯ РАХМАНИНОВА

Мария Дмитриевна Рахманинова — доктор философских наук, профессор кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: mariarakhmaninova@gmail.com

В статье рассматриваются перспективы современной кинематографической рефлексии о власти и иерархической онтологии на примере эстетического и философского ландшафтов картины «Тельма» (Й. Триер 2017); предлагаются подходы к концептуальной ревизии проблемы Эдипа с учетом переосмысления женской агентности и сценариев экзистенции в современном обществе и современном искусстве. В рамках заявленной ревизии производится пересмотр классических (патриархатных) прочтений мотивов, оснований и стратегий власти, заложенной в хрестоматийной ситуации Эдипа — посредством смещения исследовательского фокуса внимания с категории пола на категорию гендера, с области психофизиологии на область онтологической, эпистемологической и политической автономии. В свете этого в статье также предпринимается попытка рецепции анархо-индивидуалистской оптики (М. Штирнера) и ее философской интеграции в контекст современной антропологической (гендерной, психофизиологической, социальной, политической) парадигмы и ее отражения в эстетических регистрах современности.

Ключевые слова: кинематограф, психоанализ, гендерная ревизия, власть, женское, анархизм, анархо-индивидуализм, Штирнер

¹ Исследование поддержано РФФИ, проект № 20-011-00885 «Гендерная ревизия истории философии».

“THE ONE”, THE REVISION OF OEDIPUS, AND THE UNMASKED POWER

Maria Rakhmaninova

Professor of the Department of Philosophy and Culturology of St. Petersburg University of the Humanities and Social Sciences, St. Petersburg, Russia.

E-mail: mariarakhmaninova@gmail.com

The article considers the perspectives of contemporary cinematic reflection on power and hierarchical ontology on the example of aesthetic and philosophical landscapes of *Thelma* (J. Trier, 2017). It proposes approaches to the conceptual revision of Oedipus problem taking into account rethinking of the female agency and existential scenarios in modern society and contemporary art. This revision revises the classical (patriarchal) readings of the motives, foundations and strategies of power inherent in the textbook situation of Oedipus by shifting the focus of research from the category of sex to gender, from the field of psychophysiology to the field of ontological, epistemological and political autonomy. On this evidence, the article also makes an attempt to accept the anarcho-individualist optics (M. Stirner) and its philosophical integration into the context of modern anthropological (gender, psychophysiological, social, political) paradigm and its reflection in the aesthetic registers of modernity.

Keywords: cinema, psychoanalysis, gender revision, power, feminine, anarchism, anarcho-individualism, Stirner

«Тельма» (*Thelma*, 2017, реж. Йоаким Триер, Норвегия, Франция, Дания, Швеция) — один из самых нетривиальных фильмов о власти, предлагающий сразу несколько перспектив для размышления о ней.

Во-первых, психоаналитическую.

Всех, кому случалось углубляться в тексты Фрейда, неизбежно интересовал вопрос о том, как проходит «Эдип» у девочек. Для разъяснения этого вопроса чего только ни предлагалось и классиками психоанализа, и их последователями. В особенности популярным стал подход механического отзеркаливания полоролевых и психофизиологических паттернов (например, у Мари Бонапарт (Bonaparte, 2010, 385), Карен Хорни (Horney, 2015, 302) и др.).

Однако вопрос этот долгое время все же оставался открытым. Ответить на него было по-настоящему трудно еще и потому, что до сравнительного завершения длительного процесса



женской эмансипации крайне сложно было вообще представить, как исследовать женщин: то ли такими, какими их производит патриархат, то ли такими, каковы они в особенности своей психосексуальной сущности (и есть ли она вообще). К XXI веку было окончательно установлено: природы пола нет и быть не может. Психосексуальность производится культурой и эпизодами индивидуальной истории, а различия между представителями одной половой группы могут оказаться значительнее, чем между произвольно взятыми представителями разных групп. Все это позволило исследовать женскую психосексуальность на новых основаниях — не как Другую, но как аналогичную — с возможными индивидуальными вариациями.

Фильмов из перспективы этого нового знания снято пока крайне мало. «Тельма» — один из них. В нем — среди прочего — исследуется «женский Эдип», по механике аналогичный мужскому, в той мере, в какой эссенциальное различие (с его обширными символическими последствиями) было осознано как исторический миф. Так, устранив концепт эссенциализма в вопросе пола, гендерная теория создала условие для важного открытия: Эдипов комплекс в основе своей носит психофизиологический характер лишь хронологически, ситуативно, почти случайно. На деле он оказывается «драйвером» встречи

с властью, который впервые «устанавливается» через единственное доступное ребенку измерение — психофизиологическую ситуацию препятствия к влечению, а затем становится руслом, по которому будет производиться все дальнейшее взаимодействие индивида с властью на протяжении всей его жизни.

В этом смысле Эдип — во-первых, не про запрет на первичное влечение, а про власть вообще, для которой подавление первичного влечения оказывается лишь частным, самым первым случаем, по модели которого разыграются все последующие.

Во-вторых, с этой точки зрения, классический Эдип оказывается Эдипом только мальчика не потому, что соответствует какой-то мужской психофизиологии, а потому, что такой протокол встречи с властью и ее открытие для себя чисто социологически во времена Фрейда доступен только мальчику, который «приглашен» на пир большого мира — в отличие от девочки, которая обречена всегда оставаться в «чулане» и, сталкиваясь с властью, так никогда не узнать об этом своем опыте, а, узнав, не иметь инструментов понять и назвать ее.

В свете этого мужской проблемой Эдип оказывается не по причине своеобразия мужского пола, а по причине политической позиции мужского гендера: открыть власть как вызов и тем более принять его — может только субъект общества. Это значит, что по мере трансформации гендерного консенсуса





мужской сценарий Эдипа открывается и девочке, постепенно выходящей из чулана неузнавания (как себя, так и применяемой к себе власти). По этой причине механическая калька в виде «комплекса Электры» или чего-либо подобного становится попросту излишней: нет смысла искать физиологической аналогии в инверсии пола, когда речь идет о гендере, то есть о доступе к субъектности, изнутри которой мы вступаем в отношения с властью (лишь первой моделью которой оказывается запрет на детское влечение). Иными словами, раз дело не во влечении как таковом, а в том, дальнейшем протоколом чего становится его запрет, выясняется, что отзеркаливать образ половых ролей означает обманываться относительно природы Эдипа, видя в нем не проблему власти (впервые встречаемую через телесное влечение), а лишь случай первичного влечения, закрепленного за хрестоматийным полоролевым паттерном.

Так, в-третьих, раз природные различия между мужским и женским переосмыслены, а психофизиологическая часть Эдипа представляет собой первичную проблему лишь в порядковом смысле (повторим: телесный уровень — первый, на

котором мы сталкиваемся с властью вообще, и по модели которого будут протекать наши дальнейшие с ней столкновения), то это означает, что Эдип — главным образом проблема столкновения с властью вообще, проблема для всякого, кто способен открыть на себе ее воздействие и противопоставить ей свою волю. То есть для всякого субъекта.

Тельма — один из первых таких женских акторов в истории кино. Не только в широком смысле активности, но, прежде всего, в смысле Эдипа. И для нее он протекает по классическому мужскому протоколу (что свидетельствует о том, что режиссер понимает его именно как сценарий освоения встречи с властью, а не как неотвратимо физиологическую привязку к конкретной травме маленького мальчика).

В Эдипе Тельмы — и влечение к матери: либидное, телесно-психическое, размытое — такое, какое свойственно именно ребенку, томящемуся по утраченному теплу младенчества, и уже предстоящему перед холодом одиночества взросления; и противостояние враждебному, но неустранимому отцу, отцу-Богу, налагающему запрет на влечения, на речь (например, показателен эпизод в кафе, в котором попытки Тельмы заговорить о мироустройстве и собственном его познании натываются на холодное требование отца прекратить собственные рассуждения и на солидарное с ним молчание матери). Этот сюжет — несомненное новаторство и достоинство фильма. Его исход — тем более. Сложно вообразить более зрелищный выход из Эдипа — в абсолютную свободу. Художественное



решение этой сцены в конце фильма не только безупречно эстетически, но и концептуально неожиданно и впечатляюще. С точки зрения жанра, такая работа на стыке эстетики, гендерной антропологии и психоанализа выводит режиссера к формам и духу магического реализма.

Наряду с психоаналитической перспективой, в «Тельме» интересна и перспектива экзистенциалистская, приближающаяся к штирнеровскому анархо-индивидуализму (Rakhmaninova, 2018). Эстетически этот стык — между Фрейдом, Маркесом (Marquez, 2000, 448) и Штирнером (Stirner, 1994, 561) — сообщает фильму его своеобразие и многомерное напряжение, не всегда подлежащее быстрой рациональной локализации. Все мороки Тельмы — легко узнаваемые призраки христианства. Именно такими их увидел Штирнер в «Единственном...». И сам ее путь сквозь них — путь Единственного, вернее — Единственной, мучительно и торжественно открывающей собственную волю как возможность быть отдельной и колебать поверхность мира. Тревога перед этой волей — одна из центральных тем фильма, одна из концептуальных основ пронзительного саспенса, густо окутывающего загадочные прострации героини — похожие то ли на психосоматические припадки, то ли на пограничные ситуации.

Рифмуясь в этом мотиве с «Беспокойной Анной» (Са́бtica Ana, 2007, Испания, реж. Хулио Медем), «Тельма», однако, избегает ее эссенциализма, с одной стороны, и тенденциозного нью-эйджерства, с другой: в данном случае сверхчувствительность главной героини, ее свойство «синхронизироваться» с окружающим миром — отнюдь не задана «женским началом», но





помыслена в гегельянском духе: через перманентность ее предстояния перед Отцом и выражаемым им Законом.

И хотя гендерная социальная перспектива в картине прочерчена не менее отчетливо, чем в «Беспокойной Анне», а мужской персонаж, разделяющий общую маскулинную размещенность в пространстве символической власти, в конечном счете определяет судьбы всех героинь фильма¹, это не приводит ни к эссенциализации мужского, ни к романтизации женского. Напротив, персонаж Тельмы если не агендерный, то однозначно межгендерный, гендерно нестабильный, неопределенный. Ее отношения с однокурсницей — *tabula rasa*, которую интуитивно находит Единственная как зону, свободную от символической разметки власти (Отца), и которую — вопреки нравственным мучениям — не выдает ему даже во время телефонной (лже-)исповеди (эпизод, в котором Тельма по телефону в оцепенении пересказывает отцу все, что делала в те несколько часов, в которые пропала со связи с родителями).

¹ См. первый эпизод в лесу, где отец размышляет об убийстве дочери за ее мнимую вину; эпизод с бабушкой, насильно помещенной сыном — также за ее мнимую вину — на медикаментозное лечение в психиатрическую больницу; эпизоды с запретами и принуждением к нейролептикам за побуждения Тельмы к автономии и т. д. Все эти «наказания» вписываются в классическую многовековую традицию исключения и изоляции женщин за своеволие (в монастыри, психиатрические больницы — среди прочих здесь показателен случай Камиллы Клодель, интернаты и другие места лишения свободы).

Долгое время этой *tabula rasa* Тельма страшится сама, опасаясь призраков как дофейербаховского, так и фейербаховского мира, где Отец — уже не Бог, но все еще Отец, свободный подчинить или даже забрать жизнь (этот мотив проходит красной нитью через весь фильм). Мужское в этой вселенной переживается как инерция власти (так как маскулинность в ее мире не отделена от патриархальности), а значит единственным местом доступа к свободе и наслаждению становится пространство, свободное от такой маскулинности. Стремление к нему интуитивно считывается зрителем через репрезентацию мужских персонажей как бы глазами самой Тельмы — как чуждых, невыразительных, избыточных и в конечном счете преодолеваемых: свою силу, свободу и доступ к наслаждению ей предстоит обрести за пределами гендерной символической разметки старой культуры — подобно тому как сыновья первобытной орды обретают их через полную утрату сыновне-отцовских отношений.

Таким образом, возвращение Единственной к себе становится возможным не столько через прямое противостояние и борьбу, сколько через открытие власти, обнаружение ее локализации и расколдовывание ее мнимой магии. Чтобы вылечить рану, нужно найти застрявший в теле осколок и извлечь его (не об этом ли последний эпизод на озере, в котором Тельма пробуждается от ледяных вод и ее рвет мертвой птицей). Интернализированная власть оставляет осколки, найти которые нелегко: часто они мимикрируют под свойства индивидуальной истории и произведенной ею «души». Тельме удастся найти этот осколок. И освободить не только себя. Так, если в мифологических дискурсах сила женщины часто связана с ее способностью заколдовывать, сила Тельмы обращена в противоположном направлении: она расколдовывает то, что было «заколдовано» властью (и в этом оказывается чисто штирнеровской героиней). При этом панорама фильма выстроена так, что зритель на время невольно «идентифицируется» с главной героиней (возможность такой идентификации с женскими персонажами появляется в кино совсем недавно), и становится свидетелем ее внутреннего пути — со всеми его непредсказуемыми поворотами. И, тем самым, осваивает новый маршрут освобождения.

REFERENCES

- Bonaparte, M. (2010). *Women's sexuality*. Rus. Ed. St. Petersburg: Kul'turnaia initsiativa Publ. (In Russian).
- Horney, K. (2015). *Psychology of a woman. Introspection*. Rus. Ed. St. Petersburg: Piter Publ. (In Russian).
- Marquez, G. (2000). *One Hundred Years of Solitude*. Rus. Ed. Moscow: EKSMO-Press Publ. (In Russian).
- Rakhmaninova, M. (2018). Max Stirner's project in the light of the individualistic tendencies of modern Russian society: coincidence or antagonism? *Acta eruditorum*, 26, 46-52. (In Russian).
- Stirner, M. (1994). *The only one and his property*. Rus. Ed. Kharkov: Osnova Publ. (In Russian).