

СТЫД. ВИНА ПРЕСТУПНИКА И СТЫД ЖЕРТВЫ – ПСИХОТРАВМАТИЧЕСКАЯ ЗАЩИТА НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА ДОГВИЛЛЬ (ЛАРС ФОН ТРИЕР 2004)

Г. ФИШЕР

В статье рассмотрена психотравматическая защита на примере фильма «Догвилль».

Ключевые слова: психотравматическая защита, Догвилль, стыд, вина.

1. «Догвилль» как инсценировка социально-психологического эксперимента

Своей психоаналитической сценической картиной (как на чертёжной доске) и всезнающим комментатором «Догвилль» сконструирован подобно социально-психологическому эксперименту, сравнимый с экспериментами Милгрэма («готовность к послушанию») и Зимбардо (тоталитарный контроль «арестантов»). Темой «Догвилля» является лишение прав и унижение беглянки-мигрантки и эксплуатация её статуса гостя.

Фильм является частью американской трилогии режиссёра Ларса фон Триера, к которой относятся также фильмы «Рассекая волны» и «Танцующая в темноте». В данной трилогии систематически, подобно социально-психологическому эксперименту, отчуждаются и деконструируются общепринятые предположения об отношениях между жертвой и преступником и о вере в справедливый мир. Уже искусственная, нарисованная мелом на полу сценическая композиция напоминает в своей абстрактности великие социально-психологические эксперименты таких знаменитых лиц, как Стэнли Милгрэм. В ходе его эксперимента по действию послушания 60 % испытуемых были вынуждены производить удары током силой до 450 Вольт, которые в серьёзном случае могли привести к смертельному исходу, лицам, совершенно им незнакомым. «*Obedience to Authority*» (Подчинение авторитету) - так озаглавил Милгрэм анализ своих экспериментов. Целью исследований являлась не склонность к агрессии, а социальное воздействие «злодея», который под видом научности использует готовность участников к послушанию вплоть до готовности к убийству. Руководитель опыта в эксперименте Милгрэма не мог указывать об опасности и назначать санкции. «Эксперимент требует того, чтобы вы продолжали» и «у вас нет выбора, вы должны продолжать». Обе стандартных и относящихся к делу инструкции, эффективнее всего влияют на готовность к послушанию испытуемых.

В этом «Догвилль» заметно связан с этими тематически родственными социально-психологическими экспериментами, среди которых необходимо упомянуть «эксперимент Зимбардо». Подобно Милгрэму ни студенты, ни профессора не могли даже приблизительно предсказать тот ужасающий уровень, которого достигли результаты, тогда как им сообщили инструкцию по испытанию. Посредством жеребьёвки Зимбардо определил испытуемых в две различные группы: одни были «надсмотрщиками», другие «заклужёнными». Надсмотрщикам было поручено охранять заключённых,

соблюдая правила и законы мест лишения свободы. В относительно короткий срок эксперимент принял совершенно неожиданный серьёзный оборот. Заключение подвергались со стороны надсмотрщиков унижениям вплоть до издевательств.

«Догвилль» как экспериментальное театральное представление начинается не менее безобидно, чем эксперимент Милгрэма, в ходе которого «учитель» по указаниям руководителя эксперимента определяет «ученику» при первой ошибке штраф током силой в 10 Вольт, который вызывает лишь лёгкое щекотание кожи. Подобным образом Том («ментор» и возлюбленный) объясняет Грейс, что население Догвилля ожидает от неё ответной услуги за предоставленную ими любезность, в некотором роде «одолжение», которое она (в форме подарка) должна оказать каждому жителю. Вначале все отказываются от этого с благодарностью. Они ни в коем случае не нуждаются в помощи. Но потом постепенно всплывают маленькие недочёты и упущения в хозяйстве жителей, которые легко могла бы восполнить Грейс. Вместо милосердия и благодарности постановкой постепенно начинает руководить принцип эквивалентности. После того, как в Догвилле появляется полиция с целью розыска Грейс, параллельно с риском для населения повышается и цена за скрывание и защиту, оказанные ими Грейс. Мужская часть населения также замечает ситуацию недостатков, которые могла бы устранить гостья. За это женщины мстят Грейс, указывая ей на её «недееспособность» и заставляя больше работать. «Догвилль оскаливает зубы» - так называется данная оргия обвинения жертвы. Последним изменением является решение жителей о том, чтобы выдать Грейс преследователям (за денежное вознаграждение), что в глазах населения Догвилля сравнимо с её гибелью. Так, с помощью естественных нормальных средств, кажущихся не менее безобидными, чем в ходе социально-психологического эксперимента, происходит цепная реакция виктимизации и обвинения жертвы. Изначальная забота о беглянке оборачивается обращением в рабство и лишение человеческого облика. Её добровольная ответная услуга как «подарок» населению превращается в возрастающий с наглостью требуемый «сервис». Зачинателем данного развития событий по иронии случая является Том, писатель-любитель, защитник и любовник Грейс. Он придерживается тезиса, что люди не умеют обращаться с подарком. В моральном смысле он ищет яркий «наглядный пример» для доказывания своего тезиса, не замечая, что именно он со своими идеями и планами по спасению Грейс, воздействует на ход действий, превращающий добровольно предлагающую себя помощницу (*gratia* – добровольное дарование, милость) в объект обмена, лишённого любого человеческого достоинства. «Наглядный пример» Тома удаётся намного радикальнее, чем он поначалу замечает.

2. Механизм действия эксперимента «ДОГВИЛЛЬ»: психотравматическая и психотравматологическая защита

Грейс, жертва, наконец, достигла глубочайшего пункта стыда и отсутствия человеческого облика, не осознавая этого. С другой стороны,

жители Догвилля, преступники считают себя порядочными благочестивыми и милосердными людьми, которые принимают решения о статусе беженки Грейс в миссионерском доме общины. «The Dogville-Way-of-Life» представляется им в их миссионерском сознании примером не только для Северной Америки, но и для всего мира. В фильме «Догвилль» речь идёт о сердцевине, так называемой американской трилогии. Он может залить ярким светом общественность, запутанную в глубоком социальном кризисе, но развившую глобальное сознание, подобно Тому, который в заключительной части фильма благодарит Грейс за предоставленный великолепный «наглядный пример» и просит разрешения у неё использовать её историю для своей писательской деятельности.

Под «психотравматическими защитными механизмами», использованными в заглавии, мы понимаем стратегии защиты и преодоления, применяемые человеком для того, чтобы быть в состоянии жить и выжить с таким потрясением понимания себя и мира, с которым сталкивают нас часто травматические события.

Психотравматологическая защита. Здесь речь идёт о защитных механизмах, к которым прибегает третье лицо (очевидцы и свидетели) для того, чтобы «отпружинить» собственное убеждение в «здравом мире» от потрясений, и по возможности сохранить это убеждение. Наш друг и коллега Петер Ридэссэр привёл этот новый подход психодинамики травмы в учебнике по психотравматологии (1998, нов. изд. 2009). Ему соответствует систематика относящихся к травме защитных механизмов, варьирующая в зависимости от круга лиц, для которых она эффективна: жертва, преступник или третье лицо, ставшие свидетелями насилия или катастрофы.

Для того, чтобы начать с последней группы лиц, необходимо рассматривать в центре данной психотравматологической защиты так называемое «Blaming-the-Victim-Solution» - обвинение жертвы (в том, что с ними случилось они виноваты сами). Пострадавшее лицо или группа сама несёт вину за несчастье. Так, например, бомба в Кёльне, в районе, плотно населённом жителями турецкого происхождения, была взорвана не преступниками, враждебно настроенными против иностранцев, а членами «турецкой мафии». «Ах! Ну, если это так?!» - можно было бы сказать. Мы слишком быстро и легко соглашаемся с подобными объяснениями. Но почему? Таким образом, мы элегантно вышли из неблагоприятного положения. На свете много проблем и мы не можем заботиться обо всём и всех. Мы просто стоим в стороне. Наш мир в полном порядке и мы снова можем позитивно думать.

Но защитная стратегия обвинения жертвы не всегда проявляется в такой грубой форме, как в ходе полицейского расследования в Кёльне на улице *Keupstraße*. Часто лишь приписывается то, что жертва допустила ошибку. В такое время суток одна в таком месте. Изнасилованная женщина должна была знать, какой опасности она себя подвергает. «По крайней мере, подсознательно она должна была осознавать это!» - добавит, возможно, собеседник, специализирующийся в психоаналитической области. Ага! Ну,

тогда всё ясно! Настораживающее представление о том, что насильственные события не обязательно предсказуемы и могут случиться с каждой и каждым, удаляется, уходит на второй план.

Непосредственное участие в «Blaming-the-Victim-Solution» (виктимизация жертвы) принимает когнитивный обман ретроспективы. Мы знаем, что преступление совершено. Исходя из этого, вполне вероятным является его повторение. Так как это является вероятным, значит, это можно было предвидеть. Если мы поведём себя не так, как это делает жертва (неосторожно, наивно, доверчиво), то с нами ничего не случится. В конце концов, мир не может быть настолько несправедлив, в любом случае не в его последней инстанции. Случайности вполне допустимы, но в конечном итоге судьба поощряет добрых, осмотрительных, умных и т. д. людей.

Благодаря социальному окружению, затерявшемуся в грубых и subtilных формах обвинения жертвы при получении сведений о преступлении, нам не нужно удивляться тому, что преступники пользуются данной риторикой для своего оправдания, вплоть до высоко стильного катастрофического сценария: «Германия сама себя упраздняет». Конечно, никто не враждебен к иностранцам, кто пытается противостоять и противодействовать этому опасному развитию положения. В конце концов, никто не имеет права принудить нас пассивному бездействию наблюдению демографического распада Германии и её этническому преобладанию чуждых влияний.

В конечном итоге жертвы сами себя обвиняют. Это, пожалуй, самый удивительный феномен в ходе «Man-Made-Desastern». Жертвы также склонны к применению механизма против самих себя. «Я совершил(а) ошибку и заслужил(а) это наказание». У пострадавших также действует когнитивный обман ретроспективы: «Я должен был это предвидеть». Так произошло, и поэтому было вполне вероятно, что это могло или даже должно было случиться, значит я мог(ла) это предвидеть и теперь я стыжусь несчастья, случившегося со мной. Как я мог(ла) быть так глуп(а)?

Не признанная вина преступника вызывает стыд жертвы. Кроме того, жертвы склонны к идентификации с миром преступников и их социальным окружением. Пострадавшие не желают стоять в стороне от социального сплочения. Они также нуждаются в социально разделяемой вере в «здоровый мир», в котором не обязательно всё протекает справедливо, однако, последнее слово тоже не сказано. За внешним видом несправедливости прячется «более высокая форма справедливости». Здесь мы сталкиваемся с теологической темой «Теодицеей» - оправданием бога ввиду его творений, или, точнее, несмотря на «его творения». Данная проблема занимает по сегодняшний день теологов и философов.

Вернёмся к фильму «Догвиллю». На протяжении всего действия фильма Грейс допускает незначительные ошибки, что вполне оправдывает «Blaming-the-Victim-Solution» жителей в их собственных глазах. В конце концов, Грейс «отблагодарила» своих спасителей попыткой к побегу, что, кажется, оправдывает её сексуальное рабство и даже выдачу её преследователям. Как

ни как в мире должна царить «справедливость». Грейс и сама запутывается в этом круговороте, вследствие обвинения самой себя. На это наталкивает её незначительный случай. Она упрекает себя в том, что по прибытии в Догвилль она украла кость у собаки Моисей. Это несовместимо с её моральным пониманием самой себя. Крошечное пятно на белой жилетке может вызвать у жертвы импульсы самообвинения. Одновременно с этим Грейс не признаётся себе в глубоком унижении, пережитом ею через «хороших людей» Догвилля. Для того чтобы не подвергать опасности свою затруднительную принадлежность к местечку и его жителям, она не признаётся в причинённом ей унижении. Она прибегает к защитной стратегии в форме «морального мазохизма». Люди способны ошибаться, слабы и живут в тяжёлых жизненных условиях. Она, Грейс, обладает моральным суверенитетом, и прощает им слабости. Результатом данной защитной стратегии является (по мнению Грейс) приобретение морально превосходящей позиции. Вместо униженной и постыженной, она может рассматривать себя морально превосходящей. Таким образом, оставаясь в роли жертвы, она в компенсаторной форме превращает свою роль в превосходящую и выгодную позицию.

3. Формирование реакции Грейс на агрессию и её постепенное расформирование, как результат «толкований» отца-гангстера.

В конце фильма состоится разговор дочери с отцом, в ходе которого происходит та радикальная перемена в убеждениях дочери (от жертвы к преступнику), вследствие которой она требует от отца поддержки в её мести и приказа сжечь Догвилль и расстрелять всех жителей.

Из этой беседы публика узнаёт о том, что отец в ходе одной из ранних спорных бесед стрелял в Грейс, чем, собственно, и вынудил её к побегу. Гангстерский босс среагировал так, словно перед ним была не дочь, а назойливый противник, с которым не нужно «церемониться». Сейчас он сожалеет об этом бестактном поступке и хотел бы продолжить беседу со своим (по его словам) «самым любимым ребёнком». Отец и дочь упрекают друг друга в высокомерии. Она ставит отцу в упрёк его высокомерие во власти, выходящей за пределы закона. Он, в свою очередь, обвиняет её в высокомерии морального превосходства и позиции «прощения всего и всем». Такого высокомерного человека как собственную дочь с её бесконечной готовностью прощать он никогда в своей жизни не встречал. Возможно, именно поэтому он позволил себе стрелять в неё.

В заключительной сцене интересно наблюдать за тем, как отцу удаётся расформировать психотравматическую защиту Грейс и подействовать её радикальной перемене в убеждениях.

Первое изменение в позиции Грейс становится заметным тогда, когда она с недоумением реагирует на упрёк отца в том, что она в её моральной позиции не менее «высокомерна», чем он. Этим «толкованием» гангстер ставит под сомнение травмакомпенсаторную схему своей дочери, т. е. моральное превосходство её страданий. «Высокомерие», с точки зрения Грейс, было бы также предосудительной позицией. Её формирование

реакции против агрессии, вместе с её отцом от всяческой агрессивности, своей и чужой, было направлено именно против «высокомерия власти», олицетворённого её отцом. В своей «трактовке защиты» гангстер называет «общий корень» их позиций – высокомерие власти и безусловного прощения.

После этого отец дополняет своё интрапсихическое «толкование защиты» предложением, чтобы Грейс (в интерперсональном смысле) испробовала смену ролей между ней и жителями Догвилля. Допустим, Грейс заметит в себе самой подобное «недостаточно хорошее» поведение как у жителей городка. Поступит ли она также простительно или снисходительно по отношению к себе? Можно ли простить «недостаточно хорошие» действия, опираясь на социальные условия, в которых живут люди? Вследствие этого (отец) люди воодушевляются превышением власти (посягательствами). В подобных условиях было бы лучше поставить границы, для чего власть является неплохим средством.

На предложение о «смене ролей» и вопрос о том, простила бы она себя за деяния, подобные жителям Догвилля, Грейс реагирует сначала растерянно, а потом глубоко задумывается. И, наконец, из неё вырывается: Нет! Она не может. Подобное поведение, которое показали жители по отношению к ней, она никогда не смогла бы простить самой себе. Тем самым, моральная защита дочери рушится. И Грейс невозможно более удержать. Она принимает предложение отца о разделении власти, и приказывает сжечь дотла Догвилль. Необходимо выделить две детали её мести. Грейс приказывает застрелить детей перед глазами матери, каждого по отдельности, и следующего ребёнка лишь после того, как мать потеряет свою всегда хваленую стойкую позицию и зарыдает. Так как подобная реакция наступает сразу после убийства первого ребёнка, детей расстреливают в короткий промежуток времени.

Здесь действует закон Талиона (зуб за зуб, око за око) о возмездии. Подобным образом мать детей наказала Грейс за предшествующее рукоприкладство к её сыну.

Вторая особенность реакции мести Грейс касается её любовника и возлюбленного Тома, которого она лично убивает выстрелом в голову, объясняя отцу тем, что некоторые вещи необходимо делать самой. Как могло такое произойти? Ранее мы уже затронули тот факт, что этот миссионерский «писатель», убеждённый в том, что люди не умеют ценить подарки, своими идеями и планами по спасению Грейс решающим образом поспособствовал превращению её первоначального добровольного оказания помощи в рабство. Кроме того, он отнёс на её счёт своё хищение, стимулируя тем самым «обвинение жертвы». Эту «голову» необходимо прострелить собственноручно, чтобы мир в целом, по словам Грейс, «стал немножечко лучше».

4. Режиссёр как «трансцендентально-теологический» моралист?

Не удивительно, что в ходе интенсивного разбора тем о моральности и справедливом мире, преступлениях и пожертвованиях, в особенности самопожертвованиях, о своём существовании напоминает теологический

факультет. Философски информированный анализ «эстетической теологии» в фильмах Триера наблюдается в монографии Чарльза Мартига «Кино заблуждений – теологическое и эстетическое искушение судьбы Ларса фон Триера» (2008). «Догвилль» вытекает в моральную дилемму: «Высокомерие власти» против «высокомерия прощения». Беспощадный садизм против «морального мазохизма» (выражаясь психоаналитическим языком) – ни в одной из данных кодировок отношений между преступником и жертвой невозможно распознать действительное разрешение конфликта. Скорее они сменяют друг друга в диалектическом смысле. Гордыня протагонистки за её почти безграничную готовность к страданию и прощению сменяется такой же безграничной потребностью мести по отношению к жителям Догвилля. Лишь пёс Моисей выживает. Несмотря на то, что религия законов Моисея (так мы понимаем эту картину) в Догвилле в буквальном смысле «приходится на собаку», она является единственным способным к выживанию элементом этого полного извращения местечка.

В своей программатике под названием «Догма» (1995) Триер вместе со своими сторонниками выставляет ряд правил, которые должны представить фильм аутентичным и правдивым. Но в своей строгости и окончательной неисполнимости они должны напоминать догмы и закономерности еврейско-христианской традиции.

В полемике, прежде всего, обсуждались попытки феминистической теологии, в ходе которых подвергшихся ужасным мукам протагонисток в фильмах Триера необходимо воспринимать как женских героев, сильных женщин, которые должны стать наследницами Христа, или, ещё лучше, представлять «женского Христа». На данном фоне «Догвилль» предлагает чёткий пример (в противовес) «христологического» толкования. Не самопожертвование, не самоотверженность и не прощение, а древний закон компенсации «око за око, зуб за зуб» является последним посланием данного фильма, приведённым в исполнение бандой гангстеров, и символично изображённым в гневном питбуле Моисее. Под заголовком «Распят для нас – для блага мира? Христианская теология жертвы и её неизлечимые последствия» Штробель составил фундаментальную критику понятия «жертвы» в феминистической теологии. Очевидно, опираясь на «Догвилль», деконструируется «христологическое» преобразование статуса жертвы. Так, в фильме «Рассекая волны» героиня Бесс проходит все пункты крестного пути, но всё заканчивается бессмысленно. Подобно этому Грейс, которая вместо страдающего спасителя, в конце концов, становится ангелом мести. Моральный «мазохизм», самоунижение жертвы в целях собственного возвышения до уровня с моральной точки зрения превосходящего других людей – данная позиция остаётся связанной с комплементарностью позиций преступника и жертвы, приводящей к тому, что обе позиции диалектически могут перевернуться друг в друга. В рамках одного отрывка жертва превращается в преступника и наоборот, преступник в жертву, интерсубъективно и интрапсихически.

«Трансцендентально-теологическим моралистом» считается Триер (по Мартигу) в том смысле, что вопрос об условиях возможности преодоления дилеммы прощения и мести он *оставляет открытым*. Данная «негативная диалектика» отражается в эстетике «Догвилля», которая вытекает в систематическую деконструкцию повествовательной перспективы и оставляет публику наедине со своими сомнениями и разочарованиями. После того, как Том, этот бестыжий, эгоцентричный писатель-любитель перенял ход действия и комментирование драмы, остаётся лишь гангстер, который требует от своей дочери объяснений по поводу того, почему она собственноручно застрелила её любимого человека. Но и это возможное объяснение пропадает во мраке и не доставляет никому утешения. Конец произведения остаётся амбивалентным. Грейс снова становится «самой любимой» дочерью отца-гангстера. Она преодолела собственный морализм и возвращается в объятия «семьи».

5. Диалектический уровень в «Догвилле»

Вначале мы упомянули о том, что психоаналитическая интерпретация любого произведения искусства проходит этапы познания в области феноменологии, герменевтики и диалектики. На *феноменологическом* уровне интерпретации произведение изображается в описательной форме, освещая при этом интенциональность действующих фигур, также автора, реципиента и адресата. *Герменевтический* уровень включает в себя «неосознанную интенциональность» произведения, реципиента и автора, что, в некоторой степени, вытекает в представленный в произведении конфликт или внутреннее противоречие, подобно (образно говоря) спицам велосипедного колеса по отношению к центру колеса (втулке). Фредерик Уайетт обозначает это как «радиальную структуру» интерпретации произведения, составляющую цель психоаналитической герменевтики. Для психоанализа, воспринимаемого *диалектически*, «разъяснительная работа» на данном пункте ни в коем случае не закончена. Она направлена на показ *движения* радиальной структуры, подобно колесу в его вращении. Данное внутреннее движение, диалектическое «сохранение» противоречия издаёт современное произведение, как например «Догвилль», в реципиентах, в то время как мастера ранних времён стремились к тому, чтобы включить распад противоречий в произведение.

Наши читатели должны были заметить, что наша интерпретация «Догвилля» до этого момента следовала данной систематике. Мы срисовали интенциональность действующих фигур и оставили их «эмоционально резонансными». В некоторой степени интенцию автора, например в его «критике Америки». «Радиальная структура» сводилась к динамике между преступником и жертвой, в её осознанном и неосознанном участии, как например, обвинении жертвы и самообвинении жертвы. Далее на данном уровне можно затронуть конфликт в отношениях отца и дочери с той необычайной особенностью, что он (конфликт) разыгрывается между гангстерским боссом и его дочерью. В ходе наших дискуссий динамика между отцом и дочерью в «Догвилле» обозначена как «преэдипово»

распределение власти, центрированное на «анальной» теме. В настоящем разделе нашей интерпретации встаёт вопрос о движении данной «радиальной структуры», которое автор произведения в «негативно-диалектическом смысле» передаёт нам – реципиентам.

Центральное «неосознанное понятие» в «Догвилле» мы обозначаем как антиномию мести и примирения. В то время как традиционная психоаналитическая интерпретация искусства останавливается на герменевтическом уровне, показе ««радиальной структуры, диалектический психоанализ перенимает следующее задание: он предоставляет возможность содержащему в произведении «неосознанному понятию» становится самоосознанным, т. е. говорит о нём и разрабатывает его *функцию распознавания*. В «неосознанном конфликте», предмете герменевтического уровня, данный момент распознавания отсутствует. Для обозначения особенности диалектического психоанализа мы применяем концепцию «неосознанного понятия», приведённую в других трудах. Необходимо лишь добавить: в терминологии «неосознанного понятия» в психоаналитическом понимании и понимании Гегеля речь идёт о структуре, образующей «диалектическое единство» из полярно противопоставленных терминов и (на уровне «естественной диалектики») душевных сил. Таким образом, неосознанное понятие в «Догвилле» можно обозначить как «месть (возмездие) против прощения». Подобным образом понятие «стыд» необходимо рассматривать в соотношении с его этнической противоположностью, которую согласно Аристотелю можно обозначить «справедливостью» - «посрамление (обвинение) и справедливость».

Неосознанное понятие в «Догвилле» превращается из безграничной готовности к прощению в одинаково беспредельную готовность к мести. Это превращение крайностей можно принять за надёжный признак того, что понятие «прощение против мести», раскрытое в «Догвилле», действительно остаётся *неосознанным*. Ему недостаёт посредственной деятельности «самоуверенности/самоосознанности» (Гегель) и «Я» (Фрейд). Однако, превращение (переворачивание) крайностей неотделимо от эстетического воздействия фильма. Подавляющий шок, который мы переживаем после изменения убеждений Грейс и её приказа об убийстве, можно понять как побуждение к тому, чтобы неосознанное понятие сделать осознанным. С эстетической точки зрения заключительная сцена влияет с силой, подобной «Страшному суду», обрушившемуся на жителей Догвилля для того, чтобы (по словам Грейс) мир в целом «сделать немножечко лучше». Подобно готовности всё прощать, которая способствует возникновению зла, желание физически уничтожить зло является деструктивным действием. Оно ведёт к массовому истреблению, и интересным при этом является то, что серийный убийца Брейвик (Осло) в ходе своего террористического акта ссылаясь на заключительную сцену «Догвилля», однако, совершенно несправедливо. Безусловное прощение приводит к безусловному уничтожению. А опрометчивость власти вызывает позицию безусловного прощения в роли его непосредственного отрицания. Обе крайности обусловлены друг другом.

Высокомерие прощения выступает против высокомерия власти и также высокомерие власти распознаёт в своём противнике рефлекс на безусловность исполнения его власти. Обе стороны – отец и дочь – в фильме правы по отношению друг к другу и каждый по себе. Но где же остаётся позитив?

Позитив, во-первых, состоит в том, что он в фильме не упомянут в форме морализирования. Оба этих противоположных полюса (прощение против возмездия) раскрываются в неограниченной степени. Это возможно, конечно, лишь в произведении. Фильм пользуется семиотическим статусом сна или дневной дремоты и действует (подобно обычным снам) как медиум для «симуляции» решений конфликтов и, тем самым, для «сохранения» неосознанного понятия. И первая истина говорит, что оба должны уметь без помех и вплоть до крайностей раскрываться: (1) всеохватывающее страстное стремление к социальной принадлежности и прощению, и (2) фантазии и желание мести и наказания, которые словно стихия охватывают и несут преступника. Безграничное унижение жертвы требует безграничного наказания преступника.

В гегелевской «Диалектике признания» из «Феноменологии духа» положено начало «признания», но не достигнуто пока само «признание», определение которого звучит так: «Они признают себя как противоположно признающими». Однако, эта цель сменного признания может быть не достигнута, если ненавистный преступник будет физически уничтожен. Мертвец не может никому показать признания. В случае, если исходным пунктом безграничного прощения считать безграничное стремление к признанию, то уничтожением преступника данное желание не достигает цели: мёртвый преступник не может признать свою несправедливость. В действительности все жертвы насильственных преступлений выражают желание, чтобы преступник «осознал» и признал свою несправедливость. Почти никто не выказывает желания «мести».

Фильм «Догвилль» способен объяснить, что к «понятию прощения» необходимо относится желание «мести» и наказания преступника. Однако, данное желание скрывает в себе отрицание самого себя. Потому что оно направлено не на физическое уничтожение преступника, а на восстановление справедливости и сохранение «унижения» в рамках признания предвзятой несправедливости.

Мы надеемся, что предоставили удовлетворительное объяснение диалектики «неосознанного понятия», к которой нас – наблюдателей – подтолкнул фильм. Мы оказываемся втянутыми в обе крайности, сначала во внешнее унижение всё прощающей жертвы, потом в фантазии о мести в апокалиптических размерах. В обоих случаях речь идёт о вариантах крайностей, о неосознанной версии понятия «месть против прощения», полюса которых пока ещё не достигли уровня посредничества. Их посредничество или «относительная деконструкция» идёт рука об руку с их «дифференцированной деконструкцией», и происходят в ходе движения крайностей по направлению к позитивному эквиваленту. У негативного

полюса «прощения всего» этим эту роль перенимает «смягчённый» вариант *способности* к прощению (вместо вынужденного примирения). Здесь деконструкции подвергается внутреннее стремление (распространённое среди предпосылок Христианства) к *примирению* и к более или менее безусловному прощению. Так например, в немецкой юстиции «уравнивание жертвы и преступника» доставляет огромную радость представителям правосудия и преступникам, которая на практике идёт на счёт жертвы. Фатальные последствия обвинения жертвы и самообвинения жертвы впечатляющим образом и «наглядно показаны» (цитируя Тома) в «Догвилле». Пёс Моисей (единственный выживший обитатель Догвилля) намекает на «эквивалент», существенно отличающийся от низкого (подлого) эквивалента принципа перемен, по которому живут жители Догвилля. Это эквивалент принципа справедливости. Справедливость позволяет позициям субъекта и объекта быть способными к переворотам. «Простишь ли ты себя за поведение, подобное людям Догвилля?». Этот вопрос отца поднимает у Грейс неосознанное понятие «мести против пощады» на способный осознавать уровень, исходя из которого станет возможной «относительная деконструкция» расколотой полярности понятия. «Возмездие и прощение» относятся друг к другу, с необходимостью понятия, и их разъединение или «раскол» приводит от одной крайности к другой.

Особенной деконструкции подвергается «ложный эквивалент» принципа обмена цены. Добавленная стоимость выжимается из партнёра обмена, который (по множеству причин) оказывается в более слабой позиции. В «Догвилле» этим партнёром является беженка Грейс. Вместо того, чтобы действительно оказать помощь и принять Грейс как подарок, состоится незамедлительный расчёт: Какой эквивалент я должен вычислить за оказанную мной помощь?

Решающим фактором для понимания неосознанного понятия и диалектического уровня в фильме «Догвилль» является структурный принцип развития. Возвращается ли вследствие уничтожения Догвилля действие на свою исходную позицию, или наблюдается намёк на развитие, сублимацию и «сохранение» архаичного неосознанного понятия «прощения и мести» в фильме? В конечном итоге дуга действия, кажется, возвращается к исходному пункту. Грейс, сбежавшая от власти (насилия) отца, возвращается в его автомобиль в роли «дочери гангстера», возвращается в объятия «семьи». Она уяснила, что власть иногда может быть полезной. Она отдала приказание по истреблению жителей и собственноручно застрелила (ложного) друга. И она разделяет власть отца. На этом месте, однако, исход остаётся амбивалентным.

Что означает разделение власти? Грейс снова стала прежней Грейс? Или она прихватит часть прежней идентичности с собой в будущую жизнь? Можно ли понимать конец фильма (в любом случае неконкретно) как «сохранение» неосознанного понятия, как посредничество его антиномической структуры? Распознала ли Грейс, что не существует прощения без наказания, и наказания без прощения?

Фильм заканчивается следующими словами:

Вот он снова появился, этот странный тон, который она уже слышала, когда впервые появилась в Догвилле. Это был Моисей, пёс, у которого она тогда украла кость. Он чудом выжил.