

## К ИСТОРИИ «ДОГМЫ-95»: РЕТРО С АМБИЦИЯМИ НОВОЙ ВОЛНЫ.

«Догма 95» — явление достаточно известное и масштабное, и, хотя оценки его синоминутны, уже понятно, что свою страницу в истории кино — по праву или не совсем — оно займет. Оно также достаточно заявило о себе, чтобы можно было сделать первые обобщения.

Оговорюсь сразу, что все рассуждения будут строиться на основе опыта первых четырех фильмов «Догмы» (в основном внимание сосредоточено на «Идиотах» Ларса фон Триера, но речь также пойдет о фильмах «Торжество» Томаса Винтерберга, «Последняя песнь Мифуне» Серена Краг-Якобсена и «Король жив» Кристиана Левринга) и относятся к периоду от 1995 года, момента появления «Манифеста» и «Обета целомудрия» «догматиков», до 2000 года, когда на экраны вышел фильм Левринга, и фон Триер и его единомышленники заявили об отказе контролировать фильмы «Догмы» и лично присваивать соответствующие сертификаты, сделав это делом совести авторов картин.

Обе границы условны. Выработка теоретических и философских основ «Догмы» относится к более раннему периоду и связана как с теми принципами, согласно которым развивалась датская кинематография в последние десятилетия двадцатого века, так и с предшествующим творческим опытом вдохновителя «Догмы» Ларса фон Триера. С другой стороны, трудно с точностью указать время, когда участие в проекте стало хорошо отработанной процедурой, приобщением к определенным техническим правилам съемки и производству фильмов, с легкой руки первых «догматиков» ставших модными, дешевых и овеванных ореолом некоей абстрактной «левой идеологии». Тем не менее, понятно, что это уже другая «Догма», изучение которой более уместно в рамках теорий массового восприятия искусства и социологического подхода, мне чуждого. Следуя хронологии и будучи убежденной в культурной значимости первого этапа существования «Догмы», когда жива была энергия творческого эксперимента, когда состоялось признание его творческой состоятельности (неважно, случилось ли это благодаря или вопреки принципам «Догмы»), попробую описать историю одного этапа в жизни одного из громких и успешных кинопроектов конца прошлого века.

Думаю, уместно также сделать несколько замечаний по поводу контекста, в котором рассматривается этот первый период. Триер — настолько определяющая для «Догмы» фигура, что, не сильно погрешив против истины, можно было бы сосредоточиться на нем одном. Но даже если смотреть на «догматиков» как на коллектив единомышленников (создание которого было вопросом принципиальным для автора проекта), только его индивидуальность диктует тот контекст, в котором явление кинокультуры видится не как еще одна частность в ряду более или менее интеллектуальных забав современного человека, но как нечто более серьезное.

Контекст этот — проблема кризиса культуры Нового времени, включающая в себя представление о том, что индивидуум в современную эпоху пытается найти более серьезные основания для собственной личности, чем максимальное развитие и многообразное проявление собственного «я».

Ларс фон Триер — впечатляющее сочетание индивидуального и антииндивидуального. Творчество Триера, если исключить междометья эссеист-ской критики, часто трактуют в терминах психоанализа, иногда постмодернизма, и, думаю, к нему также легко применим любой из «исследователь-ских ключей» последнего двадцатилетия, включая, скажем, феминизм или любой другой из «измов», выросших на почве светского, абсолютизирующего культуру постсциентистского мировоззрения. В то же время его работы часто комментируют представители

христианской культуры, противостоящей гуманистическому взгляду на мир. И вызвано это не столько тем, что Триер активно и творчески внедряет в свои фильмы если не религиозную проблематику, то религиозный антураж, или делает антииндивидуалистические заявления, сколько тем, что их проблематика близка к понятиям, составляющим основу любого мировоззрения, — таким, как истина, любовь, свобода, слово, жертва. Понятиям, по отношению к которым, по словам одного из христианских комментаторов фильма «Рассекая волны», «ценности культуры и ценности христианства в последние века разошлись решительно и бесповоротно»<sup>1</sup>, и трактовка которых в контексте триеровских фильмов очень непроста.

Коротко говоря, Триер обращается к основополагающим мировоззренческим понятиям не вполне традиционно для культуры Нового времени, во всяком случае, на первый взгляд, что порождает ряд актуальных вопросов в сознании, последние лет сто обеспокоенном отсутствием смысла в чем бы то ни было. И один из самых существенных — возможен ли (существует ли) диалог культуры Нового времени с какой-либо иной? Если возможен, то на каком языке, в каких образах, в каких точках соприкосновения? Есть ли в современной культуре нечто, способное стать основой в преодолении кризиса? Может ли Триер — в рамках «Догмы» или вне их — предложить что-либо кроме традиционных гуманистических представлений? Если его творческие искания — очередная прихоть индивидуума, то, предположив, что все они могли бы быть измерены по условной шкале, пролегающей от «массового» до «элитарного», то какое место на этой шкале занимают?

От ответа на эти вопросы зависит оценка содержания и той меры протеста, которые заключены в философии «Догмы». И, вне зависимости от оценок, холодный, насколько возможно, опыт анализа — необходимый ответный жест по отношению к той излишней (думаю, по количеству хлестких выражений в свой адрес Триер может сравниться с любой одиозной фигурой шоу-бизнеса) эмоциональной заинтересованности (с любым зна́ком), которая неизменно связана с творчеством автора «Догмы» последние несколько лет.

Представляется важным еще один аспект темы, связанный с тем, что Ежи Лец выразил афоризмом «А в действительности все не так, как на самом деле», и что применительно к теме вытекает из того факта, что субъективные намерения авторов не совпадают, скажем старомодно, с объективным смыслом. Справедливо, конечно, что «Среди авторов, близких к “Догме”, только один сегодня достоин называться великим — это Л. фон Триер. Неважно, выдумал он “Догму” из тщеславия, ревности к призам и голливудским бюджетам, эстетического чутья или хулиганского личного каприза. “Догма” родилась и стала жить без него»<sup>2</sup>. Фильмы «Догмы» существуют, образуют более или менее единый стиль повествования, который непременно связан со смыслом, как любой элемент творчества — с фундаментальными свойствами человеческого существа или элементами бытия, который вдохновлен социо-культурными предшественниками и близок другим кинотечениям современности. Словом, речь идет о попытке проанализировать несколько фильмов, заявивших о себе как о едином направлении, как феномен с некоторым, пусть весьма условно выделяемым, но общим рядом признаков и определить социо-культурный контекст этого явления.

Наконец, последнее предварительное замечание, так сказать, «с точки зрения справедливости». Данное исследование связано только с общекультурной, а не национальной стороной проекта, и вопросы (безусловно, важные), касающиеся истоков проекта в датской кинематографии и его влияния на развитие последней в нем не обсуждаются. Излишне говорить, что данная работа на исчерпывающую полноту не претендует.

«Манифест» и «Обет целомудрия» — программные, если можно так выразиться, документы «Догмы», были обнародованы в марте 1995 года, но настоящую известность получили спустя три года, когда первый из фильмов заявленного проекта — «Торжество» Томаса Винтерберга — был номинирован на награды в Канне.

К тому времени Триер был автором нашумевшего и признанного фильма «Рассекая волны», его собственный «догматический» фильм «Идиоты» был в работе, к «Манифесту», кроме изначально присутствовавшего в качестве союзника Винтерберга\*, присоединились датские коллеги Серен Краг-Якобсен и К. Левринг, также работавшие над фильмами по собственным сценариям, идею французского фильма «Догмы» и франко-югославский сюжет обдумывал Жан-Марк Барр, известный актер и друг Триера.

Впереди были два года славы: о проекте датских кинематографистов воробьи чирикали «на всех кинематографических крышах»<sup>4</sup>. Слухи росли, как снежный ком, говорили, что их идеями заинтересовался классик американского авангарда Пол Морисси и символ голливудского глянца С. Спилберг; амбициозный и эксцентричный автор «Догмы» посылал официальное приглашение принять участие в проекте именитым режиссерам, среди других Бергману и Кубрику. Первые фильмы, вышедшие под знаком «Догмы», завоевали международное признание: «Торжество» получило, среди прочих наград, Специальный приз жюри в Каннах и приз Европейской киноакадемии «Европейское открытие года»; фильм Триера «Идиоты», претендовавший на большое количество наград, получил только второстепенные, однако его сопровождало повышенное (если не сказать исключительное) внимание прессы и кинообщественности и ажиотаж в Каннах. Картину С. Краг-Якобсена «Последняя песнь Мифунэ» также ожидал теплый прием: она была номинирована на ряд наград и стала обладательницей специального приза жюри Берлинского фестиваля 1999 года. Псевдолюбовительский стиль повествования вошел в моду.

Годом позже фильм Кристиана Левринга был представлен в программе Каннского фестиваля, но прошел незамеченным; о вышедшем тогда же фильме Ж.-М. Барра «Любовники»\* обычно скромно упоминается, что он был представлен на международном кинофестивале в Котбусе и был удостоен специального упоминания ФИПРЕССИ.

То, что в марте 1995 родилось «в течение 25 минут под бурные взрывы хохота»<sup>5</sup> и в 1999-м обсуждалось «так, будто бы это директивы партии по работе в сельском хозяйстве или руководство к действию, подобное манифестам 20-х годов»<sup>6</sup>, сегодня почти забыто. Лукавый Барр уже может сделать вид, что он едва помнит, что такое «Догма»: «Эта “Догма” была создана двумя подвыпившими датчанами. Забавно, что пресса и индустрия кино приняли ее так серьезно»<sup>7</sup>.

К настоящему моменту под знаком «Догмы» выпущено двадцать восемь фильмов; поданы сотни заявок. Проект «Догмы» существует.

Его историю начну с текста программных документов, с этой исторической и теоретической точки отсчета в интересующих нас событиях.

## Манифест

*«Догма 95» — это коллектив кинорежиссеров, созданный весной 1995 года в Копенгагене.*

*«Догма 95» имеет целью оппонировать «определенным тенденциям» в сегодняшнем кино.*

*«Догма 95» — это акция спасения!*

*В 1960 году были поставлены все точки над «i». Кино умерло и взывало к воскресению. Цель была правильной, но средства никуда не годились. «Новая волна» оказалась всего лишь легкой рябью; волна омыла прибрежный песок и откатилась.*

*Под лозунгами свободы и авторства родился ряд значительных работ, но они не смогли радикально изменить обстановку. Эти работы были похожи на самих режиссеров, которые пришли, чтобы урвать себе кусок. Волна была не сильнее, чем люди, стоявшие за ней.*

*Антибуржуазное кино превратилось в буржуазное, потому что основывалось на теориях буржуазного восприятия искусства. Концепция авторства с самого начала была отрывочной буржуазного романтизма и потому она была... фальшивой!*

*Согласно «Догме 95», кино не личностное дело!*

*Сегодняшнее буйство технологического натиска приведет к экстремальной демократизации кино. Впервые кино может делать любой. Но чем более доступным становится средство массовой коммуникации, тем более важную роль играет его авангард. Не случайно термин «авангард» имеет военную коннотацию. Дисциплина — вот наш ответ; надо одеть наши фильмы в униформу, потому что индивидуальный фильм — фильм упадочный по определению!*

*«Догма 95» выступает против индивидуального фильма, выдвигая набор неоспоримых правил, известных как «обет целомудрия».*

*В 1960 году были поставлены все точки над «i». Кино замордовали красотой до полусмерти и с тех пор успешно продолжали мордовать.*

*«Высшая» цель режиссеров-декадентов — обман публики. Неужто это и есть предмет нашей гордости? Неужто к этому-то итогу подвели нас пресловутые «сто лет»? Внушать иллюзии с помощью эмоций? С помощью личного свободного выбора художника — в пользу трюкачества?*

*Предсказуемость (иначе называемая драматургией) — вот золотой телец, вокруг которого мы пляшем. Если у персонажа есть своя внутренняя жизнь, сюжет считается слишком сложным и не принадлежащим «высокому искусству». Как никогда раньше приветствуются поверхностная игра и поверхностное кино.*

*Результат — оскудение. Иллюзия чувств, иллюзия любви.*

*Согласно «Догме 95» кино — это не иллюзия!*

*Натиск технологии приводит сегодня к возведению лакировки в ранг Божественного. С помощью новых технологий любой желающий в любой момент может уничтожить последние следы правды в смертельном объятии сенсационности. Благодаря иллюзии кино может скрыть все.*

*«Догма 95» выступает против иллюзии в кино, выдвигая набор неоспоримых правил, известных как «Обет целомудрия».*

### **Обет целомудрия**

*Клянусь следовать следующим правилам, выведенным и утвержденным «Догмой 95»:*

- 1. Съёмки должны производиться на натуре. Нельзя привозить никакого реквизита и бутафории. (Если какой-либо необходимый предмет в данном месте отсутствует, следует найти другую площадку.)*
- 2. Звук никогда не должен записываться отдельно от изображения и наоборот. (Музыку использовать не следует, за исключением случаев, когда она возникает помимо вас — просто звучит на выбранной натуре.)*
- 3. Камера должна быть ручной. Допускается любое движение или отсутствие движения руки. (Следует не фильм снимать там, где установлена камера, а устанавливать камеру там, где снимается фильм.)*

4. Фильм должен быть цветным. Искусственное освещение не допускается. (Если света недостаточно, следует обрезать сцену или добавить одну лампочку к камере.)
5. Комбинированные съемки и фильтры запрещены.
6. Фильм не должен содержать внешнее действие, экип (убийства, оружие и т.п. исключаются).
7. Временное и географическое отстранение запрещается (фильм имеет место здесь и теперь).
8. Жанровое кино неприемлемо.
9. Формат фильма должен быть Academy 35 mm.
10. Имя режиссера не должно фигурировать в титрах.

*Отныне клянусь в качестве режиссера воздерживаться от проявлений личного вкуса! Клянусь воздерживаться от создания «произведений», поскольку мгновение ценнее вечности. Моя высшая цель — выжать правду из моих персонажей и обстоятельств. Клянусь исполнять эти правила всеми доступными средствами, не стесняясь соображений хорошего вкуса и каких бы то ни было эстетических концепций<sup>8</sup>.*

\*\*\*

Предвидя то замешательство, в котором можно оказаться после чтения Манифеста, скажу сразу: понять это воплощение интеллектуальных усилий Триера непросто. Смысл этих двух документов в целом смутен, но легко различимы разного рода оттенки типичного для современности антиголливудского настроения (с негативизмом по отношению к «лакировке» и культивированию «иллюзий» в кино), менее привычные отзвуки революционно-агитаторского 20-х годов с его «военными коннотациями» и искусства, одетого в «униформу», молодежного протеста 60-х с его антибуржуазностью, легко переходящей в анти-все-на-свете (включая такую «мелочь», как драматургия) и перманентного любопытства XX века к религиям всех возможных оттенков (включая апелляции к религиозным догматам и формальную игру с библейскими заповедями).

Многое объяснимо, если исходить из индивидуального творческого опыта и некоторых особенностей мировоззрения Триера. Общие понятия, в том числе заявленные «индивидуальное» — «антииндивидуальное», ключевые для современной эпохи, несут смысл смутный и часто соотносятся с общепринятыми на «среднем научном уровне» с точностью до наоборот; многое в этой «акции спасения» остается лозунгом и пустым звуком. Вероятно, у манифестов своя история и своя логика, квинтэссенцию которой выразила героиня сериала о революционных временах: «Вчера была на митинге балетных. Решили сами распределять зарплату и поднять искусство на должную высоту». Как говорит в подобных случаях сам Триер, «это как слова, оканчивающиеся на “изм”, — лучше уж сразу уступить»<sup>9</sup>.

С уверенностью можно говорить только о том, что авторы в жесткой форме предлагают придерживаться определенных методов работы; что касается идей, содержания, смысла, выражаемых на вербальном уровне, то приходится признать, что в этом — ни в теории, ни на практике — нет ни ясности, ни твердости.

«Методология» — это очень интересная, экспериментальная часть проекта, которая соотносится с проблемами содержательности формы. Что касается идейной части проекта, то, в процессе реализации и за время, к которому относятся первые опыты «догматиков», ее удалось извлечь общими усилиями авторов «Догмы» и ее интерпретаторов (к которым относится более или менее вся кинообщественность от представителей кинопрофессий до массового зрителя), и это другая

интересная сторона проекта, которая характеризует состояние современного кинопроцесса, умонастроения и готовые к актуализации тенденции.

Кажется, первое, что бросается в глаза при чтении «Манифеста» — это его антиголливудская направленность; действительно, что бы другое могло иметься в виду под «определенными тенденциями» с «лакировкой» действительности и стремлением скрыть правду «в смертельном объятии сенсационности»? Нетрудно заметить также, что знаменитые правила, сформулированные в «Обете целомудрия» представляют собой буквальное противопоставление высокотехнологичному процессу производства жанрового кино Голливуда максимально простое кинопроизводство с использованием минимума технических средств при отказе от «драматургии». Логику их возникновения объяснил Серен Краг-Якобсен: «В этом отношении (дорогих технологий. — Л. К.) мы не можем справиться с американцами, поэтому мы, европейцы, должны двигаться в другом направлении»<sup>10</sup>.

Вероятно, антиголливудская направленность действительно объединяет четырех режиссеров, о которых идет речь, и оставшихся двадцать, и предполагаемых чуть ли не девять десятков, поскольку это — вообще говоря, и наиболее общий принцип, и наиболее активно заявленная позиция чуть ли не всего кинематографического мира за пределами Голливуда. И за ней читаются коммерческие интересы, стремление сохранить общекультурные и национальные традиции, тот или иной этап осознания собственной позиции в условиях глобализации культуры. Когда становится ясно, что противостояние американской культуры (с пресловутым «Макдональдсом» и голливудским глянцем) и европейской (или другой национальной) в условиях интерактивного, технически вооруженного до зубов и стремящегося к унификации всех процессов мира — не вопрос «выяснения отношений» между культурами, а вопрос существования ценностей, выходящих за рамки культуры массового потребления. Акцентированное неприятие голливудских стандартов — не отличительная черта «Догмы», а знак ее принадлежности к европейскому кинематографу последних десятилетий, неважно, авторскому, коммерческому или независимому, причастности к очень общим проблемам, созвучным как Кшиштофу Занусси, так и Денни Бойлу, к явлениям культуры такого же порядка, как французская идея исключения культуры из сферы действия рыночных механизмов и свободной международной торговли (воспринимаемая как единственный способ противостоять «культурному империализму» американского образца)<sup>11</sup> или политика группы французских продюсеров, стремящихся сделать национальный кинематограф коммерчески состоятельным.

Думаю также, что не стоит преувеличивать враждебность «догматиков» Голливуду: в своем антиголливудском протесте они не столь уж принципиальны. Триер не чужд прагматизма, амбициозен; сама логика протестного поведения не в последнюю очередь покоится на желании самоутвердиться, завоевать свое место под солнцем; характерно также, что следующие после «Догмы» работы Триера и Винтерберга связаны с коммерческими голливудскими проектами; грань между «правдой характеров» и голливудским глянцем становится размытой — в таких случаях, в конце концов, никогда не знаешь, кто на чьей стороне.

«Антиголливудизм», таким образом, скорее существует не столько как активно заявленная творческая позиция, сколько как легко читаемое общее настроение представителей европейского кинематографа; так сказать, все точки над «i» принудительно расставляет напряженность ситуации в киномире, где конфликт, связанный с противопоставлением, «как в героическую эпоху модернизма, искусства и кассы — драматичен, как никогда»<sup>12</sup>

Что касается позитивной программы авторов «Догмы» (имеются в виду не методы съемки, а некий комплекс идей), то, утрируя, можно сказать, что она исчерпывается негативной, т.е. их антиголливудским настроением. «Манифест» в этом отношении противоречив: «мгновение ценнее вечности» может означать их приверженность реалистической традиции, «антидраматургия» —

любой род радикализма в кино, от жесткого кинематографа, выступающего против катарсического восприятия искусства до ухода в область чистых форм. Что касается последнего толкования, то, вероятно, Триер не заходил так далеко, имел в виду только отход от штампов голливудского (опять! — но это только подтверждает предположение, что в «Догме» не содержалось позитивной идейной программы) жанрового кинематографа; однако ожидания такого рода существовали. Например, «Идиотов» критиковали именно с этих позиций — за отсутствие как будто заявленного радикализма.

Думаю, что получить представление о комплексе положительных идей можно, исходя из важного комментария Триера: «Сегодня все так легко, особенно в кино <...> Современное кино стало очень поверхностным, его самый большой недостаток состоит в том, что оно занимается надувательством: это же так просто — вылизать изображение, сопроводить фильм хорошей музыкой и т.д. Благодаря техническим уловкам больше ничего невозможно увидеть, кроме самих уловок! А если следовать правилам “Догмы”, то использовать обычные приемы кинематографического обмана не удастся»<sup>13</sup>. Иначе говоря, этот комплекс сводится к тому, что иллюзиям Голливуда нужно противопоставить «хоть что-нибудь».

Снимая свои фильмы, каждый из режиссеров, о которых идет речь, не чувствовал себя приверженцем какой-либо общей идеи (если не считать нечто неопределенно-антиголивудское типа «кинематограф становится слишком консервативным»<sup>14</sup>, и абстрактно-новаторское типа «стряхнуть с себя пыль»<sup>15</sup>) или теоретических установок, они просто руководствовались правилами: Винтерберг снимал из спортивного интереса и любопытства к тому, что выйдет из стратегии «самоограничения» («Просто надо было задать себе рамки <...> С тем же успехом это могли быть другие десять правил»<sup>16</sup>), Краг-Якобсен — из потребности освежить спонтанность восприятия («Это лучший выход, если вам приходит в голову мысль: что случилось с моей спонтанностью?»<sup>17</sup>); даже Триер рассуждает о «Догме» как о способе «объездки лошадей»<sup>18</sup>, когда важно не столько быстро добраться из пункта А в пункт В, сколько поддерживать лошадь в должном состоянии. То, что «догматики» относились к своей работе только как к творческому эксперименту, за которым не стоит идейных ориентиров, подтверждает и тот факт, что никто из них (за исключением, быть может, Триера, для которого эта манера органична), не собирается больше работать по правилам «Догмы».

Важен для понимания «Догмы» и реакции кинообщественности тот факт, что Манифест апеллирует к опыту французской «новой волны»; говоря точнее, важны не запутанные соображения по поводу «новой волны», приведенные в Манифесте, а то, что это знаковое, практически волшебное словосочетание было произнесено.

Что касается Манифеста, то в нем опыт французских кинематографистов был только формальной точкой отсчета. По логике этого документа, французская «новая волна» (впрочем, как и провозглашенная Манифестом новая «новая волна») была движима необходимостью дать кинематографу импульс обновления, но, воплощая буржуазные идеи «свободы» и «авторства», задала движению ложное направление и как-то оказалась причастна к «трюкачеству», «иллюзорности» и остальным грехам Голливуда.

Рассуждение это туманно и поверхностно, претензии к «новой волне» не очень понятны. Не буду строить умозрительных конструкций, чтобы связать авторское кино «новой волны» с голливудской продукцией массового потребления (это, вероятно, возможно) или пытаться предположить, что именно имеется в виду под «буржуазной теорией восприятия искусства» или чем, в сущности, Годар или Трюффо буржуазнее буквально любого другого кинематографиста; повторю: мне кажется, что логика Манифеста в отношении «новой волны» формальна, как и связь «Догмы» с их знаменитыми предшественниками, поскольку ни в комментариях «догматиков», ни в творчестве не заметно ни эмоциональной связи, ни солидарности или полемики с их творчеством

и методами (если, конечно, не считать идеи «живой камеры» и пафоса обновления, который столько же принадлежит «новой волне», сколько десяткам других преобразователей). Единственная причина апелляции именно к французскому авторскому кинематографу конца 50-х — начала 60-х годов — стремление приобщиться к авторитету известного, радикального, успешного и, что важно отметить, состоявшегося в большой мере благодаря публицистической деятельности прославленных режиссеров. Тут, собственно, проявилась логика всяких манифестаций, а не «злой умысел» Триера.

В действительности, словосочетание «новая волна» и для автора «Манифеста» (в интервью, когда речь заходит об освежающем импульсе «новой волны», он упоминает, например, то, что определяет как «лондонский свинг», имея в виду фильмы «Битлз» и Д. Кассаветиса<sup>19</sup>, но никогда — Годара, Трюффо, Рене и иже с ними), и для публики — только отсылка к атмосфере эпохи демократизации кино, растянувшейся на несколько десятилетий, и относится столько же собственно к «новой волне», сколько к неореализму или английским «рассерженным». При упоминании о ней как-то сами собой хаотичные высказывания «Манифеста» складываются в связную систему взглядов в роде «против фальшивого кино за психологическую достоверность при помощи простых технических средств», и превращаются в стремящуюся к актуализации тенденцию, воплощающую массовые зрительские ожидания (вкладывая в это понятие положительный смысл), которые организуют всю историю кинематографа, колеблясь между стремлением к гляцевым и человечески близким иллюзиям, этим двум полюсам жанрового кинематографа. Эта тенденция к обновлению жанра реализовалась во времена «новой волны», готова, вероятно, реализоваться сейчас.

Некоторые режиссеры «Догмы» близки к подобному пониманию ее задач. Так, Серен Краг-Якобсен (правда, постфактум; он выражается в том смысле, что опыт «Догмы» привел его к пониманию «Догмы») утверждает, что «все, о чем говорит “Догма” — надо сосредоточиться на хорошей истории и на хорошей актерской игре»<sup>20</sup>; его фильм «Последняя песнь Мифунэ» — живая, теплая драматическая история из жизни среднестатистических датчан. Если рассматривать «Догму» с поправкой на изложенное выше понимание, так сказать, задач современности, то связь «Догмы» с тем, что имелось в виду под «новой волной», возможно, весьма отдаленная, все же существует.

Вернемся к единственной определенно заявленной части «Манифеста», к десяти правилам «Обета целомудрия», к тому, что «догматики» настаивают на определенной технологии производства фильма, весьма мало связывая это с какой-либо содержательной идеей.

Эта сторона анализа «Догмы» представляется мне очень сложной в таком аспекте: технические средства как-то связаны с формой и форма как-то связана с содержанием, но эта связь не очевидна ни для авторов, ни для зрителей, ни даже для теоретиков искусства. Это значит, что есть опасность произвольного соотнесения всего со всем, т.е. «первобытных» методов работы кинорежиссеров с «правдой», «реализмом», бессюжетностью и чем бы то ни было еще из заявленного в «Манифесте» или приписанного ему любым из, так сказать, заинтересованных лиц. Здесь велика возможность ошибочных ожиданий и ошибочного анализа, поэтому все, что я могу сказать по этому поводу особенно далеко от обобщений — только некоторые наблюдения.

Сам факт того, что связь между техникой, формой и содержанием не очевидна — понятен. «“Догмой” декларируется максимальное приближение кино к действительности. Но почему при этом считается, что такой активный монтаж, такая активная камера и звук дают меньшую искусственность!»<sup>21</sup> — вопрос П. Чухрая по поводу «Догмы» первый и естественно возникающий. В той или иной мере эту гипотетически существующую связь между требованиями «Обета целомудрия» и содержанием фильмов пытаются осмыслить.

Так, Р. Комбс в своей статье «Правила игры»<sup>22</sup>, задаваясь тем же вопросом о содержании протеста «Догматиков», подчеркнул эту чрезвычайную неочевидность содержания, которую несет технология, сравнив относительную реалистичность фильмов «Догмы» с успешным проектом группы актеров, которые сняли фильм «Ведьма из Блэр» (1999) (они, кстати, в определенном смысле были даже более последовательны, чем «догматики», ибо фильм, снятый группой молодых актеров, стал действительно коллективным, «неавторским» фильмом): при помощи ручной камеры, пользуясь подручным реквизитом и предлагаемыми обстоятельствами, они сделали фильм о мистическом и потустороннем, создав традиционную атмосферу триллера и даже, если угодно, фильма ужасов.

То, что требование простоты технических средств и приемов не означает ухода на второй план формальных задач, что техника не будет обслуживать какую-либо общую идею, стало понятно с самого начала, с выходом «Торжества».

В фильме замечательна работа оператора, очевидны эксперименты с цветом, звуком, освещением в предлагаемых обстоятельствах, заметен, если можно так выразиться, стиль «особой изобретательности в стесненных условиях». Геометрия огромного особняка, снятого камерой, расположенной под разными углами (и только в качестве исключения — параллельно полу); зачехленная белым мебель в белых стенах, с проемами окон, за которыми — молочная предрассветная густота, и дверей, за которыми — сверкающий кафель и зеркала, удесятеряющие и разъединяющие кусочки белого; желтое пламя свечи в синем (такой эффект дают неоновые лампы, это практически азбука «догматика», которую они открывали заново) коридоре; лица — не в фокусе, снятые через стекло автомобиля, искаженные зеркалами... Все это эффектно, но далеко от естественности «каждого мгновения». Кажется, это и есть то «произведение», от создания которого в «Манифесте» обещано воздерживаться. Энтони Дода Мантла, оператора «Торжества», по его словам, увлекли формальные задачи: «Я стремился создать распадающееся изображение <...> извлечь из хаоса видеокартинки и одновременно записываемого звука эстетическое измерение»<sup>23</sup>.

Этому фильму, кстати, выпала особая роль в истории «Догмы»: на него обратили внимание не потому, что он отражал принципы «Догмы», скорее, наоборот, о «Догме» заговорили, потому что фильм обладал заметными художественными достоинствами, и не в последнюю очередь это заслуга Э. Д. Мантла.

Замечу в контексте серьезности антиголливудских настроений, что уже Кристиан Левринг, пытаясь уйти от стиля первых трех «догматических» фильмов, создавал при помощи ручной камеры, ярких красок, которые нашел в пустыне Намибии, и остро-драматической ситуации (речь идет о группе европейцев, заблудившихся в пустыне) визуальное и драматическое пространство, неотличимое (во всяком случае, для рядового зрителя) от гляцевых картинок голливудского кино средней степени серьезности (на память приходят — вероятно, по географическому признаку — «Из Африки» Сидни Поллака или «Английский пациент» Энтони Мингеллы, однако за-просто сойдет и «Легионер» с участием Ван Дамма).

Вообще говоря, протест на основе технологий таит в себе интересные возможности. Так, А. Хренов в своей статье «Утраченные иллюзии невидимого кино»<sup>24</sup>, посвященной истории американского киноавангарда, приводит примеры борьбы с засильем иллюзионизма в Голливуде, относящиеся еще к концу 20-х годов, к тому времени, когда коды зрительского восприятия жанрового кино «фабрики грез» только что сложились.

Логика этого протеста такова: в основе иллюзионизма лежит парадокс, заключающийся в том, что изображение, которое воспринимается зрителем как непрерывное, на самом деле дискретно, состоит из статичных зафиксированных на пленке кадров. Представители раннего американского

авангарда видели свою сверхзадачу в том, чтобы развенчать этот парадокс, выявить материальную природу «современного механического мифа» (выражение Брэкиджа), поэтому они «направляли зрительское внимание на сами технологии и принципы их работы, приводящие картинку в движение, — на все, что сглаживает монтажные синтагмы и усыпляет бдительность зрителя, продуцируя “удовольствие от кинотекста”»<sup>25</sup>. Например, они создавали зернистое, нарочито любительское изображение, делали неаккуратные монтажные стыки и т.п. (думаю, ассоциации со стилем «догматических» фильмов легко возникают), бессюжетные композиции, нарушающие правила привычного восприятия (а здесь вспоминаются требования «Догмы» избавиться от драматургии и знаменитое правило № 8 «Обета целомудрия», провозглашающее жанровое кино неприемлемым) и т.п. С этими экспериментами тесно связана их идея незашоренного, свежего восприятия, воспитания этого восприятия у зрителя, столь близкая Брэкиджу и тому крылу американского киноавангарда, которое автор статьи связывает с абстракционизмом.

У формальных экспериментов абстракционистов, правда, другой масштаб: в философском смысле за ними стояла идея, имеющая мощные культурные корни; близкое абстракционизму киноискусство, смыкаясь с другими видами искусств — живописью, музыкой, литературой, видело свою задачу в том, чтобы максимально обобщить мыслительный и чувственный опыт человечества в чистых формах, приближающих нас (эти глобальные понятия, единственной характеристикой которых является космический размах и философская глубина, всегда трудно выразить), скажем, к макрокосму.

Однако, надо обратить на это внимание, в микромасштабе идею воспитания незашоренного зрения они стихийно воплотили — правда, не столько по отношению к зрителю, сколько по отношению к автору. Видимо, идея освежающей встряски через технологию универсальна.

Часто приписываемое «Догме» тяготение к реализму (иногда с приставками в самом широком диапазоне — от соц- до порно-<sup>26</sup>) не вполне справедливо; однако в одном они действительно оказались близки стихии реальности, взяв за правило снимать кусочек ее в единстве звуков, красок и событий, со всей массой привходящих обстоятельств, с которыми надо считаться, с необходимостью принятия неожиданных решений, к которым эта стихия принуждает. Бесконечные споры, составлявшие рутину эксперимента, — должен ли был Винтерберг доставлять откуда-то нужную ему по сюжету конторку, Триер — позволять актерам приносить личные вещи в выбранный для съемки пустующий загородный дом, с логикой сюжета и местом никак не соотнобразующиеся, Краг-Якобсен — помещать в интерьер купленную по наитию фотографию старой дамы, перемещать на место действия соседских кур или прерывать съемку на время трехдневных военных учений, грозивших создать на площадке грандиозную неразбериху (зато ко всем соц- и порно- можно было бы добавить еще и образец сюрреализма), — все эти забавные пререкания представляют собой стихийное осмысление уникального опыта, которое приближает технический эксперимент к той грани, за которой начинается философия искусства.

Касаясь «Догмы», всего того, что было о ней написано или сказано, легко убедиться, что самая живая и напряженная часть ее истории относится к тому, что происходило на съемочной площадке, к конкретным событиям творческого эксперимента — идет ли речь об опыте Винтерберга, искавшего новую логику монтажа, поскольку одновременная запись звука делала невозможной привычную плавную склейку (ему удалось извлечь эмоциональный эффект из плохо подходящих друг к другу кусков пленки, и это вполне согласовалось с экспрессивным операторским почерком), или Левринга, одержимого идеей записать симфонию звуков пустыни и размещавшим для этого сотни микрофонов на съемочной площадке, или об особой сыгранности в игре актеров, каждый из которых, будь он даже десятым статистом в последнем ряду, подавал свою реплику «по Станиславскому», зная, что именно она войдет в фильм.

То, что «догматики» говорят о своей работе, связано с категорией профессионального роста и атмосферой творческих открытий. Триер называет свою работу над «Идиотами» (он был также и

оператором этой картины) «самым сильным профессиональным опытом»<sup>27</sup>. Вспоминая о съемках одной из сцен (в лесу — это одна из немногих у Триера сцен с откровенно светлым настроением), он говорит: «Мы установили микрофон на дереве, чтобы получить ненаправленный звук. Это похоже на изобретение, правда? Подчеркнуть размытость звука — это очень незатейливый эффект, но оказалось, что его очень трудно добиться. <...> Многие эффекты, которые кажутся такими простыми, вдруг стали опять сложными. <...> После той съемки в лесу я словно заново родился, как будто я, с детства начав делать кино, вернулся к поэзии»<sup>28</sup>. Винтерберг замечает, что «в этой работе было что-то, что трогало сердце»<sup>29</sup>. Краг-Якобсен называет процесс работы «очищением», рассказывая о долгих мучениях со сценой, где музыка (группу музыкантов он разместил рядом с камерой) имела важное значение для последующего монтажа, заключает: «Мы стояли посреди этого свекловичного поля, в пять утра — и это было здорово»<sup>30</sup>.

Вероятно, в такие минуты удастся коснуться стихии реальности, той самой, по Кракауэру, которая должна быть ориентиром для художника и мерилom подлинности в искусстве, которая, если не утратить с нею связь, опять же по Кракауэру, избавляет от сомнений, страхов, разобщенности, свойственных современной цивилизации. «Может быть, в нашей ситуации мы способны получить доступ к неуловимой сущности жизни только через восприятие того, что кажется неважным?»<sup>31</sup> Это воспоминание — и это экранное впечатление о том, каким зеленым бывает свекловичное поле, и какой грустной — мелодия (она там точно была!) в пять утра в каком-то захолустном датском Лолланде — хранят дыхание жизни, как одно из тех впечатлений, что навсегда определили (во всяком случае, в отношении кино) философские убеждения уважаемого немецкого теоретика и описанием которого он предвещает все, что хочет сказать о кино в своей «Природе фильма» (речь идет о воспоминаниях детства, об одном из фильмов, название которого не осталось в памяти, но запомнился городской пейзаж и здания, отраженные в лужах воды): «Я увидел наш мир, дрожащим в грязной луже, — и эта картина до сих пор не выходит из моей памяти»<sup>32</sup>.

Однако это зерно подлинного опыта, содержащееся в работе «догматиков», не меняет того факта, что за этими экспериментами не стояло никаких идей, или, во всяком случае, таких, что были бы для них принципиальными, связанных с содержанием.

Думаю, отчасти верно будет предположить, что «Догма» была узкона-правленным техническим экспериментом, и даже весьма действенным для того, чтобы освежить авторское восприятие и методы работы (как экспериментальная площадка «Догма», вероятно, способна существовать долгое время), но содержательная неопределенность этих методов привела к той «всеядности», «аморфности» и, в итоге, к тому, что работы «догматиков» оказались неотличимы в общей массе современного независимого кино.

С другой стороны, именно потому, что заявленный проект был максимально открыт идеологически и демократичен с технической точки зрения, он стал местом воплощения коллективных авторско-зрительских ожиданий, во всяком случае, некоторое время на «Догму» направленных, стремящихся к аккумуляции, самоидентификации, теоретическому выражению. Это объясняет тот ажиотаж, с которым «Догма» была принята: от объявленной «акции спасения» ждали пересмотра нарративного языка кино, «марш-броска к новой метафизике»<sup>33</sup> — но более всего, как кажется, вклада в решение простой и важной задачи, решительных шагов в направлении демократизации, «очеловечивания» голливудского жанра; этот процесс был когда-то одной из составляющих той живой атмосферы послевоенного кино, соизмеримого с человеком, с его далекими от голливудской сказочности и условности проблемами, знаком которого является «Новая волна».

Эти предварительные выводы будут неполными, если не принять во внимание природу художественного творчества Триера; думаю, что в этом контексте у «Догмы» есть философское измерение.

Прежде чем сосредоточиться на Триере (начну с анализа «Идиотов»), приведу еще одно соображение, тем более существенное, что вообще он не кажется мне фигурой позитивной. Вот оно: в этой излишне шумной акции есть что-то подкупающее. Попробую объяснить.

В серьезность и искренность намерений авторов проекта, в общем, не верят. И идей содержательных в «Догме» нет. И время такое — часто на общем фоне киноразговоров проскакивает что-нибудь претенциозное: «Понятно, что 90-е годы — не время <...> манифестов»<sup>34</sup> или грустное: «В наши дни боязно писать о чем-то патетическом, свежем, нерутинном. Слишком быстро все — и прежде всего протест — адаптируется, поглощается “мягкой машиной” общества зрелищ»<sup>35</sup>.

Никто не может с решительностью сказать, была ли «Догма» требованием «возвращения к основам» или, скажем «пародией на Оберхаузенский манифест»<sup>36</sup>, игрой с жанром манифеста<sup>37</sup>. Доверию к «Догме» по определению предпочитают игру с «жанром Манифеста “Догмы”», в духе симпатичного Манифеста бумажного кино, сопровождавшего книжку комиксов на Кинотавре в 1999 году, который гласил: «Тезис первый — в России не существует системы комиксов; тезис второй — вот мы и рисуем комикс; тезис третий — но это не комикс, это кино, потому что... у нас нет денег снимать нормальное кино. <...> Мы пошли дальше “Догмы 95” Ларса фон Триера, решив сделать совсем малобюджетное бумажное кино»<sup>38</sup>.

Думаю, если они с чем-то и играли, то не с жанром манифеста, а с тем, что все думают, что они будут играть с жанром «Манифеста» — провокаторы они все-таки, и «такова вся наша эпоха, подлая и двусмысленная»<sup>39</sup> (это же приходит критикам в голову в связи с Триером).

Тем не менее, думаю, самое нетривиальное в «Догме» именно то, что ее авторы, как мне кажется, были серьезны и искренни в своих намерениях именно тогда, когда в серьезность намерений никто не верит. Участники проекта не ограничились тем, что провозгласили десять правил «Обета целомудрия» — они буквально их выполнили. Если задаться вопросом, почему, собственно, Триер выбрал такие конкретные правила, то ответ на него позволит по-иному смотреть на идею «Догмы», точнее, сказать, что идея лежала вовсе не в содержательном существе будущих фильмов. Они просто противопоставили общему скепсису решительные практические действия, и оказалось — это важно, это сработало, в это готовы были поверить. Потому так доброжелательно приняли «Торжество», на которое, кажется, при прочих равных условиях не обратили бы внимания.

Фильм Винтеберга, представленный в программе Каннского фестиваля 1998 года — это драматическая история долгого юбилейного вечера в традициях Бунюэля, «со скелетами в шкафу и трупами под кроватью»: на нем чествуют уважаемого и состоятельного отца семейства; один из его сыновей с упорством человека, обладающего раненой психикой, настойчиво и прилюдно обвиняет отца в инцесте и педофилии (что оказывается правдой), и не может нарушить церемонии. Одна из таких попыток кончается характерной сценой — минуту недоумения привыкшего к эксцессам общества нарушает гость с типичной внешностью американского яппи: «Да, непросто быть сегодня тамадой. Предлагаю музыку и танцы в соседней комнате!» Конечно, это, как часто пишут о «Торжестве» критики, всего лишь «знакомый прием разоблачения», сбрасывающий «покров скромного очарования с нравов и ритуалов буржуазии, демонстрируя сексуальные скандалы с непременным привкусом инцеста»<sup>40</sup> (правда, сам Винтерберг всегда

обижается, когда в его фильмах усматривают антибуржуазность). Мне кажется, фильм не исчерпывается критикой нравов буржуазии; скорее, молодой режиссер касается более широкой и менее «классовой» темы правил социального поведения, выработанных обществом веками; в пару к нему я бы поставила фильм Д. Айвори «На исходе дня».

Однако, каковы бы ни были его особенные достоинства и недостатки, это никого не интересовало, было достаточно того, что фильм состоятелен в художественном отношении для того, чтобы, так сказать, не уронить идею Манифеста. Рецензенты тогда писали, что «если бы сюжет и игра актеров не были столь убедительны, “Догма” была бы смешна и претенциозна»<sup>41</sup>, и в целом отзывались о фильме в том духе, что он «вообще неплох», предоставляя зрителю самому судить о его достоинствах: «Чтобы вы здесь не прочли, посмотрите фильм — он вас удивит»<sup>42</sup>, — писал один из канадских рецензентов.

Теперь слово было за Триером. Все ждали его «Идиотов». В следующем 1999 году этот фильм был представлен в программе Каннского фестиваля; Жиль Жакоб лично встречал на Каннской лестнице знаменитого и эксцентричного Ларса, прибывшего в автобусе с сигнальной надписью «Умственно неполноценные». Вероятно, это было время максимального интереса к «Догме», еще позитивного, далекого от разочарования настроения.

Над «Идиотами» Триер работал на одном дыхании: сценарий написал за четыре дня, пригласил малоизвестных актеров и за полтора месяца (он выступил и в качестве оператора, отсняв 90% материала самостоятельно) закончил работу. В «Идиотах» речь идет о группе молодых людей, которые в оздоровительных для себя и общества целях любят (особенно на летних каникулах) прикинуться идиотами. Идиотами в клиническом смысле — существами с разболтанными движениями, блуждающим взглядом, без единого проблеска разума. Молодые люди, в обычной жизни озлобленные или закомплексованные, или скучающие, или несчастные, время от времени погружаются в тот самый «идиотский» автобус и, мужественно преодолевая привычку вести себя адекватно, отправляются сеять беспорядок в человеческом сообществе, среди граждан добропорядочных и просто добрых, большей частью искренне сочувствующих нездоровью этих «симпатыг»: на халяву поесть в ресторане, разбрасывая деликатесы по своему и соседскому столику, нагрязнить полуголой спотыкающейся-разбивающейся толпой в бассейн, зайти на работу к другу и поставить его в идиотское положение (тут главное прикинуться идиотом первым) вместе со всеми его начальниками и подчиненными. Во время одного из таких дурачеств они прихватили с собой Карен, тихую, погруженную в себя женщину, и она осталась в их «коммуне», постепенно приглядываясь к удивительной для нее жизни. Их кураж и заносчивые речи о смысле общества, «которое становится все богаче и богаче, но никто от этого не становится счастливее», сильно поутихли, когда приезжает отец одной из девушек и насильно ее забирает; они растеряны. Чтобы доказать себе, что за их выходками действительно стояло что-то серьезное, они решают вернуться домой и выставить себя идиотами перед теми, кто для них «что-то значит». Но на это никто не способен.

Кроме Карен, которая ощутила в себе возможность сопротивляться окружающим, обстоятельствам, собственной аморфности — не знаю, чему. Я перескажу последнюю итоговую сцену — судите сами. Она должна бы быть убедительной и смыслообразующей, однако для меня это осталось незаметным, поэтому позаимствую слова у того, кто ею восхищен (это Павел Лунгин): «Тихая женщина из ресторана, непонятно почему присоединившаяся к “идиотам”, вдруг говорит, что попробует сделать то, чего не смогли остальные. Вместе с ней мы входим в мелкобуржуазную квартиру, в которой живут ее родители, муж и взрослые сестры. Во время чаепития они не делают ей никаких упреков, не спрашивают, где она была все это время. Ведь оказывается, что ровно две недели назад умер ее единственный сын и что вместо того, чтобы пойти на кладбище, она неожиданно присоединилась к “идиотам”. Чинное чаепитие сопровождается хорошо организованным горем, как десертом. Все сдержанно, спокойно и

совершенно бесчувственно. И тогда героиня вдруг превращается в юродивую, в “идiotку”. Чай льется из чайника мимо чашки, пирог неудержимо падает из раскрытого рта. <...> Все, что угодно, только не эта фальшивая благостная скорбь! И не зная, что нам делать — смеяться или плакать, — мы вдруг понимаем, что героиня победила. И еще мы осознаем страшную, неподъемную тяжесть материнского горя. Даже не материнского — просто горя. Это горе, в библейской обнаженности, так велико, что не размазывает нас по земле, а наоборот, поднимает вверх, в горние выси»<sup>43</sup>.

Вероятно, это описание того, что называется катарсисом. Мое восприятие этой сцены далеко от подобного — коробят традиционные «штуки» Триера: он, как фокусник из кармана, вынимает такие сильнодействующие средства, как «образ страдающей (обреченной, погибшей) матери (жены, ребенка)», чтобы, как мне кажется, уж наверняка заполнить эмоциями имеющееся кинематографическое пространство. Кроме того, чтобы произошел катарсис, нужно принять условное допущение, что мир разделен на натур «ищущих» и «остальных», тех, кто априори бесчувствен, иначе это поведение Карен не будет согласовываться с понятием справедливости, одной из основных категорий, задействованных в символическом осмыслении; не думаю, что это условное допущение вполне согласуется как с современными представлениями, так и с расстановкой сил в фильме, где окружающие «идиотов» люди от них чаще всего неотличимы.

Тем не менее, очевидно, что и эта сцена, да и весь фильм, были рассчитаны на катарсическое восприятие. Подобные авторские ориентиры в по-следнее время подвергаются критике с той позиции, что такое восприятие — одна из составляющих потребительского отношения к кино, когда зритель, имея возможность символически осмыслить кинообраз, получает удовольствие, сводя в конечном итоге функции киноискусства только к тому, чтобы быть пригодным к потреблению. Внимание к «Догме» было приковано в том числе и потому, что от Триера, заявившего в «Манифесте» об отказе от драматургии, ждали новаций подобного рода, отказа от нарративной организации кинотекста, удара по непритязательным и, по мнению сторонников этой точки зрения, губительным для культуры вкусам массового зрителя. После «Идиотов» стало ясно, что Триер в этом отношении принадлежит не авангарду, а мейнстриму.

В целом «догматический» фильм Триера приняли по-разному. Лунгин счел фильм «буквально потрясающим»<sup>44</sup> и под влиянием «Догмы» сделал свою «Свадьбу». Владимир Хотиненко отнесся к нему резко отрицательно: «После этого фильма для меня Ларс фон Триер — обманщик, фальшивомонетчик. <...> гипербуржуазный фильм. Это тупиковое направление, которое подойдет через какое-то время»<sup>45</sup>. С. Кузнецов<sup>46</sup> рассматривает автора «Идиотов» все же как представителя жесткого кинематографа, обращающегося с публикой без церемоний, и потому тяготеющему к новейшим тенденциям в кино. С. Лаврентьев считает успех «Догмы» следствием неосведомленности массового, особенно молодого, зрителя в истории кино, замечает, что еще в «Киноглазе» Д. Вертова в эпизоде под названием «Действие самогона на деревенских баб» «весь комплекс мыслей фон Триера <...> был высказан в значительно более сжатом виде»<sup>47</sup> (таких далеких аналогий, пожалуй, никто больше не приводит). К. Брукс (его анализ фильма представляется содержательным) относится к «Идиотам» как к второсортному кино, сделанному второсортным кинематографом, который рассчитывает на дешевый эффект как бы любительской съемки. Он сравнивает картину с «остромодными рванными джинсами из магазина готового платья»<sup>48</sup>, указывает на поверхностное использование известных сюжетных схем и эксплуатацию давно обжитых голливудом образов идиотов на любой вкус от героев Николсона до чудаков Робина Уильямса или Джима Керри. Так или иначе, все находят там что-то «психоделическое» (Кузнецов), что-то от «рванных джинсов», от «хиппи <...> и атмосферы кафешек Амстердама» (Комбс)<sup>49</sup>.

Соотнесение «Идиотов» с идеологией и историей контркультуры плодотворно; это многое объясняет в творчестве Триера в целом.

Контркультуре по времени принадлежит большая часть XX века, от конца 40-х годов до конца 70-х. Битники, задавшие общее направление, с их вызывающей неприкаянностью, пристрастием к наркотикам и сексуальным перверсиям, хиппи, молодежные протесты, все эти революции (сексуальная, баррикадная и психоделическая) — ее яркие приметы. Присущее человеку стремление выхода в трансцендентное в силу различных причин (отчасти это было реакцией на стремящиеся к доминированию ценности американского прагматизма) выразилось в различных формах асоциального поведения. Молодые люди противопоставляли себя обществу, этому воплощению «Большой Лжи» (Берроуз), и уходили в «другие сферы», от дзен-буддизма до «радостной преступности» (Керуак), чтобы наполовину интуитивно, наполовину «методом тыка» найти то, что Хантер Томпсон обычно называл «светом в конце туннеля». Словом, они мечтали, по словам одного из комментаторов Берроуза, «о чем-то страшном и разрушительном... нет... нет — светлом и добром... красном... розовом голубом черном... — о том, что сделало бы их счастливыми»<sup>50</sup>.

Время Кена Кизи, кажется, еще не кончилось, не ушли в прошлое яркие его страницы. В последнее десятилетие они стали предметом ностальгического осмысления кинематографистов: Дэвид Кроненберг в 1992 году экранизировал «Голый завтрак» Берроуза, Терри Гиллиам в 1998 году — культовый роман 70-х «Страх и ненависть в Лас-Вегасе», появление которого в свое время стало одной из лучших социально-опасных выходов Хантера Томпсона, С. Кай создал романтизированную кинобиографию Нила Кэссиди, прямого предшественника Кизи и Томпсона, казавшегося живым раритетом в компании хиппи 60-х. Вероятно, концу прошлого века созвучна, если можно так выразиться, страсть к трансцендентному, по-прежнему, как тридцать лет назад, выражающаяся в «одержимости и сумасшествии, <...> попытке найти хоть что-нибудь, во что можно верить»<sup>51</sup>, если выражаться словами Джонни Деппа, которые он отнес к Раулю Дьюку, знаменитому герою книги Томпсона.

Думаю, что это ностальгическое настроение связано также с потребностью в эпоху безвременья опереться на что-либо яркое, сильное. Хантер Томпсон, конечно, уже изрядно потрепанная Великая Акула Хант, но он «был там, и остался жив в этом закоулке времени и мира»<sup>52</sup>, и лучше него никто не объяснит, что так притягивает в 70-х: «Это было всеобщее фантастическое ощущение, что все, что мы делаем, правильно, и мы побеждаем. И это, я полагаю, и есть та самая фишка — чувство неизбежной победы над силами Старых и Злых. Не в каком-либо политическом или военном смысле: нам это было не нужно. Наша энергия просто преобладала. И было бессмысленно сражаться — на нашей стороне или на их. Мы поймали тот волшебный миг; мы мчались на гребне высокой и прекрасной волны... И сейчас <...> можешь подняться на крутой холм в Лас-Вегасе и посмотреть на Запад, и если у тебя все в порядке с глазами, то ты почти разглядишь уровень полной воды — ту точку, где волна, в конце концов, разбивается и откатывает назад»<sup>53</sup>. Что, собственно, и происходит — поколение кинематографистов оглядывается назад, смотрит из другого времени, полного скепсиса, с грустным ощущением одного из «идиотов» Триера: «Может быть, вместе мы были не так сильны, как нам казалось», и пытается «разглядеть уровень полной воды».

«Догматики», конечно, причастны к контркультуре и к ностальгической волне. Для кого-то из них это не культурные представления, а опыт собственной жизни: Винтерберг вырос в журналистской коммуне, вспоминает это время как «что-то такое золотое»<sup>54</sup> (кстати, и «Догму», по свидетельству Винтерберга, Триер мыслил как коммуну<sup>55</sup>), Краг-Якобсен в качестве музыканта и кинематографиста начинал как представитель молодежной культуры, и когда пишут о нем, непременно называют «ветераном молодежного кино»<sup>56</sup>. Этот повзрослевший и постаревший хиппи сохранил в своем «догматическом» фильме «Последняя песнь Мифуне» характерное для контркультуры противопоставление начал цивилизации, общества всему естественному и природному в человеке, сняв картину «о том, как привыкшие жить во лжи люди обнаруживают,

как это прекрасно — жить естественно»<sup>57</sup>. Проблема того, как велик разрыв между цивилизацией и природой близка также Леврингу. Его фильм «Король жив» перекликается с фильмами Вернера Херцога начала 70-х годов «Агирре, гнев божий» и «Фата Моргана» с их тематикой абсурдности человека в мире природы. Что касается фильма Винтерберга, то, как правило, отмечают его связь с традициями молодежного бунта 70-х годов, в духе которых он выступает против семейных ценностей и «находит забавным нарушать традиционные табу»<sup>58</sup>. Характерно, что Р. Фалькон в своей статье «Реальность шокирует» анализирует «Крысятник» Франсуа Озона, «Торжество» Винтерберга и «Один против всех» Гаспара Ноэ отчасти как ремейк молодежного бунта 60–70-х.

В фильмах Триера очень многое связано с традициями контркультуры. Ситуация антисоциального бунта группы молодых людей — типичное событие контркультурной жизни и кинематографа. Одним из первых ее показал в своем фильме 1955 года «Бунт без причины» Николас Рей, еще до эпохи молодежного бунта воспроизведя его логику и его последствия (Рей, кстати, был не только связующим звеном между битниками и хиппи, Берроузом и Кизи, но и между «папиным кино» и «новой волной»: он восхищал французских кинематографистов и был образцом для подражания).

От описанного там легкого приступа сумасшествия — один шаг до темы идиотизма, у которой в контркультуре глубокие корни; ее хорошо разыграл в жизни и описал в своем романе «Пролетая над гнездом кукушки» К. Кизи (экранизация этого романа, которую осуществил в 1975 году Милош Форман, широко известна).

«Искатели» 50–70-х годов, противопоставляя себя социуму и связанному с ним культу разумного, склонны были видеть нечто значимое во всем внесоциальном и внеразумном, они всегда были внимательны к тому, что называется сумасшествием любого рода, в том числе в медицинском понимании. Документальный фильм «Сумасшедший дом», снятый в 1972 году П. Робинсоном (с ним часто сравнивают «Идиотов») — свидетельство внимания кино 70-х к такой проблематике: там речь шла о группе больных шизофренией, которых подвергли эксперименту — предоставили им возможность поселиться в загородном доме и организовать коммуну. Одним из драматических моментов этой истории была воспроизведенная в «Идиотах» ситуация, когда родственники забрали одного из участников эксперимента против его желания.

Любопытно, что для поколения контркультуры всегда было проблемой определить границы своего доверия к «идиотизму»: если довести это до логического конца, то идеалом должна быть идиотия в медицинском понимании. Критики отмечают, что Триер также попадает в эту ловушку<sup>59</sup>, недаром в его фильмах всегда присутствуют настоящие больные: например, в «Королевстве» им была отведена знаковая роль беспристрастных судей.

Иногда кажется, что связи автора «Догмы» с контркультурой так велики, что ему свойственно само мироощущение 70-х (что, конечно, преувеличение). Так, пытаясь объяснить, в чем заключается мораль «Идиотов», он воспроизводит логику исканий поколения хиппи и психоделической революции, которая проявлялась в необходимости практиковать «что-то», чтобы, возможно, найти «что-то важное»: «Мораль заключается в том, что можно практиковать определенную технику — технику “Догмы” или технику идиотизма — хоть до второго пришествия, и ничего хорошего не получится, если у тебя нет глубокого страстного желания и необходимости это практиковать»<sup>60</sup>.

В творчестве Триера отразились и такие характерные черты молодежного бунта, как отрицание традиционных семейных ценностей и морали (к обычно применяемым «орудиям» борьбы с ними, конечно, относятся все сексуальные кинооткровенности и перверсии, в том числе таково назначение сцены сексуальной оргии в «Идиотах» с участием порноактеров), склонность к эпатажу (чего, например, стоит заявление Триера при получении Золотой пальмовой ветви за «Танцующую в темноте», о том, что у жюри дурной вкус или регулярные появления на съемках

«Идиотов» голым. Кстати, к последнему и комментарий есть: «Я снимал нагишом. Это было шикарно, словно возвращение в 70-е, к ценностям моей молодости»<sup>61</sup>), эта манера заявить о себе, названная одним из рецензентов «привычкой открывать дверь пинком»<sup>62</sup>.

Существуют и более очевидные приметы связи с прошлым, такие, как использование шлягеров 70-х в «Рассекая волны», или тот факт, что этот фильм — история, скорее всего (время никак точно не обозначено), из 70-х годов, а «Танцующая в темноте» — из 60-х.

Есть еще один важный аспект единства с семидесятыми — особый тип религиозности, точнее, выражаясь словами одного из христианских комментаторов триеровских исканий, «внерелигиозности», сформировавшийся в конце 70-х годов, мировоззрения, в котором «Богу остается ровно столько места, сколько можно ему отпустить, чтобы он не мешал жить, как нам хочется»<sup>63</sup>.

Понятие религиозности часто возникает рядом с Триером: в тексте «догматиков» много реверансов в сторону религии — начиная от подчеркиваемого «догматизма» до соотнесения «Обета целомудрия» с евангельскими заповедями; говорят об обращении Триера в католичество, о критике в его фильмах протестантских общин или основ церковности, о рождении нового идеала святости в образе Бесс из «Рассекая волны» и др. Наиболее важно в этом — определиться в отношении проблематики и художественной (или, скорее, культурной) ценности фильма «Рассекая волны».

Повторю мысль введения о том, что энергетический потенциал (не буду пока уточнять, какого рода) Триера, заметный в работе и хорошо ощущаемый зрителем, обращенность к фундаментальным религиозным (мировоззренческим) понятиям создают впечатление его философской серьезности, содержательности, которая могла бы быть признана новаторской. Активное участие представителей христианского мировоззрения в обсуждении фильма представляется очень продуктивным для понимания того, насколько традиционен и насколько принадлежит культуре последней четверти XX века Триер в этом отношении, поскольку речь идет не о религиозных понятиях, а о привычной и даже привычно оскорбительной для христианского мировоззрения подмене (не сознательной, идущей от отсутствия соответствующей культуры) понятий, когда путают одержимость и святость, заблуждение и жертвенность, любовь и эгоистичную привязанность, религиозность и удобную адаптацию религиозности для светского мировоззрения.

Мне кажется очень важной мысль о том, что в фильмах Триера случается подмена понятий; думаю, это очень характерно для его творчества, что вытекает из особенностей мировоззрения, характерных для последней трети XX века, «культурно-левацкого воспитания»<sup>64</sup>, этической слепоты и, более всего, из отсутствия тонкости в художественном осмыслении реальности.

В качестве примера — это будет небольшим отступлением — приведу рассуждения Славоя Жижека, касающиеся мнимой психологической подлинности, достоверности в «Идиотах» (в его лекции о Кесьлёвском опыт Триера выступает как пример нечуткости художника к этическим границам мира — подлинного и художественного)<sup>65</sup>.

Кесьлёвский, как известно, ушел из документалистики по этическим соображениям. Не только из нежелания заглядывать в спальню или из осознания дистанции, которая лежит между экранной психологической подлинностью и миром документалистики, где люди, и без того обремененные социальной ролью, вынуждены еще и играть роль самих себя перед подглядывающей за ними камерой. Но еще из понимания того, сколь далека подлинность от видимого подобия: существенно значимое всегда скрыто — оно бежит изображения и, как бы подчиняясь общим законам, должно быть изъято из «деградирующей видимости»<sup>66</sup> и может быть представлено только как

максимально приближенная к значимому фикция, образ (художественный образ, если речь идет об искусстве); иначе говоря, из понимания того, что область, к которой причастен художник — сфера фантазии, являющаяся буфером между человеком и реальностью, благодаря существованию которых она и воспринимается.

В то время, когда Кесьлёвский снимает свой «Синий» именно об этом, о болезненном восстановлении этого пространства фантазии после столкновения с реальностью, с глицериновыми слезами («Я боюсь настоящих слез. Не уверен даже, что имею право их снимать»<sup>67</sup>), без документальной шелухи и документальной бестактности, Триер, буквально выбивая из актеров настоящие слезы, используя «психотерапевтические методы, чтобы вызвать естественное состояние страдания и снять кусок одним планом»<sup>68</sup>, фиксирует псевдопсихологическую реальность.

У Триера потребность психологической подлинности сначала рационализируется и превращается в клише 70-х, некий человеческий тип со склонностью к социальному бунту. Нарушая этические границы (в определенном смысле все фильмы Триера — природный катаклизм, который он вызывает насилием над психической реальностью; зритель испуган этой стихией), он задает поведенческую ситуацию, еще более неестественную, чем в документалистике; не снимая проблемы социальной маски и маски перед кинокамерой (то есть того, что происходит, когда актер как бы не играет), он нагружает актеров еще одним стереотипом поведения. В итоге зритель видит «актеров, представителей среднего класса, играющих как группа людей, которые играют идиотов»<sup>69</sup>, и только искушенный в разгадывании драматургических схем зритель может установить некий контакт с фильмом.

Насколько мне удавалось сосредоточиться на какой-либо стороне творчества Триера, за этим всегда оказывалась подмена понятий, фантом изображения, спекулятивная идея; и, к тому же, чаще всего ощущалась искренность. В том числе это касается такой столь существенной стороны его творчества, как соотносимость ее с культурными феноменами прошлого.

Как представляется, понятия, принадлежащие культуре прошлого, которые так легко отсылают зрителя к определенным ассоциациям, для Триера неорганичны, умозрительны; он использует их, как кубики, для конструирования мертвых схем, с помощью которых он пытается выразить что-то, что беспокоит его *иначе*, чем Берроуза, Томпсона, Рея или Гиллиама, даже Денни Бойла.

Молодой английский режиссер в своем «Трейнспоттинге» воспроизводит не схему, а состояние человека, которого экзистенциальное беспокойство приводит к характерной для «потерянного поколения» постановке проблемы, обесценивающей буржуазные удовольствия: если нет смысла, то какая разница, к чему в жизни привыкать, к тому ли, чтобы провести ее неподалеку от (цитирую героя) «самого грязного сортира в Шотландии» или «идти вперед», где вас ждут «телевизор с большим экраном, стиральная машина и индексированная пенсия».

Триер, в отличие от Бойла, касается идей и образов прошлого, с которыми у него нет живой связи, в его руках они становятся бледными, мертвыми, даже пошлыми. Он делал фильм («Идиоты») об остро беспокоящем, о том, что, говоря словами одного из героев фильма, «есть и кое-что другое, помимо осмысленности и достижения цели» — и под этим подписался бы не только воинствующий нонконформист Кизи, но сам творец идеологии прагматизма Огюст Конт. Он воплотил это в знакомых, но существующих для него только как привычная умозрительная конструкция понятиях антисоциального бунта. И то, что для Берроуза было мучительной экзистенциальной проблемой, что для каждого вошедшего в автобус «Веселых проказников» Кизи было определяющим жизнь и буквально опасным для жизни, в «Идиотах» свелось к философии хулиганствующего подростка, понахватавшегося идей, которые вышли из моды еще вчера и для которого битье окон в сарае во время летних каникул — верх антибуржуазности (там есть

чудесный диалог между «неуверенным» радикалом и лидером: «Стеферд, Аксель бьет окна в сарае! — Пусть бьет. Сарай — буржуазный хлам. А битье окон — явное проявление “внутреннего идиота”»).

Во всем этом запутанном и неприятном кинопространстве есть одна отдушина, уже упоминавшаяся сцена в лесу, где герои (и актеры), которым не нужно сейчас издеваться над окружающими, изображая борцов с буржуазией, доброжелательно настроенные, внимательные друг к другу, безобидно дурачатся, или болтают, или сидят, уставившись в пространство; нет борьбы — ни классовой, ни внутренней, нет социума, буржуазии или морали, есть просто уставшие люди в летний день в зеленом, вечном лесу.

И за всем этим — автор, невротичный интеллигент, примерный семьянин, удачливый бизнесмен, уверенный в том, что (это Триер сказал в одном из разговоров по поводу «Идиотов») «если <...> всю девальвировать разумное, то мир полетит ко всем чертям»<sup>70</sup>. Барр говорит, что на самом деле он совершенная душка, просто «правильно понял то, что талант и умение продавать себя — разные вещи»<sup>71</sup>. Ничего буржуазнее и придумать нельзя.

Если согласиться с тем, что за привычными образами контркультуры стоит что-то другое, или по крайней мере и что-то другое тоже, то важно попытаться понять, что стоит за обозначенным *иначе*; вероятно, таким образом можно приблизиться к пониманию природы творчества Триера.

Началом размышлений в этом направлении для меня стало одно из положений «Манифеста», о том, что фильм должен быть снят только ручной камерой. В отличие от некоторых других программных заявлений Триера, это требование не формально, родилось из его режиссерского опыта и было для него принципиальным.

Снимая свои первые фильмы, автор «Догмы», по собственному признанию, отдавал приоритет изображению, замороженный возможностями техники, стремился этими возможностями овладеть. «Могу точно сказать, что содержание, меседж меня совсем не занимали. — говорит он. — Мне просто-напросто нечего было сказать! Мое кино рождалось благодаря глубокой любви к некоторым фрагментам тех или иных фильмов, которые запомнились»<sup>72</sup> (для любителя «постмодернизировать» кинематографическое пространство — просто раздолье). К тому времени, когда он начал работать над фильмом «Рассекая волны», он уже был уверен, что с технической точки зрения кино «может снимать обезьяна средних способностей»<sup>73</sup>. Естественное решение упростить съемку, обратиться к ручной камере (под влиянием этой идеи сняты «Рассекая волны», «Идиоты» и «Танцующая в темноте») представляется шагом на пути к творческой зрелости, шагом, за которым стоит признание приоритета смысла и основываясь на котором можно с уверенностью сказать, что «Догма» не исчерпывается «неотразимой идеей маркетинга»<sup>74</sup>.

Говоря о смысле, я не имею в виду «меседж». У Триера, безусловно, есть комплекс идей, комментарием к которым могут быть его рассуждения (с долей мягкой иронии в духе «Мои фильмы стали в последнее время высокоморальными»<sup>75</sup>) о том, что «в каждом образе присутствует идея»<sup>76</sup>, что он всегда рассказывает «одну и ту же историю об идеалисте, который либо отказывается от своих идеалов, либо развивает их до предела»<sup>77</sup> и т.п.; для последних трех фильмов он считает важной идею доброты и мученичества, которые выросли из образов детской сказки «Золотое сердце» (общее название трилогии «Рассекая волны», «Идиоты» и «Танцующая в темноте») о девочке, которая, пустившись в путешествие по лесу с полными карманами хлеба, все раздала по дороге. Но обобщать это можно только в русле вышеобозначенного рационального,

культурно-левацкого и этически сомнительного метода работы режиссера. Воплощенные в кинообразах, эти идеи превращаются в опасные головоломки, разгадывая которые не дай бог зазеваться: склонный к жестоким экспериментам над собственной и чужой психикой автор свалит с ног запрещенным мелодраматическим приемом.

Смысл, суть творчества для Триера трудно выразимы словами; чтобы объяснить это, он прибегает к характерному описанию: «Я плюю на то, о чем в фильме рассказано, меня стимулирует лишь то, что он живет, вибрирует. Это трудно определить, но именно здесь сердцевина моих поисков. Вообще-то меня должно в фильме что-то зацепить, и это “что-то” раскрывает мне мир, которому я стремлюсь отдать все свои силы и способности. Ты словно бредешь по дороге, открываешь таинственную дверь и попадаешь в изумительный сад — вот какие чувства вызывает во мне кино. В точности как в “Алисе в стране чудес”»<sup>78</sup>. Это рассуждение о кинематографическом творчестве как блуждании в запутанном мире известной литературной сказки (которая, замечу, насквозь рациональна, представляя собой сложный лабиринт, созданный изощренным умом Кэрролла) и, отчасти, еще одна мысль, высказанная в другом интервью: «Художники так устроены, что они соприкасаются с коллективным бессознательным. Благодаря этому они могут ввести других людей в эту темную зону. Человек боится заходить в лес — но кто-то берет его за руку и ведет»<sup>79</sup>, — ключевые для понимания его взглядов на природу творчества; связь их с психоанализом, оказавшимся столь плодотворным для XX века, очевидна.

Замечу (и мне представляется это очень важным), что предпочтение ручной камеры также связано с представлениями о власти бессознательного. Любопытно, что Р. Комбс, стремясь выразить связь между смыслом и языком ручной камеры (в качестве примера, напомним, он использовал «Ведьму из Блэр»), выбирает ту же метафору — чудесной страны, лабиринта, леса. «Лес и в самом деле может серьезно запутать восприятие, — пишет он. — Эта путаница стволов, ветвей, сучьев, хруст под ногами, канавы и ручьи, все это исчезающее и появляющееся так богато в деталях и так мало дает для общей картины, что все кажется повторяющимся, калейдоскопичным, лишенным места и идентичности. Точка зрения камеры связана не с тем, чтобы что-то фиксировать, а с тонким, чрезвычайно важным различием между тем, чтобы смотреть, видеть, различать, искать. Речь идет не о событии — о состоянии»<sup>80</sup>. Таким образом, английский критик лирично и изящно выразил важную мысль, что изображение, созданное ручной камерой, всегда в той или иной степени выражает ощущение некоего первозданного хаоса, а в применении к Триеру, думаю, выражает представление о том, что есть подсознание — темное, таинственное и неразборчивое; даже если снимать шотландскую деревню в «Рассекая волны» или условные заводские декорации как будто Америки 60-х в «Танцующей в темноте» — во всем неупорядоченном, дрожащем, псевдореальном проступает неподвластная сознанию стихия инстинктивного и архетипического. В связи с «Догмой» (и особенно в связи с теми представлениями, что «живая» камера связана с обращением к реальности) замечу, что требование ручной камеры представляло собой абсолютизацию Триером органичного для него приема, при помощи которого он создает чрезвычайно субъективное пространство.

Идея коллективного бессознательного, по-видимому, лежит в основе некоторых заявлений «Манифеста» (в той его части, где речь идет о кино как «не личностном деле»), с этим связана мысль об отсутствии авторства, необходимости дисциплины и т.д. Вероятно, на этом надо остановиться подробнее, поскольку с этой частью «Манифеста», как мне кажется, связана любопытная путаница в восприятии «Догмы», особенно после появления «Танцующей в темноте».

История создания мюзикла — штрих к драматической истории о том, что происходит с авторами, когда они пытаются не самовыразиться, не понять что-либо, а быть понятными. Стремясь сделать кассовый фильм, сосредоточившись на том, что он должен вызвать реакцию массового зрителя, Триер выбрал систему манипуляций зрительским сознанием, характерную для революционного авангарда 20-х годов и традиций авангарда 60-х — с такими характерными признаками, как «как

бы любительская документальная съемка, брехтовское “разъединение” элементов, почитание “низких” жанров»<sup>81</sup> — (и даже здесь, «в методах разборчивого воздействия на публику»<sup>82</sup>, ошибся — ну не свойственна ему проницательность! — по справедливому замечанию Олега Аронсона<sup>83</sup>, шаблоны мелодрамы оказались сильнее эффекта очуждения, и зрительское восприятие оказалось в плену стандартных эмоций). Это стало поводом для сравнения (весьма плодотворного) стиля «Танцующей...» с ЛЕФовской эстетикой, Триера — с Эйзенштейном и Мейерхольдом, а Манифест «догматиков» — с «Малым органом» Брехта.

Не знаю, как насчет «Малого органа», но вообще Триер и Брехт связаны неким образом: то, что они делают, связано с этическим беспокойством, которое всегда возникает, если речь идет о том, «как», а не о том, «что», о средствах, а не смысле. Проще говоря, это как с оружием: важно только то, в чьих руках оно окажется. Знаменитый реформатор театра, например, свою тактику остранения с успехом применял еще в гимназические годы: он никогда не мог освоить грамматику, и однажды его перевели из одного класса в другой только благодаря тому, что в диктанте, который должен был все решить (он допустил там больше десятка ошибок и получил свой «неуд.») красным «учительским» цветом исправил правильно написанные слова, и смущенный преподаватель вынужден был «исправиться» и перевести его в следующий класс.

Если говорить о ЛЕФовской эстетике, то, когда читаешь о «военных коннотациях», «авангарде» и «дисциплине», некие революционно-авангардистские ассоциации действительно возникают: представляется художник, который собирается то ли маршировать впереди, то ли попасть в унисон с дыханием массы, дать простую идею, четкий ритм, рационализировать, остранять, манипулировать — и шагать, шагать (как это принято было говорить?), «сливаясь в общем экстазе». И, между прочим, если именно это противопоставляется «буржуазной системе восприятия» «новой волны», то на смену ей идет идеология массовика-затейника, и отчасти это возможно постольку, поскольку Триер старается не забывать «о том, что кино — средство коммуникации»<sup>84</sup>. К чему это приводит, показывает опыт мюзикла. Но обычно ему плевать на публику. Коллективистские призывы в «Догме» связаны совсем не с тем, что Триера озаботила роль авангарда самого массового (и обещающего стать еще более массовым) из искусств, а с умозрительным восприятием идеи коллективного бессознательного.

Коллективное бессознательное он пытается связать с «коллективно выражаемым». Он не только декларировал это в «Догме», но и регулярно пытается осуществить в ежедневной творческой работе: говорит, что «хотел бы, чтобы вклад людей, которые <...> окружают, был больше»<sup>85</sup>, позволяет импровизировать актерам и т.п. Кончается это тем, что на площадке воцаряется дисциплина и абсолютная режиссерская воля, возвращением к мысли, что «актеров лучше всего держать в узде, а все их импровизации гроша ломаного не стоят»<sup>86</sup>. К коллективистским декларациям (они же «антииндивидуалистические») «Манифеста» нужно относиться с той же степенью серьезности, как к попыткам Триера быть демократичным на съемочной площадке: провозглашается некое желание коллективных усилий по выражению коллективных представлений; но на практике осуществляется совсем другое заявление: «Чем более люди искусства индивидуальны, даже безумны, тем лучше, в конечном счете, все от этого получают радость»<sup>87</sup>. Триер — не революционер и не авангардист. Он, если угодно, «буржуазный индивидуалист». А военные коннотации «Догмы» — издержки творческого обживания идеи коллективного бессознательного.

Можно продолжить список того, что составляет «психоаналитический антураж» личности Триера. В работе с актерами он применяет психотерапевтические методы, собственное творчество отчасти воспринимает как бесконечный сеанс аутопсихотерапии, по причине его доморощенности не приносящий облегчения и бесконечно повторяющийся; для характеристики «Догмы» использует аргументацию, более уместную в кабинете психоаналитика (он мотивирует ее появление необходимостью снять напряжение, порожденное постоянным чувством самоконтроля,

освободиться от ответственности и страхов, подчинившись правилам<sup>88</sup>. Сразу вспоминается то ли Фромм с психологическим механизмом бегства от свободы, то ли Риман, жизнь положивший на безнадежную борьбу с экзистенциальными страхами своих пациентов, будучи уверенным в том, что все проходит, кроме страха). Чего стоит одна только мотивация появления правила, касающегося цвета: Триер всегда много экспериментировал с цветом и, тем не менее, не мог найти картинку, которая его бы удовлетворяла. Наконец, он снял эту проблему, наложив запрет на подобные эксперименты, и «смог впервые снять фильм в естественных красках, не чувствуя при этом своей вины»<sup>89</sup>. Его неврозы, самый банальный из которых, клаустрофобия, — притча во языцех.

Пишущие о Триере, действуя в заданном им направлении, часто анализируют его с точки зрения психоанализа (а он, к несчастью, еще и «Медю» ставил). На основе его фильмов можно создавать довольно сложные построения, рассуждая о мифологических структурах, формируемых в «акватическом» или «земном» коде<sup>90</sup> или выражать общее впечатление словами, близкими к неразборчивому языку ручной камеры, особенно если снимать ею темный лес: «...И смысл ускользает, оплывает... ничего не разобрать, и силясь разобрать, и лопается голова... беда, и земли уже нет, и все огни земли уже погасли...»<sup>91</sup>

Не думаю, что психоаналитический контекст важен в деталях — только в самом общем смысле: Триер предпочитает способ художественного творчества, который уже давно должен был бы стать архаичным. Он выплескивает темную, неразборчивую массу того, что принято называть подсознанием; это угнетает, несет деструктивность, связанную не только с содержанием, но и с примитивной легкостью приема, соотносимостью этого способа существования со слепой силой коллективного бессознательного не в юнгианском понимании, а в том, что просто называется психологией толпы, в которой, в строгом изложении позитивиста Бехтерева, «индивид утрачивает благодаря действию внушения значительную долю критики при ослаблении и притуплении нравственных начал, при повышенной впечатлительности и поразительной внушаемости»<sup>92</sup>, проще говоря, теряет человеческий облик и ориентир трансцендентного. После Рембо заниматься подобной самодемонстрацией даже неприлично; французский модернист — мера полноты самовыражения и мера честности: абсолютизируя индивидуальное «я», он добрался «до dna собственной души, не обнаружив там ничего, кроме “ада” и “морока”»<sup>93</sup>, — и не написал больше ни строчки.

И после Рембо тяга к трансцендентному заставляла людей делать бессмысленные вещи. Культура битников, хиппи или молодежного бунта, генетически между собою связанные — это, в целом, яркое проявление тех же начал абсолютизации индивидуальности. И это тоже прошлое. В 1997 году, когда вышел на экраны «Трейнинг», когда Триер работал над «Идиотами», Берроуз подводил очень грустные итоги своих поисков трансцендентного: «Поиск окончательного ответа — Святого грааля, Философского камня. Растворяющийся мираж. <...> Я спросил у японского физика: Вы в самом деле хотите знать секрет Вселенной? Он ответил: Да. Я подумал, что одной крохотной доли этого секрета хватит, чтобы ты на стенку полез. <...> Хочу ли я знать? Я пробовал психоанализ, йогу, метод поз Александра, проводил семинар с Робертом Монро, путешествовал прочь из собственного тела, тренировал сверхчувственное восприятие в Лондоне, сайентологию, парилки, церемонию Ю-Ви-Пи. Искал ответ? Зачем? Хотите ли вы знать *секрет*? Черт возьми, нет»<sup>94</sup>.

То, что сто лет назад было новостью духовных (в понимании Нового времени) исканий, а пятьдесят лет назад — увлекательным и увлекающим общим настроением, теперь выглядит иначе. В том же 1997 году английский поэт и художник А. Бренер забрызгал краской картину Малевича в одном из музеев Амстердама — конечно, из «ненависти к власти денег и ее культурным агентам»<sup>95</sup> (характерно, что один из рецензентов «Танцующей в темноте», Игорь Манцов,

указывает на Бренера как на параллельную Триеру фигуру). Суть жизни и творчества он выражает так: «Поэзия и действие неразделимы. Это одно <...> поэтический вопль — это вопль обо всем. В этом он ближе всего воплю новорожденного. И лучше всего, если этот вопль не несет в себе никакого профессионального мастерства, когда он это мастерство теряет по дороге. И доходит до людей в своей чудовищной обнаженности. Не стоит сочинять никаких стихов — просто вопите»<sup>96</sup>. Думаю, это вполне согласуется со способом творческого существования Триера.

Триер — не Бренер. И не Тарантино. Точка отсчета здесь другая. Триер — художник; его действительно беспокоит смысл, потому что беспокоит смерть. Ощущение, что «жизнь — всего лишь чудовищный мрачный розыгрыш. К чему жить, если все равно должен умереть?»<sup>97</sup>, не покидает его; оно — точка активации всех творческих усилий, источник энергии отчаяния, к которой причастны авторы и зрители, которому обязана содержанием культура.

Только смысл этот погряз в лабиринтах подсознания, связанного привычкой считать, что оно исчерпывается архетипами. То, что он делает, так же просто, как философия упомянутого английского «культурного агрессора». Если это что-то выражает, то только, по словам одного из писавших о Триере, «душность»<sup>98</sup> интеллектуальной, культурной, духовной атмосферы; если для чего-то необходимо, то для того, чтобы быть знаком предупреждения: «Смотрите, это вулкан. Мы не знаем, как скоро он взорвется, но вулкан этот действующий»<sup>99</sup>.

Возвращаясь к потенциальным возможностям «Догмы» и к вопросу введения о том, что представляет собой мировоззрение Триера в контексте кризиса гуманистической культуры, надо признать, что оно не столько связано с позитивными возможностями этой культуры, сколько воплощает основу гуманистического взгляда на мир (сомнения в которой и послужили источником кризиса), заключающуюся в представлении о том, что мерилем всех ценностей является индивидуальность, и назначение творчества заключено в ее максимальном проявлении.

Мерой новизны в том, что может предложить художник, вероятно, должно быть соотношение со смыслом, который, во всяком случае, не равен этому мироощущению. Это значит, что в мировоззрении и способе творчества, лежащем в основе проекта «догматиков», нет оснований для того, чтобы предложить что-либо новое, а у общественности уже нет оснований принимать за новое что-либо меньшее, что-либо не соотносимое со смыслом, который может рассматриваться вне индивидуалистических ориентиров культуры Нового времени; с этой точки зрения у Триера как автора «Догмы» не было никаких шансов оставить хотя бы легкую рябь на поверхности кинематографического моря. В целом это и ответ на вопрос введения, и ответ на грустные размышления о том, почему «слишком быстро все — и прежде всего протест — адаптируется, поглощается “мягкой машиной” общества зрелищ»<sup>100</sup>.

На другом уровне обобщений, если задаться вопросом, что представляла собой «Догма» с учетом конкретно-исторического кинематографического контекста, с точки зрения развития, изменения, влияния на современный кинематограф, с неотделимым от него хаосом представлений и противостояний массового и элитарного, авангардного или принадлежащего мейнстриму, голливудского и независимого и т.д., то, чуть утрируя, на этот вопрос должно ответить: «Ничего».

«Догма» предлагала только технические средства (в сущности, тот же самый фотоаппарат, только большой, неуклюжий, с деревянным корпусом и на штативе) — и идейный, если угодно, смысловой вакуум. Зрительские и авторские ожидания заполнили нишу, образованную «догматиками», таким образом выразив свое стремление к актуализации «в предложенных

обстоятельствах», которые, однако, исключали возможность их реализации: без активно заявленной осознанной творческой, теоретической, если угодно, идеологической позиции представителей кинопрофессий (тех самых авторов, которые этим своим «индивидуализмом», по логике «Манифеста», погубили здоровые тенденции 60-х) это невозможно. Этот изъян методологии, стремление Триера формулировать, так сказать, не отрываясь от массы, породили как аморфное кино, так и аморфную массу рассуждений о кино; псевдопризыв породил псевдореакцию, интрига развития которой заключается в осознании на общем «киномыслительном» уровне именно этого факта.

Наконец, на самом маленьком уровне, на уровне конкретных фильмов, в которых или бывает, или не бывает «хоть что-нибудь», кроме фикции, и конкретных зрителей, которые способны это отличить, под знаком «Догмы», так уж случилось (несмотря или вопреки — опускаем), родилось несколько хороших фильмов. Таких, как «Итальянский для начинающих» Лоне Шерфиг, «Последняя песнь Мифунэ» Серена Краг-Якобсена — камерных, грустно-ироничных, человечных без скобок и снисходительности, безо всякой новизны и даже со штампами, отработанными «целым легионом голливудских добряков»<sup>101</sup> (в роде вечно встречающихся в драматическом пространстве умственно отсталых родственников в качестве воплощения чистоты и невинности или вовремя случающихся выигрышей в лотерею), однако живые и заключающие в себе достаточную меру психологической подлинности, чтобы отчасти сделать извинительным и неоправданным пафос «Догмы», и даже ущерб, нанесенный триеровской продукцией «массового поражения».

1. «Любовь... сорадуется истине». Круглый стол философов и культурологов. — «Искусство кино», 1997, № 7, с. 93.
2. П л а х о в А. Рождение «Догмы». — «Другое кино», 2001, № 4, с. 15.
3. Большая дразнилка. Интервью с Т. Винтербергом. — «Искусство кино», 1999, № 8, с. 119.
4. Л а в р е н т ь е в С. Санитары из Дании. — «Культура», 1999, 22 сентября.
5. С o m b s R. Rules of the Games. — «Film Comment», 2000, Sept–Oct, p. 28.
6. Л е в а ш е в В., К у з н е ц о в С. Гингко-3: Павлин на дубе том. — «Искусство кино», 2000, № 1, с. 90.
7. Друг датчанина Ларса. Интервью с Ж.-М. Барром. — «Ваш досуг», 2002, № 2, с. 12.
8. Догма 95. Манифест, Обет целомудрия. — «Искусство кино», 1998, № 12, с. 57–58.
9. Крест и стиль. Ларс фон Триер. — «Искусство кино», 1998, № 12, с. 67
10. Interview with S.Kragh-Jakobsen by Ebbe Iversen, Berlinske Tidende. — [www.dogme95.dk](http://www.dogme95.dk).
11. См.: М а т л а р А., Д е л ь к у р К с., М а т л а р М. Международные рынки образов. 1993.
12. Т р о ф и м е н к о в М. Откровенность. Об одной тенденции в новом французском кино. — «Искусство кино», 1999, № 10, с. 77.
13. Крест и стиль. Ларс фон Триер. — «Искусство кино», 1998, № 12, с. 66.

14. It's too late. Interview given by T.Vinterberg in his office November 4, 1999. By P.Rundle. — [www.dogme95.dk](http://www.dogme95.dk).
15. Назад к утраченному простодушию. Ларс фон Триер — Петер Эвиг Кнудсен. — «Искусство кино», 1998, № 12, с. 60.
16. It's too late. Interview given by T.Vinterberg. — [www.dogme95.dk](http://www.dogme95.dk).
17. Why cheat yourself? Interview given by S.Kragh-Jakobsen in his office. November 5, 1999. — [www.dogme95.dk](http://www.dogme95.dk).
18. We are all sinners. Interview given by Lars von Trier in his office November 4, 1999. — [www.dogme95.dk](http://www.dogme95.dk)
19. См., напр.: Назад к утраченному простодушию. Ларс фон Триер — Петер Эвиг Кнудсен. — «Искусство кино», 1998, № 12, с. 59.
20. Why cheat yourself? Interview given by S.Kragh-Jakobsen. — [www.dogme95.dk](http://www.dogme95.dk).
21. Идиоты и десять заповедей «Догмы». — «Общая газета», 1999, № 36, 9–15 сент.
22. C o m b s R. Rules of the Games. — «Film Comment», 2000, Sept–Oct, p. 28–32.
23. Цит. по: C o m b s R. Op. cit., p. 30.
24. Х р е н о в А. Утраченные иллюзии невидимого кино. — «Киноведческие записки», 2001, № 54, с. 93–122.
25. Там же, с. 97.
26. П л а х о в А. Указ. соч, с. 14.
27. Назад к утраченному простодушию..., с. 61.
28. Там же, с. 62.
29. Interview given by T.Vinterberg. By Bo Green Iensen, Weekendavisen. — [www.dogme95.dk](http://www.dogme95.dk).
30. Why cheat yourself? Interview given by S.Kragh-Jakobsen in his office November 5, 1999. By P.Rundle. — [www.dogme95.dk](http://www.dogme95.dk).
31. К р а к а у э р З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974, с. 21.
32. Там же, с. 22.
33. Т р о ф и м е н к о в М. Указ. соч., с. 77.
34. Л е в а ш е в В., К у з н е ц о в С. Указ. соч., с. 91.
35. Т р о ф и м е н к о в М. Указ. соч., с. 77.
36. F a l s o n R. Realty is too shocking. — «Sight and Sound», 1999, Jan., p. 12.
37. Л е в а ш е в В., К у з н е ц о в С. Указ. соч., с. 91

38. Там же, с. 90–91
39. М а н ц о в И. Потерянный рай. — «Искусство кино», 2001, № 1, с. 78.
40. П л а х о в А. Торжество. — «Премьер», 1999, № 20, с. 23.
41. K i r k l a n d В. Celebration. — [www.imdb.com](http://www.imdb.com), review.
42. Там же.
43. Л у н г и н П. Добровольные идиоты. — «Искусство кино», 1999, № 3, с. 51.
44. Там же, с. 50.
45. Идиоты и десять заповедей «Догмы». — «Общая газета», 1999, № 36, 9–15 сент.
46. К у з н е ц о в С. Идиоты. — «Премьер», 1999, № 20, с. 22.
47. Л а в р е н т ь е в С. Санитары из Дании. — «Культура», 1999, 22 сентября.
48. Brooks Xan Review. — [www.imdb.com](http://www.imdb.com).
49. С о m b s R. Op.cit., p. 30.
50. Ш а т а л о в А, М о г у т и н Я. Битники: история болезни. — В кн.: Б е р р о у з У. Голый завтрак и др., М, 2000, с. 20.
51. Цит. по: О х о т н и к о в А., К е р в и А. Великая Акула Хант. — В кн.: Т о м п с о н Х. Страх и отвращение в Лас-Вегасе. М., 1998, с. 14.
52. Т о м п с о н Х. Указ. соч., с. 85.
53. Там же, с. 86.
54. Большая дразнилка. Интервью с Т. Винтербергом. — «Искусство кино», 1999, № 8, с. 121.
55. Там же, с. 119.
56. См, напр.: S I n k e r М. Movie review: Mifune last song. — «Sight and Sound», 1999, Oct., p. 53.
57. Ц ы р к у н Н. Total Recall. — «Искусство кино», 1999, № 7, с. 123.
58. F a l c o n R. Realty is too shocking. — «Sight and Sound», 1999, Jan., p. 11.
59. См., напр.: В r o o k s X. Review. — [www.imdb.com](http://www.imdb.com).
60. Назад к утраченному простодушию. Ларс фон Триер — Петер Эвиг Кнудсен, с. 62.
61. Крест и стиль. Ларс фон Триер, с. 68.
62. С о m b s R. Op. cit., p. 30.
63. К о з л о в М. В отсутствии абсолюта. — «Искусство кино», 2000, № 12, с. 100.
64. Назад к утраченному простодушию. Ларс фон Триер — Петер Эвиг Кнудсен, с. 60.

65. Ж и ж е к С. Кесьлёвский: от документа к вымыслу. Оберхаузенская лекция. — «Искусство кино», 2001, № 6, с. 93–102.
66. Там же, с. 94.
67. Там же.
68. Назад к утраченному простодушию. Ларс фон Триер — Петер Эвиг Кнудсен, с. 61.
69. Ж и ж е к С. Указ. соч., с. 95.
70. Назад к утраченному простодушию. Ларс фон Триер — Петер Эвиг Кнудсен, с. 59.
71. Друг датчанина Ларса. Интервью с Ж.-М. Барром, с. 13.
72. Крест и стиль. Ларс фон Триер, с. 64.
73. Хороший фильм — это яичница. Интервью с Л. фон Триером. — «Другое кино», 2000, № 4, с. 17.
74. Б л ю м е н ф е л ь д С. Ларс фон Триер, главный идиот. — «Искусство кино», 1998, № 12, с. 69.
75. Назад к утраченному простодушию. Ларс фон Триер — Петер Эвиг Кнудсен, с. 62.
76. Чудо в натуральную величину. Ларс фон Триер. — «Искусство кино», 1997, № 6, с. 82.
77. Хороший фильм — это яичница. Интервью с Л. фон Триером, с. 17.
78. Крест и стиль. Ларс фон Триер, с. 65.
79. За мой интерес к России благодарите Тарковского... Интервью А. Плахова с Л. фон Триером. — «Аргументы и факты», 2000, № 39.
80. С o m b s R. Op. cit., p. 32.
81. А б д у л л а е в а З. Даешь Европу. — «Искусство кино», 2001, № 1, с. 86–87.
82. Там же, с. 87.
83. См.: А р о н с о н О. Дистанции и смещения. Заметки о Московском кинофестивале 2001 г., — «Киноведческие записки», № 54 (2000), с. 6–18.
84. Назад к утраченному простодушию. Ларс фон Триер — Петер Эвиг Кнудсен, с. 60.
85. За мой интерес к России благодарите Тарковского...
86. Назад к утраченному простодушию. Ларс фон Триер — Петер Эвиг Кнудсен, с. 60.
87. Хороший фильм — это яичница. Интервью с Л. фон Триером, с. 16.
88. См., напр.: Крест и стиль. Ларс фон Триер. Беседует Серж Каганский, с. 67; Р и м а н Ф. Основные формы страха. М., 2000, с. 14.
89. Там же, с. 67.

90. См.: Л у н г и н А. Тупик совершенства. — «Искусство кино», 2001, № 1, с. 79–81.
91. Там же, с. 79.
92. Цит. по: Б е р е з о в ч у к Л. Н. О зайцах, концептах и киномузыке Сергея Курехина. — «Киноведческие записки», № 21 (1994), с. 135.
93. К о с и к о в Г. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон. — В кн.: Л о т р е а м о н. Песни Мальдорора. М., 1993, с. 22.
94. Б е р р о у з У. Голый завтрак. Электронная революция. Последние слова... М., 2000, с. 300.
95. М а н ц о в И. Указ. соч., с. 75.
96. Там же, с. 77.
97. Крест и стиль..., с. 67.
98. К о з л о в М. Указ. соч., с. 103.
99. Там же.
100. Т р о ф и м е н к о в М. Указ. соч., с. 77.
101. Р о с т о ц к и й С. Еще раз про дурачка. — «Известия», 2000, 25 февраля.

К с.299

\*«Манифест» и «Обет целомудрия» подписаны Триером и Винтербергом; говоря о своем участии в этом знаменитом впоследствии предприятии, Винтерберг всегда утверждал (и сомневаться в этом не приходится), что идея «Догмы» принадлежат Триеру, что он, так сказать, попался под руку старшему коллеге, который (цитируя самого Винтерберга) «искал младшего брата, подопечного»<sup>3</sup>; молодой датчанин (тогда ему было 26 лет, за плечами у него была дипломная короткометражка, снятая ручной камерой (что, видимо, и заинтересовало Триера), полнометражная жанровая картина «Герои» — и никаких определенных идей) решил, что идея интересна, впоследствии занялся поиском сюжета и воплощением принципов, с которыми он едва не только что познакомился, на практике. В качестве автора «Манифеста» его участие в проекте минимально, но в качестве автора «Торжества» — существенно, поскольку фильм, став достоянием мировой кинообщественности одновременно с «Манифестом», определил эстетическое и драматургическое измерение не вполне внятной теории.

К с. 300

\* Тогда Ж.-М. Барр впервые выступил в качестве режиссера; искусственные сложности архаических методов съемки, вероятно, интересны для профессионалов и не обязательно плодотворны для дебютантов: фильм не вполне удался, в нем есть что-то ученическое. Однако следующие фильмы Барра, «Просветление» и «Слишком много плоти», сделанные им, как и «Любовники», в соавторстве с П. Арнольдом, замечательны, в них заметна свежесть, чувственность и элегическое настроение; в целом он по-прежнему придерживается «догматических» принципов съемки.

[© 2004, "Киноведческие записки" №66](#)