



Даниил Смолев

ДОГМА-95 и ЛАРС ФОН ТРИЕР

О П Ы Т а с к е з ы

1. ЛАРС ФОН ТРИЕР:
ГЕНИАЛЬНЫЙ ШАРЛАТАН
2. «ДОГМА-95»: ТЕОРИЯ
3. «ДОГМА-95»: ПРАКТИКА
4. НАСЛЕДИЕ
5. ПИСЬМА «ДОГМАТИКОВ»

Даниил Дмитриевич Смолев Догма-95 и Ларс фон Триер. Опыт аскезы Серия «35 мм. История и теория кино»

текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=73541613
ISBN 978-5-04-242688-9

Аннотация

Возможно, вы думаете, что «Догма-95» – это просто странный список правил из прошлого. Позвольте предложить другой взгляд. Это – самый радикальный и эффективный творческий метод новейшего времени, проверенный в бою. В этой книге вы найдете не сухую теорию, а живой опыт аскезы, который позволил группе бунтарей во главе с гениальным провокатором перезагрузить язык кино.

- В книге «"Догма-95" и Ларс фон Триер. Опыт аскезы» вы найдете не исторический очерк, а погружение в лабораторию художественной революции: как снять шедевр, если тебе запрещены музыка, грим и штатив?

- Почему отказ от контроля может стать главной силой режиссера?

- Что общего между детскими страхами Триера, философией Брехта и зернистым видео?

- Как десять «заповедей» победили голливудские миллионы на фестивалях Канн?

- Правда ли, что каждый, кто снимает на смартфон, – наследник «Догмы»?

Вы получите доступ к уникальным материалам – письмам и откровениям самих участников движения из Дании, США и Латинской Америки, которые впервые раскрывают историю изнутри. И проследите путь Ларса фон Триера – от шутника с ручной камерой до живого классика, чей «опыт аскезы» изменил представление о том, каким может быть кино.

Эта книга – для тех, кто верит, что главное в искусстве не бюджет, а смелость. А также для всех, кто хочет понять, как рождаются правила, которые стоит нарушать.

Это приглашение на красную дорожку самой дерзкой авантюры в истории кинематографа. Без прикрас, но с полным пониманием ставок.

В формате PDF А4 сохранен издательский макет книги.

Содержание

Предисловие	6
Глава 1. Ларс фон Триер: гениальный шарлатан	13
Первые опыты в кино	13
«Трилогия Европы»	30
Конец ознакомительного фрагмента.	37

Даниил Смолев

Догма-95 и Ларс фон

Триер. Опыт аскезы

Фото на обложке: © DR / Photos 12 Cinema / DIOMEDIA

Во внутреннем оформлении использованы фотографии:

© 391 PRODUCTIONS / FORENSIC FILMS /

INDEPENDENT PICTURES / Album / Legion-media;

© United Archives, Capital Pictures / IMAGO / Legion-media;

© NIMBUS FILM / Album / Legion-media;

© United Archives GmbH / alamy / Legion-media

© Даниил Смолев, текст, 2026

© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2026

* * *

Предисловие

Одной из старейших и неразрешимых проблем кино остается реализм: как показать жизнь на экране такой, какая она есть, да и возможно ли это в принципе? Еще до братьев Люмьер важной фигурой в решении этого вопроса стал американец Томас Эдисон, чей кинетоскоп представлял собой громоздкий ящик с окуляром. Бросив в аппарат монетку и заглянув в глазок, зритель мог посмотреть короткие фильмы, в которых люди чихали, целовались, боксировали, танцевали. Как правило, снимались в них рядовые сотрудники Эдисона, иногда это были артисты популярных мюзик-холлов, а временами перед камерой появлялись просто известные люди – сейчас мы назвали бы их медийными персонами. Они приходили в павильон «Черная Мария», где на однородном фоне, будто в фотоателье, воспроизводили то, что лучше всего умели.

Так можно ли назвать это игрой на камеру? Конечно! А может, это была всего лишь документация того, что люди и так делали в жизни? Пожалуй, и это тоже!

Прозорливые Люмьеры, сумевшие вытащить изображение из кинетоскопа и спроецировать на большой экран, также не видели особой разницы между постановочными и непостановочными сценами. Разумеется, поезд из их самого известного фильма прибыл на вокзал Ла-Сьота строго по

расписанию, а вот уже в толпе пассажиров имелись «подсадные утки» – люди, которым авторы велели вести себя естественно и по возможности не коситься в объектив. Или возьмем фильм братьев Люмьер «Выход рабочих с фабрики». Кто бы сомневался, что всей этой массовке дали команду, в какой момент открыть дверь и начать движение. И вновь перед зрителем не неуловимая правда жизни, а выстроенное представление, более-менее подготовленное к съемке.

По мере усложнения кинематографа и его языка Жорж Мельес, которого называют отцом игрового кино, не только колдовал с воспроизведением пленки, заставляя предметы исчезать и возникать из ниоткуда, размножаться, двигаться задом наперед, но и инсценировал целые исторические события, – например, снял фильм «Коронация Эдуарда VII» за день до этой самой коронации. Простейшие кинопавильоны, быстро собранные по обе стороны океана, позволили авторам больше не зависеть от капризов погоды, управлять пространством и временем, а также создавать никогда не существовавшие миры.

И даже сама природа кино оказалась двойственной: с одной стороны, съемочный аппарат послушно фиксировал мир перед объективом, а с другой – немного его искажал. Это фундаментальное противостояние между «настоящими» и «постановочными» элементами не только легло в основу дальнейшего разделения кино на виды (игровое и неигровое), но и проявило себя в каждом жанре, в каждом направ-

лении, в каждом отдельно взятом произведении.

Проще всего заметить это противоборство, посмотрев любой игровой фильм, снятый в 1900–1910-е годы. Вне зависимости от настроения картины – будь она смешная или трагическая, – современный зритель уверен: все актеры, появляющиеся на экране, уже ушли из жизни. Умерли и кинематографисты, стоявшие за камерой. Нет в живых даже зрителей, которые приходили смотреть картину в дни ее премьеры. Одна эта экзистенциальная предпосылка заставляет взглянуть на героев игрового кино уже не как на артистов, а как на людей из плоти и крови – теперь они яркие выразители не только порученной роли, но и своей эпохи. Похожим образом в каждом постановочном фильме отыщется своя «документальная» подкладка – та случайно зафиксированная часть жизни, что не должна была, по замыслу авторов, чем-либо привлечь внимание публики. Дома, одежда, мебель, автомобили, животные, даже лица – все они вдруг выходят на первый план, обнажая неигровую природу кино, запертую в игровой оболочке.

А как быть с документалистикой? Ведь далеко не все авторы, подобно Эдисону, Люмьерам или Мельесу, пытались привнести в свои работы нечто искусственное и поддельное? Парадоксальный ответ состоит в том, что мы не найдем ни одного документалиста, запечатлевшего жизнь такой, какая она есть. Уже в тот момент, когда оператор включил камеру, он принял массу «насильственных» для реальности ре-

шений: когда начать кадр и когда закончить, с какого ракурса снять происходящее, на какой объектив, статично или в движении, со звуком или без. Но и дальше, на этапе монтажа, привередливая реальность продолжает стремительно убывать из документального фильма, что еще в конце 1920-х годов доказал советский киноавангардист Лев Кулешов. Смонтируйте крупный план актера с тарелкой супа, предложит этот новатор, и зрителю покажется, что он проголодался. Смонтируйте тот же крупный план с прекрасной девушкой, и нам покажется, что он влюблен. В этом контексте ни один документальный фильм не является запечатленной реальностью, потому что «играет» с аудиторией каждую секунду экранного времени.

Итак, не бывает на практике ни чистого игрового кино, ни чистого неигрового – это лишь полюса, пределы, в которых киноискусство эволюционирует на протяжении всей своей истории. Другое дело, что оно никогда не делает этого равномерно. В некоторые эпохи бал правит скорее Игра: зрители жаждут трюков и спецэффектов, невообразимых костюмов и грима, фантастических баталий. В другие времена мировые кинозалы захватывает условная Правда: люди хотят видеть фильмы не про супергероев, монстров или тайных агентов, а про себя самих, причем снятые настолько тонко, чтобы угадать в сочетании кадров и звуков собственные невзгоды, надежды, сомнения.

К последней традиции относится и движение «Догма-95»,

придуманное Ларсом фон Триером и Томасом Винтербергом для того, чтобы на излете XX века вернуть кино в русло реализма. Заметим, что попыток проанализировать «догматические» правила, определить их место в реалистической традиции кино предпринималось не так уж много. Подавляющее большинство такого рода текстов было написано, когда движение еще действовало или только-только сошло на нет: его наследие оставалось максимально невнятным.

Другая проблема заключается в том, что для многих зрителей движение «Догма-95» – это всего лишь короткий этап в творчестве Ларса фон Триера, его главного участника и амбассадора. А потому, уделив этому периоду несколько абзацев, авторы монографий со спокойной душой идут дальше. Мы же поступим ровно наоборот – сначала разберемся, как, что и почему делал Ларс фон Триер вне рамок «Догмы», а потом с головой окунемся в историю киногоруппы.

Несмотря на то что современные киноведы видели не более 15 фильмов, отмеченных сертификатами группы (это такие режиссеры, как Серен Краг Якобсен, Кристиан Левринг, Жан-Марк Барр, Хармони Корин, Лоне Шерфиг и другие), общее число «догматических» лент переваливает за сотню. Можно констатировать, что после первых фильмов Триера и Винтерберга, которые произвели фурор в Каннах в 1998 году, сначала возник датский круг «Догмы», а после и мировой – к движению подключились постановщики из других европейских стран, США, Латинской Америки, Африки, Рос-

сии. К сожалению, большая часть фильмов «догматического» корпуса на сегодняшний день недоступна для просмотра – ознакомиться с ними получится, лишь проведя дотошные изыскания или связавшись с режиссерами напрямую (что мы и сделали).

Поэтому уникальный материал этой книги – это небольшие интервью, которые удалось взять у некоторых «догматиков» из США, Мексики, Чили, Италии и Великобритании, чьи имена ранее не были широко известны в нашей стране. Их письма приведены в конце книги без сокращений, как в переводе, так и на языке оригинала. Они представляют собой осмысление «догматического» опыта от первого лица – и тем особенно ценны.

Наконец, получить полноценное представление о киногруппе как о явлении в истории кино невозможно без обращения к ее наследию – тем тенденциям, направлениям и течениям, которые аккумулировали философские и стилистические наработки «Догмы».

Не все они укладываются в традиционные представления о кинофильме, и в отдельной главе мы заступим на территорию современного искусства, попробовав отыскать побег «Догмы» в таких пограничных средах, как нет-арт, мейл-арт, гипертекст, скринлайф и др. А еще, став частью большой реалистической традиции, берущей начало от люмьеровских фильмов, «Догма» не перевернула кинопроцесс с ног на голову, но оказалась одной из ступеней на пути демократиза-

ции кино – массовое удешевление съемочных аппаратов позволило делать фильмы не только на профессиональных студиях, но и дома, на собственных компьютерах. Не со съемочной группой, а в одиночку. Не показывать их в кинотеатрах, а выкладывать в соцсетях. Развитию этой тенденции посвящена отдельная глава нашей книги.

Итак, сойдя на нет в начале 2000-х годов, перестав быть притчей во языцех, «Догма-95» продолжает влиять и на современный реалистический экран. Ее каноны мутировали, правила трансформировались, их подхватили и переосмыслили режиссеры следующего поколения. Так можно ли сказать, что «Догма» по-прежнему жива? Рискнем предположить, что да. Во всяком случае, пока жива несбыточная мечта: схватить жизнь на камеру и отразить на экране такой, какая она есть.

Глава 1. Ларс фон Триер: гениальный шарлатан

Первые опыты в кино

Если бы было нужно представить Ларса фон Триера зрителю, который не видел ни одного его фильма, то идеально подошла бы короткометражка «Профессии». В 2007 году он снял ее для киноальманаха «У каждого свое кино», куда вошли работы таких знаковых режиссеров, как братья Коэн и братья Дарденн, Алехандро Гонсалес Иньярриту и Аки Каурисмяки, Такеши Китано и Дэвид Линч. Но кто теперь вспомнит, что они там сняли, – датчанин затмил их всех.

В этом маленьком фильме показан заполненный кинозал, а на экране мелькают кадры из триеровского «Мандерлея» (сказать по правде, не лучшей его картины). С интересом наблюдает за происходящим на экране и сам режиссер. Но вот незадача – рядом расположился назойливый сосед, который постоянно донимает Триера рассказами о себе: тем оглушительным полусшепотом, который особенно невыносим в кинотеатрах.

Изрядно утомив своей болтовней, мужчина наконец задает вопрос Ларсу: «А вы чем занимаетесь?» – «Я убиваю», –

отвечает режиссер. После чего он встает с кресла, достает молоток и вонзает болтуну в лоб. Следует серия жестоких ударов. Куски плоти отрываются от черепа вместе со скальпом. Наконец, тело обмякает в кресле. Ошарашенная публика постепенно успокаивается, а кино продолжается.



Существенное уведомление: имея стойкую репутацию скандалиста, нарцисса, алкоголика, нациста и женоненавистника, в убийствах своих зрителей Триер пока уличен не был – разве что метафорически. И действительно, мало кто из современных режиссеров первой величины может позволить себе отрезать своей героине клитор и посвятить это зрелище Андрею Тарковскому («Антихрист»). Снять арт-porno, снабдив его размышлениями о Боге и числах Фибоначчи («Нимфоманка»). Соткать на экране образ святой грешницы, которая, по словам автора, «протрахала себе путь на небеса» («Рассекая волны»).

Ничего удивительного, что в большинстве случаев реакция зала на эти художественные «изыски» полярна: для одних важность триеровских высказываний оправдывает выбор самых радикальных, иногда шокирующих приемов и образов; другие же считают их безвкусными, вульгарными и манипулятивными – за гранью добра и зла. А вот воздержавшимся киновселенная Триера места как будто не оставляет: этого «мифмейкера» можно либо любить, либо ненавидеть, но относиться к его лентам нейтрально практически невозможно.

Работает на ультимативное «или-или» и медийное положение самого Триера, заслужившего статус живого классика, а вместе с ним приписку *Enfant terrible*. Если о сосед-

ней Швеции обыватели знают благодаря Карлсону, «ИКЕА» и Бергману, то список датских эмблем задают «Лего», сказки Андерсена и он, эпатажный Ларс. Мотивы его вызывающего поведения становились предметом не одного кинокритического расследования, но всякий раз куда-то ускользает ответ на главный вопрос: насколько осознанно Триер вляпывается во все мыслимые и немыслимые скандалы?

Ключи здесь стоит поискать в детстве режиссера, выросшего в семье, где практиковалась система свободного воспитания. Родителей он называл не иначе как Ингер и Ульф – по именам. Играли с ним крайне редко. А после совместных ужинов члены семьи расходились по отдельным комнатам – каждый был предоставлен сам себе. Спустя годы Триер вспоминал, что в детстве безумно боялся двух вещей – аппендицита и ядерной войны. Да и что значит боялся? Он пребывал в тихом ужасе. Страх этот был настолько всепоглощающим, что подолгу не давал уснуть, а потому Ларс просил маму хоть немного его успокоить – просто пообещать, что за ночь не случится ничего плохого, что он проснется не от рези внизу живота и не от ослепительных вспышек в небе (на дворе был конец 1960-х, разгар холодной войны). Но мама оставалась непреклонно верна своим принципам: «Вероятность этого очень и очень мала», – говорила не самая эмпатичная, но очень честная Ингер Хест.

Новаторская система воспитания дала неожиданные плоды – запредельную творческую свободу и запредельное ко-

личество фобий, от которых Триер страдает всю жизнь. Одна из главных – боязнь замкнутого пространства, которая не позволяет режиссеру ни путешествовать на самолетах, ни смотреть фильмы в кинотеатрах, если только он не занял место у выхода. Так что ни о каком убийстве соседа молотком не может идти речи... убивают, согласно описаниям Триера, в эти моменты, скорее, его самого.

С годами проблема перемещений по Европе худо-бедно решилась – режиссер освоил автомобиль, в котором чувствует себя куда лучше, чем на высоте. Но как быть с пробками, тоннелями, пересадками на паромы? Иной раз, не сумев перебороть свой страх, Триер просто разворачивался на полпути и отправлялся восвояси. И как тут не вспомнить безымянную героиню Шарлотты Генсбур из «Антихриста», которая никак не могла пройти по мосту в Эдеме? Или упрямого коня Жюстин из «Меланхолии»: он наотрез отказался преодолеть то же самое препятствие и, получив несколько ударов плеткой, растерянно лег перед преградой.

А вот страх аппендицита сменился на куда более взрослую канцерофобию – так называют беспричинную боязнь заболеть онкологией. Будучи ей подвержен, Триер может часами ощупывать разные части своего тела, в конце концов расцарапывая плоть до крови. Несмотря на то что домочадцы и коллеги отзываются о Ларсе как о милом и приятном в быту человеке, эти фобии серьезно снизили качество его жизни – они не выдумка, не кокетство, не поза. Более того, они

во многом определяют поэтику самых мрачных триеровских произведений.

Вместе с тем независимое детство (воспитание без воспитания) подарило будущему режиссеру абсолютный иммунитет к конформизму – давлению общественных тенденций и мнений любых авторитетов. В 12 лет он увидел в газете одно интересное объявление: режиссер Томас Виндинг разыскивал мальчика на главную роль для датско-шведского телесериала «Тайное лето» (1968). Триер тут же откликнулся на вакансию, получил главную роль и после съемок громогласно заявил датскому корреспонденту: «Я ведь гений». Что ж, спустя многие годы он без ложной скромности назвал себя лучшим кинорежиссером в мире. Повзрослел ли Триер с тех пор хоть немного – вопрос, конечно, риторический.

Учась в седьмом классе, Ларс одним днем бросил школу, в которой чувствовал себя изгоем. Из-за маленького роста ребята постоянно его третировали, а преподаватели почему-то не делали никакой скидки на «гениальность» ученика, требуя соблюдать общие правила. Не тут-то было, нашли дурака! В итоге подросток оказался предоставлен сам себе: празднично шатался по улицам и музеям, играл на гитаре, обсуждал с друзьями политику за алкогольными возлияниями, и конечно, смотрел кино.

Мало того что Триер интересовался им с ранних лет (в диапазоне от мультиков про Дональда Дака до «Ночи» Микеланджело Антониони), довольно рано он начал снимать

собственные, с позволения сказать, картины. Тут на помощь пришла любительская 8-миллиметровая камера ELMO, которую мать Ингер однажды получила в подарок и тут же с ней распрощалась – маленький любитель техники не смог пройти мимо. Экспериментируя с этим аппаратом, начинающий постановщик мигом превращал соседских ребят в актеров и совершал забавные эксперименты в разных техниках, включая анимацию (почему-то особенно интригует здесь название фильма «Суперсосиска»).

Но были в этих студиях и творческие удачи – например, короткометражка «Цветок», снятая Триером в 12 лет. Строго говоря, это самый настоящий фильм-катастрофа, разве что перед концом света, как в «Меланхолии», взять за руку некого, а шалаш построить некогда. Сюжет фильма таков: юноша находит на асфальте зернышко, закапывает в землю под генделевское «Аллилуйя»¹, и через несколько секунд на свет пробивается зацветший росток. Но Триер не был бы Триером, если бы не разрушил детскую идиллию разом! Откуда ни возьмись на небе возникают два ревуших истребителя (прекрасная случайность, которую мальчик зафиксировал и на монтаже сделал кульминацией этого фильма). Где-то поодаль раздается взрыв, надо думать, ядерный, и миру наступает конец: окровавленный труп ребенка лежит на земле, а рядом с ним сломанный ударной волной стебелек.

¹ Хор «Аллилуйя» из оратории Георга Фридриха Генделя «Мессия», завершает вторую часть этого произведения. – *Прим. ред.*

По мере взросления провокативность этих киноопытов усилилась многократно. И хотя режиссер еще не умел рассказать внятную историю, переместить героев из точки А в точку Б, его мистификации и «пощечины общественному вкусу» должны были компенсировать некоторую сумбурность изложения. Так, авангардный фильм «Садовник, выращивающий орхидеи» был впервые подписан длинным именем Ларс фон Триер. А ведь дворянская частица «фон» никогда не принадлежала семейству Триеров. Впрочем, по семейному преданию, дедушка режиссера Свенд иногда сокращал свое имя в письмах до «Св.», из-за чего в Германии как-то возникла путаница и адресанта стали по ошибке именовать Свендом фон Триером. Но куда более правдоподобные причины этой метаморфозы можно найти в истории кино: такие выдающиеся режиссеры, как Эрих фон Штрогейм и Джозеф фон Штернберг, попросту присвоили себе дворянское происхождение, когда начали работать в Голливуде. С высокопарным «фон» их фильмы выглядели куда веселее и авторитетнее для иностранной аудитории. А чем Триер хуже?

Начинается декадансный «Садовник» с минорного титра: «Посвящается Анне, скончавшейся от лейкемии сразу после окончания съемок. 30.04.1956 – 29.10.1977». В действительности никакой Анны не существовало и в помине. Первая приведенная дата – это день рождения Ларса. Вторая – день окончания съемок. Как и в случае с украденной части-

цей «фон», смысл этого посвящения сводился к подогреванию интереса публики – увы, безуспешному.

Не обошлось и без откровенного эпатажа: главного героя Виктора Марзе исполняет не кто иной, как сам Триер. По сюжету, это тонко чувствующий юноша, который жаждет женского внимания, но не может найти даже самого себя. В одной из запоминающихся сцен фильма Виктор стоит перед зеркалом в форме и подводит тушью глаза – гремучая смесь из увлечений юноши эстетикой Третьего рейха и Дэвидом Боуи. В другой, нестандартно одетый, он берет в руки голубку и на крупном плане сворачивает ей голову, а после вымазывается жертвенной кровью. Что ж, в хрестоматийной книге-интервью «Меланхолия гения»² журналист Нильс Торсен задал Триеру справедливый вопрос: и зачем он все это снял? Режиссер ответил предельно честно: «Чтобы бабы давали».

Как правило, первые эксперименты режиссеров, в дальнейшем получивших статус культовых, интересуют кинове-дов не потому, что среди них таятся жемчужины. Чаще всего они выглядят как раз весьма неубедительно, вторично, сумбурно. Интересно другое: какие черты своего стиля спустя годы авторы выработали искусственно, а что прорвалось на экран помимо их воли, а значит, до рефлексии, до мастерства, до знакомства с фестивальными и маркетинговыми трендами? В случае с Триером провокация – неотъемле-

² Торсен Нильс. «Меланхолия гения. Ларс фон Триер. Жизнь, фильмы, фобии». – «Рипол Классик», 2013, 650 с.

мая часть его натуры. Иными словами, режиссер эпатирует не потому, что просчитал стратегию и свой профит, а потому, что быть в середняках – банально, это не для него. А еще потому что преодоление себя – одно из главных профессиональных и человеческих качеств Триера: «Страх и очарование идут рука об руку», – полагает он.

Как бы то ни было, уже в первых фильмах датского режиссера проступает тот фундамент, на котором сформируется режиссерский стиль зрелого Триера. Например, в «Садовнике...» почти нет панорам – то или иное пространство складывается из монтажа почти статичных кадров, что вызывает у зрителя чувство дезориентации. Как связаны между собой комнаты и коридоры в этом фильме? Реально ли это действие? А может, оно не больше чем фантазия автора? Те же нарушения реалистической картины мира актуальны и для шедевра Карла Теодора Дрейера «Страсти Жанны д'Арк», большим поклонником, если не продолжателем которого Триер себя считает. Из более чем 1500 монтажных склеек в этой картине наберется меньше 30, которые переносят персонажа или объект из одного кадра в другой. А значит, мы наблюдаем не за Орлеанской девой и ее подвигом – мы следим за метаниями ее души. Забегая вперед, скажем: на схожем приеме Триер построит сразу три полнометражных фильма, создавая на экране сновидческую, дремотную Европу.

Или возьмем «Мяту-блаженную» – это еще один ранний

фильм Триера, посвященный трагической и очень откровенной истории любви. Он сопровождается поэтичными (в духе французской новой волны) закадровыми репликами героини, которые режиссер иллюстрирует инородными для кино вкраплениями – фотографиями, фресками, наложенными фонами. Спустя 30 лет после «Мяты-блаженной» Триер вспомнит об этом приеме в поздних работах – «Нимфоманке» и «Доме, который построил Джек».

Но не стоит думать, что, освоив любительскую камеру, Триер решил сразу же стать кинорежиссером. Некоторое время он метался, пробуя себя то в киноведении, то в журналистике, то в изобразительном искусстве, а то в литературе. Несмотря на все старания, эти опыты обернулись полным провалом. И, написав аж три полноценных романа, Ларс не смог опубликовать ни одного, а на последний еще и получил отзыв из захудалого датского издательства: «К сожалению, мы не можем издать эту книгу, потому что она слишком плохая».

В 1979 году звезды наконец сошлись: Триеру удалось поступить в Датский киноинститут на режиссерское отделение. И пусть преподаватели благосклонно относились к вычурным экспериментам юного дарования, Триер сделал все, чтобы и здесь восстать против системы. Уже в первые учебные дни он вооружился баллончиком с краской и написал на заборе заведения: «Институт кинематографии мертв – да здравствует кино!» В его глазах учителя не оставили замет-

ного следа в истории мирового кино, а значит и не заслуживали его уважения. А главное правило учебы в этом месте, которое усвоил Триер, было таким: лекторов надо слушать очень внимательно, чтобы делать все ровно наоборот. Если закадровый голос считается пережитком прошлого – берем в оборот. Если флешбэк – это пошлость, добавляем еще больше флешбэков. Делить фильм на главы – моветон? Что ж, редкий фильм датского бунтаря обходится без дробления на главы, акты, тома или на инциденты.

В своих наивных представлениях, имея за плечами уже несколько любительских фильмов, Триер считал профессию режиссера вполне освоенной. Вся функция института сводилась к тому, чтобы предоставить ему необходимое оборудование, показать лучшую киноклассику и выдать карт-бланш на самые безумные пробы с камерой и драматургией.

И «безумные» – это еще мягко сказано! В одном учебном фильме Триер показал мужчин эпохи Возрождения, которые вдруг решили обменяться женами. В другом (под говорящим названием «Лолита») снялся сам: пока в кадре Ларс подсматривал за девушками на школьном дворе, его закадровый голос озвучивал эротические фантазии на их счет. Обзаведясь парой единомышленников в этих провокационных выходях, Триер с гордостью повесил на институтскую дверь табличку: «Мы не снимаем здесь кино. Мы творим историю кино».

С одной стороны, режиссеру невероятно повезло – в нача-

ле 1980-х в свои права уже вступил постмодернизм, та парадигма, для которой больше не существовало высоких и низких тем, сакрального и профанного, заслуживающего внимания художника и позорного китча. В ней культура предстала сплетением самых несоединимых паттернов и образов, а умение ловко ими жонглировать – едва ли не главным умением автора. С другой стороны, заявление Триера о том, что он освоил профессию еще до учебы в киноинституте, не выдерживает никакой критики – это чистой воды бахвальство. Едва ли не главным критерием качества для Триера и его соратников в те годы было выражение «умереть как мифологично». Если выстроенный кадр казался им красивым, глубокомысленным и открытым для самой широкой интерпретации, то он попадал в картину. А если был взвешен и найден легким – отбрасывался как пустышка.

Создать же органичный киномир, не похожий ни на чей другой, – задача поистине не из легких, а потому недостаток опыта с лихвой компенсировался эпигонством, или, проще говоря, заимствованием эффектных элементов у корифеев кинематографа. Помимо уже упомянутых Дрейера и Бергмана, список триеровских кумиров включал в те годы Орсона Уэллса, Пьера Паоло Пазолини, Стэнли Кубрика и, конечно, Андрея Тарковского. С годами предпочтения менялись: одни герои уходили в тень, а любовь к другим могла обернуться даже гневом, как это произошло с Бергманом. Уже после смерти шведского мастера, в 2013 году Триер заявил

в интервью: «Старик Бергман мастурбировал как бешеный: в Форё, в своем монастыре, в своей огромной библиотеке, в своем кинотеатре, прямо в центре культурной жизни Швеции. Не жалея сил. Сидел, старый дурак, и дрочил как сумасшедший».

И только любовь к Тарковскому почему-то не меркла. Она прошла красной нитью через всю карьеру Триера, приобретая все новые оттенки и глубину цитирования. Именно восхищение его киноязыком – надо думать, в начале пути в фаворе был апокалиптический «Сталкер» – определило визуальный стиль раннего Триера. Еще учась в киноинституте, постановщик несколько раз задействовал контрастные натриевые лампочки, выделяющиеся на монохромном фоне. А позже, как и Тарковский, Триер сталкивал в кадре огонь и воду, применял замедленную съемку, упивался фактурой коррозии и ржавчины на стенах или созерцал притопленные в воде предметы, медленно скользя над ними камерой.

Сложно сказать, для кого окончание этого заведения стало большим облегчением – для гения или для всего преподавательского состава. Выпускной фильм Ларса назывался «Картины освобождения», был снят на немецком языке и заканчивался очень провокационной сценой: ослепший солдат Лео возносится над верхушками бирюзовых деревьев под хоралы, словно святой. Одно допущение, что преступник может предстать на экране жертвой, казалось в Дании кощунственным и отозвалось первыми публичными подозрения-

ми: а не сочувствует ли режиссер самой страшной идеологии XX века?

Что хоть немного оправдывало Ларса (хотя бы в собственных глазах), так это еврейство по отцовской линии, которое он принял с большой благодарностью. Еще в детстве Триер посещал концлагерь Дахау и еврейское кладбище, изучал генеалогические таблицы своего рода, его восхищала ненавязчивая шутливость еврейских семей, в которых ему довелось бывать. Но весной 1989 года все оборвалось. Триер пережил настоящий кризис идентичности, когда на смертном одре мать поведала, что Ульф Триер (на тот момент он уже 15 лет как ушел из жизни) ему не отец. Оказалось, что долгие годы Ингер жила двойной жизнью, крутя роман со своим начальником в Министерстве социальных вопросов, немцем Фритцем Михаэлем Хартманном. Он-то и приходился Ларсу биологическим родителем и в возрасте 90 лет преспокойно жил со своей основной семьей.

Кажется, Триер так и не смог простить матери ни этот затянувшийся обман, ни ее двуличность. В припадке ярости – уже после ухода Ингер – Ларс разнес весь фарфор, который она коллекционировала долгие годы... И чем не мелодраматичная сцена из «Догвилля»: уязвленная Вера разбивает фарфоровые статуэтки Грейс, когда та не может сдерживать слез?

А с новоиспеченным отцом Триер все-таки встретился, вот только разговор сразу не заладился: единственное, что

волновало «образцового семьянина» Хартманна, так это сохранность тайны о его давних внебрачных отношениях. Не уделив должного внимания пикантной просьбе помалкивать, спустя несколько дней режиссер получил от Хартманна письмо: дальнейшее общение между отцом и сыном возможно только через адвоката. Что ж, режиссер в долгу не остался и в фильме «Европа» окрестил главу богатого семейства фамилией своего биологического отца – по сюжету тот терзается муками совести и в конце концов сводит счеты с жизнью. Себе же в этом фильме Триер отвел небольшую роль еврея, который хранит маленький секрет Хартманна перед новыми немецкими властями. Тонкая кинематографическая месть, впрочем, уже не имевшая никакого смысла.

«Трилогия Европы»

В 1984 году режиссер выпустил первый после окончания киноинститута самостоятельный фильм «Элемент преступления», оказавшийся большой удачей как для Триера, так и для всей национальной кинематографии. Впервые за долгие годы датский фильм отобрали для показа на Каннском кинофестивале, куда бритый наголо режиссер тут же приехал и забрал Большой приз высшей технической комиссии.

«Элемент преступления» – это загадочный неонуар, рассказывающий о поиске серийного маньяка, который насилует и убивает девочек – продавщиц лотерейных билетов. Американская стилистика явила себя здесь в полной комплектации: есть тут и главный герой-детектив в белоснежном костюме (он носит неслучайную фамилию Фишер, а играет его утомленный и сильно пивший англичанин Майкл Элфик – этакий Хамфри Богарт на минималках). Есть «фам фаталь», или роковая женщина, ведущая в этом запутанном следствии свою игру. Есть даже сцены в раскаленном Каире, где испарина на лбу персонажей – неочевидная, но стопроцентная отсылка к нуару Майкла Кёртица «Касабланка». И хотя изображение в «Элементе преступления» не черно-белое, как повелось в классических нуарах 1940-х, Триер привел его к монотонному единообразию – окрасил в едкую охру.

В чем же новаторство этой ленты и есть ли оно вообще? Дело в том, что каноны американского нуара режиссер сплавил с традицией трансцендентального европейского кино, смысл которой состоит в том, чтобы показать невидимые вещи: например, веру в Бога, процесс мышления, бессознательное и т. п. В этой связи целый фильм предстает одним большим флешбэком: детектив Фишер погружается в гипноз, силясь вспомнить подробности расследования. И режиссер буквально перепридумывает на экране Старый свет, которого никогда не было в действительности. В одном коротком эпизоде мелькают занавески, повешенные снаружи окна. В другом детская машинка-фольксваген въезжает в ногу Фишера, чтобы в следующем кадре зритель увидел точно такую же в натуральную величину. А сопровождается это эстетство многочисленными отсылками к Тарковскому – от перекатывающегося в рапиде ослика («Андрей Рублев») до разгуливающего по колено в воде следователя (это уже привет «Ностальгии», вышедшей всего годом ранее).

Соединить столь далекие друг от друга традиции до Триера никто не пытался, и если про «Мертвеца» Джима Джармуша иногда говорят, будто это вестерн, который мог бы снять Андрей Тарковский, то «Элемент преступления» – *его же* потенциально возможный неонуар. Вот только в сослагательном наклонении! Ирония заключается в том, что полнометражный дебют Триера Тарковский видел и отозвался о нем короткой пренебрежительной фразой: «Очень слабо».

Следующая работа Ларса получила название «Эпидемия» и стала провалом, не снискав ни зрительской любви, ни положительных отзывов критиков. Сюжет ее необычайно прост: два сценариста, роли которых исполняют сам Триер и его институтский приятель Нильс Версель, должны сдать заказчику сценарий фильма «Полицейский и шлюха». По-видимому, это броское название должно отсылать нас к сюжету ими же написанного «Элемента преступления»... Но что-то идет не по плану: оказывается, что дискета с единственным вариантом сценария пуста. И тогда авторы решают не восстанавливать текст, а за пять дней написать новый – про охваченную чумой средневековую Европу и молодого врача Месмера, который во что бы то ни стало хочет остановить распространение заразы.

Никакое историческое кино режиссер при этом делать не собирался, да и скромный бюджет в 150 000 долларов к тому явно не располагал. Поэтому в далеком триеровском прошлом врачи носят галстуки, а в качестве возможного лекарства от чумы упоминают аспирин, изобретенный накануне XX века. Эти анахронизмы более чем оправданны: «Эпидемия» – не о восстановлении на экране Средневековья, а о рождении замысла фильма, процессе интимном и мучительном.

В весьма саморазоблачительном для Триера эпизоде, снятом одним непрерывным кадром, сценаристы рисуют на стене длинную линию и наносят на нее ключевые события бу-

душей картины. «Где-то здесь нужна трагедия», – ставит отметку Ларс. Дальше он указывает, в каком месте зазвучит вагнеровский «Тангейзер», а где появится первая жертва чумы – медсестра: «...а то зритель совсем заскучает без острых ощущений... нужен шок от увиденного». Показательно в этой сцене то, что вовсе не заготовленные события подстраиваются у Триера под драматургические законы, а драматургические законы – сами – производят события на свет. Не будет преувеличением сказать, что по той же манипулятивной схеме режиссер выстроил и саму «Эпидемию», в финале которой зрителей поджидает обещанный шок.

Погруженная в гипноз женщина (да-да, и здесь без гипноза не обошлось) оказывается прямо в сценарии фильма, переживая его так ярко, словно кино и есть реальность. Сначала ее описания становятся сбивчивыми, а дальше истеричными. Она орет как резаная. На шее проступают язвы, и, хватая со стола вилку, она протыкает бубон на шее. В кадре сочится гной, а кого-то рвет кровью.

Жесткая метафора Триера кажется более чем ясной: сотканный из реперных точек, отличительных черт героев, визуальных и звуковых акцентов фильм кристаллизуется и в какой-то момент перестает уступать яви. Он больше не голая схема на стене, а полноценная часть мира. А потому немного жаль, что эта красивая теория не реализовалась в «Эпидемии» на 100 % – фильм получился довольно скучным, о чем не преминули написать журналисты. Не спас от тоски даже

натуралистично вскрытый бубон...

Тем не менее именно в «Эпидемии» окончательно формируется тип персонажа-идеалиста, от которого режиссер больше никогда не откажется. Ведь доктор Месмер, бросающий вызов ее величеству чуме, даже не замечает, что он-то и разносит по Европе вирус. Желая сделать мир лучше, герой невольно губит его, руководствуясь высокими моральными убеждениями, которые, как шторы, перекрывают обзор. Спустя многие годы Триер признается: «По большому счету все мои фильмы об этом и только об этом. О людях с принципами, которые они пытаются применить на практике, после чего все оборачивается чистым адом».

Чаще всего жить сообразно принципам в триеровских фильмах удастся как раз мужчинам: Леопольд в «Европе», доктор Йорген Крогсхой в сериале «Королевство», доктор Ричардсон в «Рассекая волны», Том в «Догвилле», Стоффер в «Идиотах», безымянный герой в «Антихристе», Джон в «Меланхолии» да даже сам Джек в «Доме, который построил Джек»... Все они в той или иной мере идеалисты, либо создающие свои идеологические концепции, либо примыкающие к уже существующим. Всех их ведет вера в разум, который однажды сталкивается с тем, что не в силах в себя вместить. А вот выходы из этого тупика Триер предлагает самые разнообразные: кто-то из персонажей гибнет вместе со своей концепцией, а кто-то в последний момент от нее отрекается, но так или иначе все заканчивается катастрофой.

После провалившейся «Эпидемии» Триер снял лучший фильм своего раннего периода – «Европу», которая подарила название всей «Е»-трилогии. И если после полнометражного дебюта, неожиданно-негаданно отобранного на Каннский кинофестиваль, датчанин мог ликовать, то теперь, по прошествии семи лет, три второстепенных приза на том же фестивале он счел за пощечину. Все, чего он хотел, – это «Золотая пальмовая ветвь», ни больше ни меньше. А потому, когда главная награда ушла братьям Коэн (за великолепного «Бартона Финка»!), он демонстративно показал жюри то ли средний палец, то ли кулак – тут версии разнятся.

Пожалуй, лишь завершив «Европу», Триер мог с чистой совестью сказать, что освоил профессию режиссера. Этот фильм выполнен на пределе технических возможностей: он включает в себя сложнейшие движения камеры, тонкое совмещение цвета и черно-белого изображения, новаторские двойные экспозиции и многочисленные аллюзии (от «Прибытия поезда» братьев Люмьер и «Броненосца „Потемкин“» Эйзенштейна до «Третьего человека» Рида и «Персоны» Бергмана). Не случайно оператором этого фильма выступил сам Хеннинг Бендтсен, за 35 лет до этого снявший культовое «Слово» Карла Теодора Дрейера. В одном этом выборе чувствуется претензия на преемственность: дескать, раньше Дания славилась Дрейером, теперь будет славиться Триером.

И вновь Европа, на этот раз ограниченная поверженной Германией 1945 года, подается через состояние гипноза.

На фоне бегущих железнодорожных шпал закадровый голос считает от 1 до 10, погружая в транс то ли протагониста, то ли нас с вами. Как и в двух предыдущих картинах Триера, этот прием оправдывает некоторую фантазмагоричность происходящего. Чего стоит уже тот факт, что за весь фильм мы так и не увидим солнечного света: после завершения Второй мировой страна погружена в кромешную ночь. Ее фактура сложена из тяжеловесных решеток, прутьев, металлических конструкций, а воздух будто заволакивает ядовитый дым, выпускаемый паровозом.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.