

Л.Г. Кришталева

младший научный сотрудник ИФ РАН

e-song@yandex.ru

ПРОБЛЕМА ЭКСПЕРИМЕНТА В КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ ЛАРСА ФОН ТРИЕРА

В статье анализируются сценарии и реализация фильмов «Догвилль», «Расекая волны» и «Танцующая в темноте» Ларса фон Триера с точки зрения предельного опыта зрителя. Фильмы Триера пробуждают глубокие эмоции боли из-за изменчивости жизненных ситуаций главных героинь. Но рациональные идеи персонажей или произносимые закадровым голосом оказываются встроены в дискурс фильма, и не оставляют нас наедине с болью. Такое строение опыта зрителя обосновано как антикатарсис.

Ключевые слова: Ларс фон Триер, психология кино, катарсис, композиция фильма

In the article it is analyzed motion picture and scenario of *Dogville*, *Breaking the waves* and *Dancer in the dark* by Lars von Trier from the point of final experience of viewer. Trier's movies give rise to deep painful emotions caused by contrastive change of heroines' life situations. But rational ideas pronounced by characters or by voice off or incorporated in cinematic discourse don't let to live out final pain's experience. And this viewer trial is called in the article anticatharsis.

Keywords: Lars von Trier, psychology of cinema, catharsis, composition of the cinema

Говорить о кино Ларса фон Триера нелегко. С одной стороны, всегда понятно то сообщение, которое несут собой его фильмы, говоря по старинке – мораль ясна. А с другой стороны, кинематографическое повествование построено так, что делает зрителя чрезвычайно чувствительным и вызывает у последнего крайне болезненные ощущения. Мораль в фильмах Триера всегда проста и даже банальна. Режиссер (он же и сценарист большей части фильмов) ставит «вечные» вопросы – Бога, веры, добра, любви – в традиционном для Европы ключе. Но ответы дает противоположные тем, которые мы привыкли знать, – со знаком минус. В каждом его фильме прочитывается жест перечеркивания.

Однако «банальность» не имела бы такого мирового признания, каким пользуется датчанин, если бы на ее фоне у зрителей не возникала обостренная чувствительность. Последнее представляется важным для внимательного рассмотрения и – скажем это заранее – связано с проблемой эксперимента. Режиссера над зрителями?

Обратимся к фильму «Догвилль», поскольку анализировать плоскую в сюжетном плане ленту легче и убедительнее. Триер использовал здесь почти в чистом виде характерный для классицизма принцип трех единств – действия, места и времени. Иными словами, сюжет разворачивается линейно, последовательно; события происходят преимущественно в одном месте – деревне Догвилль, в центре повествования – одна героиня. Простота сюжета подчеркивается театральной условностью декораций. Например, вместо домов горной деревеньки мы видим расчерченную на прямоугольники черную студийную поверхность. Красота предметного мира не отвлекает внимания зрителя от реальности человеческих отношений, разворачивающихся в фильме. И что происходит в Догвилле? Девушка, спасаясь от гангстеров, сталкивается с молодым человеком. Писатель Том Эдисон помогает ей спрятаться. Молодой человек убеждает Грейс остаться в местной деревеньке, а своих односельчан – приютить беглянку. За это она по добровольному соглашению должна помогать им по хозяйству. Постепенно жители Догвилля – при первом знакомстве милые добродушные люди – превращаются в жестоких рабовладельцев, совершая раз за разом все больше насилия над

*Л.Г. Кришталева Проблема эксперимента
в кинематографическом дискурсе Ларса фон Триера*

зависимым от них человеком – доброй и терпеливой Грейс. Беглянка, с благодарностью и любовью исполняющая свои новые обязанности, радующаяся постепенному обретению нового дома, сначала становится зависимой батрачкой, за труд которой платят все меньше денег, а потом рабыней на цепи. Красивую девушку, отвечающую взаимностью влюбленному в нее молодому писателю, который проповедует односельчанам идеи справедливости, милосердия, духовного развития, сначала насилует один мужчина в деревне, а потом каждую ночь по очереди – все. И наконец, некогда романтически влюбленный, фарисей Том предательски сдает Грейс тем самым бандитам, от которых когда-то ее спас.

До этого момента для зрителя ситуация однозначно ясна и понятна. Все догвилльские страдания незнакомка (по виду богачка и аристократка) переносит с большим достоинством: она не впадает в отчаяние и злость, в ответ не проявляет агрессию, но старается увещевать своих мучителей. О том, что это не пассивная жертвенность или равнодушие к собственной судьбе, говорит ее попытка бежать из Догвилля. Девушка милосердна и смиренна, трудолюбива и терпелива, добра и, наконец, просто красива. Грейс собрала в себе все христианские добродетели, близкие и понятные нам, наследникам европейской культуры, христианской традиции. Зритель не может не сочувствовать мученице, гасящей чужое насилие и жестокость в подвиге смирения. И все повествование фильма, линейно разворачивающееся по закону трех единств, направлено на то, чтобы вызвать это сострадание.

Зритель не может не откликнуться на этот вызов. (Что может этому мешать? Другая система ценностей, моральных устоев? Не-европейский культурный код? Эти вопросы в силу их широты и сложности оставим в стороне. Важно, что мы хотя бы отдаем себе отчет в этом действии.) Однозначно нам ясно, что незнакомка – добродетельный и стойкий в своих добродетелях человек, а жители деревни быстро и откровенно деградируют на фоне этой добродетели. Превращение догвилльцев в мучителей очевидно для зрителя и подчеркнуто неизменным достоинством Грейс.

Мученичество – понятие, тематизированное в христианстве. Его особенность заключается в добровольном принятии страданий и сохранении христианской любви к мучителю. Именно потому оно всегда считается подвигом в отличие от мучений, которые вызывают у живого существа неприязнь к мучителю и естественное желание освободиться от страданий. Мартир свидетельствует о Боге, прославляет Его своим подвигом и в то же время спасается, спасает свою душу. Тело при этом испытывает боль, искалечено или даже умирает. Иными словами, спасение души в определенном смысле происходит за счет тела. Физическими страданиями или даже смертью тело расплачивается за спасение души – это аксиома христианской сотерологии.

А что при этом происходит с мучителем? Его действия, не встречая противодействия, сопротивления, предстают как таковые. Все возможные причины (или даже вина), вызвавшие жестокость, агрессию, отходят на второй план, когда мученик свободно принимает свои страдания, не сопротивляется. Подвиг мученика и жестокость мучителя предстают как таковые. Удивительным образом принятие отсекает связи причинности. Благодаря этому оно являет себя как вызов и приглашение увидеть происходящее. Но редкому мучителю в такой момент удастся услышать этот призыв и остановиться. В силу того, что жестокость, как нож в масло, не встречая сопротивления, входит в принятие.

Мученик, что называется, подставляется, предоставляет себя мучителю (другую щеку) – например, с мыслью о спасении собственной души через страдание и/или с любовью к другому человеку, которая не покидает его даже в момент страдания. Чья душа при этом спасается? Мы знаем, нам известно из текстов, преданий, что душа мученика спасается, спасает себя. А что же происходит с мучителем, с его душой? Ведь он совершил жестокость, преступление? И думает ли об этом мученик, подставляясь? Да – в той мере, в какой, страдая, не отказывает в христианской любви своему мучителю. Что это значит? Это значит, что мучитель, не встречая ненависти в глазах жертвы, узнает: мир хочет, чтобы он жил – даже грешный, даже преступный. По-настоящему грешник может это узнать только от своей жертвы, потому что больше никого его существование так не задевает.

Никакая другая любовь этого не покажет. В этом откровении и заключается возможность спасения для того, кто уже погубил свою душу. Грешник узнает, что есть кто-то, кто готов заплатить и действительно платит за его долги. Мученик дает своему мучителю возможность откровения, осознания. И если грешник это реализует, он сможет покаяться, отказаться от совершенного. Иначе говоря, мученик собой, своими страданиями выкупает грех мучителя. Ничем другим, никакими богатствами, в христианстве оплатить страдания другого нельзя – только собой или тем, кто дороже самого себя. Выше цены нет и она не конвертируется: все остальное будет недостаточной платой за грех. Такова высокая оценка греха в христианстве.

Итак, страдания мученика и покаяние грешника – это выкуп, ис-купление. У Бога? Парадоксальным образом – у самого грешника. Ему платят, чтобы избавить его от его же греха. Это непонятно, идет против привычных законов обмена, арифметики. Поразительные вещи. За ними стоит тайна о человеке или только специфика христианства?

Главное деяние Христа – спасение людей через крестные муки. Муки – это жертвоприношение, жертва в смысле выкупа, а не беспомощности. Важность данного различия становится более ощутима, когда мы вглядываемся в то, что Жертвователь и Жертва – совпадают, одно лицо. В этом заключается еще одна существенная особенность христианства. Мы знаем, что распятие Христа – принесение жертвы. Кто ее совершает? Бог-Сын приносит Себя в жертву. Бог-Отец приносит Сына в жертву. Кому? Первое, что приходит на ум, – Богу. Всегда жертвы приносили божеству. Значит ли это, что Сын приносит себя в жертву Богу-Отцу? Например, Жертвователь вносит себя в качестве выкупа Богу за тех, кто провинился, кого должны покарать. В христианстве это не так. Разве Отцу нужно подношение, где кровавая смертная жертва – его собственный Сын? Нет. Крестные муки – искупительная жертва Сына, оплачивающего Собой грехи людей. Эта высокая плата нужна не Отцу. Жертва Бога Самим Собой нужна грешникам, а не Богу. Богу же нужно, чтобы люди спаслись. Зачем Ему это нужно – мы не знаем. Могут ли люди спастись без этой жертвы? Может ли человек освободиться от греха, если у него не выкупят это за дорогую цену? Может ли человек заметить, осознать свой грех и освободиться от него без Жертвы, любящей и открытой для боли? Известны другие вероисповедания, которые ставят вопросы иначе и получают другие ответы. А мы здесь осмысляем нашу парадигму – жертвы.

Итак, суть парадоксального обмена заключается в следующем: за золото любви и самопожертвования выкупают грех. Почему так происходит, возможно, это ошибка, неравноценный обмен? Нет, слово «неравноценный» совершенно неправильно передает смысл события, поскольку пропорция обмена сформулирована вполне отчетливо. И она бросается в глаза, когда мы только осваиваемся в христианской парадигме, когда взгляд еще свежий, пока мы еще не привыкли, не приняли как само собой разумеющееся то, что при первом знакомстве воспринимается как несправедливость. Имеется в виду вот такая пропорция: для Бога душа грешника дороже души праведника. Понять это нельзя, но можно заметить, что дело идет о парадоксальном обмене. Действительно, почему Богу грешник дороже праведника? По меньшей мере они равноценны. Ведь праведник – такая же живая душа, испытывающая боль и страдания от других людей, от болезней и смерти. А кроме того, это душа любящая, светлая, обращенная к Богу. Но праведник уже принадлежит Богу, а грешник – нет. Иными словами, важнее забота о приобретении, спасении других душ.

Тема обмена звучит многократно в Нагорной проповеди. С одной стороны, Христос проповедует неравноценный обмен, о котором мы говорили: «Сказано: око за око и зуб за зуб. Я говорю вам: не противься злему. Но кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую [...] Любите врагов ваших, благословляйте проклинаящих вас, благотворите ненавидящим вас и молитесь за обижающих вас и гонящих вас, да будете сынами Отца вашего Небесного» (Матф. 5: 38, 39, 44). С другой стороны, звучат формулы равенства, справедливости: «Не судите, да не судимы будете», «во всем, как хотите, чтобы с вами поступали люди, так поступайте и вы с ними, ибо в этом закон и пророки» (Матф. 7:1, 12).

*Л.Г. Кришталева Проблема эксперимента
в кинематографическом дискурсе Ларса фон Триера*

Иными словами, люди, стремящиеся к праведности, живут по формуле своего равенства, отвергая равенство «око за око». Они почти свои Богу – могут стать братьями («да будете сынами Отца») – и им обещано большое вознаграждение за нищету, кротость, слезы, жажду правды, милость, чистоту сердца, миротворчество. От таких Христос строго требует соблюдения закона и справедливости. Стремящегося к праведности Христос призывает жертвовать грешному – щекой и рубашкой. Здесь и сейчас неправедный получит еще и похвалу, когда молится на показ или раздает милостыню («Истинно говорю вам, что они уже получают награду свою» (Матф. 6:5)). Вопрос: есть ли шанс у неправедного, который легко одерживает победу над подставляющим щеку, выигрывает у него суд и отнимает рубаху, а кроме того еще и получает похвалы за сомнительное благочестие, есть ли у человека в этой ситуации шанс догадаться, что в будущем он не получит от Бога вознаграждения, не будет блажен, приближен, что он идет к гибели? Обычно человек сравнивает себя с другими людьми, оценивая свое место в мире, жизненные достижения. Если неправедный станет сравнивать себя с праведным, который проиграл суд, отдал рубаху, оказался бит, и не видно, чтобы тот молился и раздавал милостыню, есть ли у неправедного шанс усомниться в правильности своей жизни? Опыт повседневности подсказывает – очень мало шансов на фоне довольства и благополучия заметить, где он и где спасение. Скорее наоборот. В таком случае праведный, подставляясь под удар, отдавая рубашку, сохраняя любовь к своему мучителю, помогает или мешает неправедному? Однозначно ответить на этот вопрос невозможно – зависит от грешника. А что определенно и точно есть и совершается здесь и сейчас – так это духовная работа стремящегося к праведности. Независимо от того, достигнет ли он в будущем Царствия Небесного, сможет ли стать сыном Отцу и братом – Сыну, это неотменимо есть – уже здесь и сейчас. Иначе говоря, стремящийся к праведности подставляет щеку и отдает рубашку для самого себя? Неожиданный поворот! Стремящийся к праведности выкупает своим терпением, страданиями и любовью чужой грех, эту неприятную и вредную вещь, для того, чтобы деятельность его собственной души не прекращалась. Покупает возможность духовного труда.

И вот мы видим, как живет мир, в который пришел Христос. Самая трудная работа – привлечение грешных, не ведающих, что они творят. Их души Бог выкупает, принося Себя в жертву, – с надеждой, что когда-нибудь они обратятся к Нему. Или погибнут. И действительно, согласно Библии, обращались – мытари, блудницы. Тем же людям, которые уже имеют стремление к Богу, Христос дает законы и правила, помогающие это сохранять своим собственным трудом. На этом резюме остановим свой анализ традиции, к которой мы принадлежим, и вернемся к содержанию фильма «Догвилль».

Мы говорили о том, что Грейс вошла в жизнь деревни, имея уязвимую, слабую позицию: беззащитную девушку преследуют бандиты, она без средств, неизвестно ее прошлое. Перед зрителями на экране, как и перед жителями Догвилля, предстает просто человек, человек как таковой, беззащитный, словно голый, и начинает жизнь с нуля, с чистого листа, с начала. Только от девушки и от тех людей, которые волею случая оказались рядом, зависит, как все сложится. И мы видим, что в этой показательной, можно сказать, стерильно-экспериментальной ситуации, поступки Грейс абсолютно согласуются с христианскими добродетелями: терпеливо трудится, смиренно принимает жестокость людей, прощает и сохраняет к ним доброе отношение. И несомненно, она жертва. И ровно так, как мы предположили, размышляя об общежитии, смирение слабого далеко не всегда пробуждает того, кто находится в сильной позиции, к духовной жизни: добру, любви, помощи. Наоборот, мы видим, чем зависимее становится Грейс, тем жестче ведут себя догвилльцы. Она не получает в ответ то же отношение, какое проявляет к ним. Иными словами, равенство: «во всем, как хотите, чтобы с вами поступали люди, так поступайте и вы с ними» человек, верный христианским добродетелям, может применить только к себе, не ожидая, не рассчитывая, что другие будут руководствоваться этим же правилом.

Можно ли сказать, что не оказывающий сопротивления мученик провоцирует мучителя? Порой кажется, что низость и жестокость вызвана именно смирением, терпением, милосердием зависимого

человека. Действительно, до появления незнакомки в деревне жили милые люди: не плохие и не хорошие, обычные. Такими они кажутся при первом знакомстве. В чем причина страшного превращения обитателей Догвилля: добродетели Грейс или ее зависимость, или же сочетание добродетелей и зависимости – в фильме этот вопрос остается открытым. В начале, когда девушка только появляется в деревне, догвильцы со смущением принимают ее услуги, привыкнув самостоятельно справляться со своими маленькими делами, проблемами, и ее помощь принимают с теплотой – скорее как доброе участие, ласку, внимание. Но с того момента, как полиция вывешивает объявление о розыске беглянки, отношение к Грейс начинает меняться – теперь судьба девушки зависит от их молчания, а значит Грейс зависит от них. Позже полиция обновит объявление – с формулировкой «разыскивается преступница», что переведет молчание догвильцев в пособничество, за которое девушке придется заплатить еще дороже. Фарисействующий Том, кстати, романтически влюбленный в Грейс, собирает деревню на совет и вносит «справедливое» предложение понизить оплату ее труда, поскольку догвильцы рискуют, предоставляя приют. Какое это равенство? Односельчане могли бы обратиться в полицию, если бы хотели следовать закону, или же милосердно спрятать у себя девушку, тем более, что они знают о ее невиновности, алиби. Но ни того, ни другого они не делают. С догвильцами происходит именно то, о чем мы говорили: как нож входит в масло, жестокость втягивается в смирение.

Зрители просмотрели большую часть фильма. Наши сердца открылись: мы сочувствуем Грейс и осуждаем селян. Однозначно. Понимая безнадежность ситуации, мы хотим спасения девушки из такого обыденного, но такого ужасного ада. И действительно, она совершает попытку бегства. Грейс просит односельчанина за плату вывезти ее из деревни в кузове грузовика. Для этой цели Том тайно берет у отца деньги. Но попытка не удалась. Водитель грузовика вероломно обманул: взял деньги, изнасиловал Грейс, объяснив, что это справедливо, поскольку он подвергает себя опасности, и потом привез беглянку назад в деревню со словами, что она сама забралась в его машину. Догвильцы заковали Грейс и превратили в рабыню. Мужчины деревни насиловали ее. Все – кроме Тома.

Однажды по совету писателя, не написавшего ни одной книги, на собрании Грейс перечисляет односельчанам все то, что они ей сделали. Догвильцы смущены, но вместо раскаяния и наказания виновных, они решают избавиться от девушки. Том приходит к ней ночью, чтобы сообщить об этом и хочет заняться сексом. Грейс объясняет, почему, если любит ее, он не должен это делать теперь, когда она рабыня. Уязвленный молодой человек, ратующий за всяческие добродетели, идет сдавать девушку тем самым бандитам, от которых некогда спас ее.

И вот здесь совершается головокружительный разворот истории, срежиссированный Ларсом фон Триером. Оказывается, что бандит, который посылал погоню, разыскивал Грейс, – ее собственный отец. Иными словами, девушке достаточно было буквально пошевелить пальцем – набрать номер телефона отца (Том именно так вызвал мафиози в Догвилль), и все ее продолжительные страдания были бы мигмом прекращены. Она могла это сделать в любой момент. Но не делала: обездоленная, она предпочла страдать, но не быть причастной тем беззакониям, которые вершил ее могущественный отец. Сердца зрителей в момент такого понимания еще больше раскрываются в сочувствии хрупкой и прекрасной Грейс, «нищей духом». Все ее страдания, оказываются, не были случайными, это сознательная мужественная жертва, библейские муки за правду и добро.

Внимание: сочувствующего зрителя ожидает еще один сокрушительный поворот событий. Грейс садится в роскошный черный кадиллак отца, некоторое время они разговаривают. И после этого она распоряжается уничтожить деревню. Жителей расстреливают, дома сжигают. С особой жестокостью расправляется Грейс со своей мучительницей Верой. Ее дети издевались над рабыней, ее муж первым изнасиловал девушку, а потом и сама Вера мстительно разбила символы догвильского счастья Грейс – фарфоровые статуэтки, купленные в местной лавке на заработанные гроши. В момент символического наказания Грейс молит Веру не разбивать фигурки.

*Л.Г. Кришталева Проблема эксперимента
в кинематографическом дискурсе Ларса фон Триера*

Вера отвечает, что уничтожит только две, если та сможет удержаться от слез. Девушка плачет, и Вера разбивает все статуэтки. Уподобляясь этой жестокости, Грейс заставит Веру смотреть на казнь своих детей, предупредив, что убийство прекратится, как только женщина перестанет плакать. Вера не сможет сдерживать слез. Действует правило «зуб за зуб». Последним из Догвилльцев умирает Том. В живых осталась только собака. Конец фильма.

Зритель в шоке от казни и той жестокости, с которой она совершается. А больше всего от того, что все вдруг перевернулось. Что может встряхнуть нас сильнее, чем обманутые ожидания, разрушение сложившегося образа, внезапный удар в раскрытое любовью, сочувствием или восхищением сердце. Это и есть «катарсис» от Ларса фон Триера. Подобные переживания испытывает зритель и других его фильмов – «Рассекая волны», «Танцующая в темноте». Рассмотрим особенность триеровского «катарсиса» подробнее.

Если описывать сюжет фильма одной фразой, это звучит очень просто до банальности: была девушка добрая, вдруг стала злая. «Догвилль» воспроизводит известный всем нам образ падшего ангела. Почему прекрасная Грейс, милостивая, бесконечно терпеливая, не отвечавшая злом на зло своих мучителей, внезапно превращается в безжалостную мстительницу и одним махом стирает с лица земли все – деревню целиком. Случайно выживает и оставлен в живых только пес по кличке Моисей. А местечко называется, как мы помним, Догвилль – «Собачья деревня». Является ли имя пса намеком, обнаруживающим бессловесный спор Триера с христианством? Вероятно, да. И мы здесь пытаемся проследить темы, аргументы и контраргументы режиссера-сценариста. В конце фильма нарисованная собака превращается в живую, как слова способны превращаться в реальные действия. И это не доверчивая дворняга и не милая комнатная тьявка – это разевающий пасть злой пес, в котором видна его изначальная волчья природа.

Итак, Грейс превращается из доброй в злую. Триер предлагает зрителю какую-то рациональную мотивацию действий своей героини. Грейс, подсев в папин роскошный кадиллак, проговаривает с ним общие места христианского религиозного дискурса: гордыня, природа человека, прощение, смирение, осуждение, наказание. Мафиози считает, что Грейс из высокомерия не требует от других людей следовать таким же высоким моральным требованиям, каких придерживается она сама. Дочь и отец беседуют как давние спорщики, которые успели хорошо изучить аргументы друг друга, и на одни и те же вопросы незамедлительно дают противоположные ответы. В очередной раз сказав «нет» тому, что говорит отец, девушка выходит из машины, чтобы добровольно вернуться к своим догвилльским тиранам, потому что ей легче страдать, чем соглашаться с тем беззаконием, которое совершает отец. И вдруг что-то происходит. Меняется свет луны, о чем сообщает голос за кадром. Грейс вдруг видит деревню в другом свете. Несколько минут назад, глядя на куст крыжовника, она представляла радостную весеннюю зелень, а теперь – шипы. И все переворачивается: прежние «нет» разом превращаются в «да». Теперь ей кажется, что Догвилль достоин наказания, ведь попади сюда кто-то другой, с ним случатся те же ужасы, которые пережила она.

Иными словами, Ларс фон Триер озвучивает и свою точку зрения на религиозный спор: рациональные аргументы, на которые человек может ответить равно и «да», и «нет», уступают силе настроения, внезапного видения. От себя добавим – и это еще одно общее место современной европейской мысли. Откуда приходит настроение, видение – мы и, вероятно, Ларс фон Триер как человек, страдающий от серьезных депрессий, не знаем, хотя все чувствуют силу «лунного» влияния. Что же нас смущает в творческом подходе большого режиссера? Эксперимент с заготовленным результатом. Эксперимент над зрителем. Рациональная мотивация действий главной героини, присутствующая в сценарии «Догвилля», так же как и рассуждения «голоса за кадром», прикрывают тот мощнейший эмоциональный удар, который наносит режиссер человеку перед экраном. Мы пропускаем удар в сердце, предварительно открытое сочувствием, восхищением, именно потому что нашу голову занимает оценка рациональной аргументации давних религиозных и культурных споров. Зритель продолжает и после фильма перебирать предложенные «да» и «нет»,

тем самым убегая от мучений и не замечая, что главный аргумент – это сильнейшая боль, которую причинила нам картина. Мы ускользаем, не успевая сами себе задать вопросы: от чего страдает человек? Почему мучения человека причиняют боль и тому, кто ему сочувствует? Триер знает и пользуется этими «художественными средствами выразительности», как живописец красками. Он знает, что испытает зритель от его жестокого эксперимента, и заготовленным ответом уменьшает наши шансы прожить и осмыслить это страдание.

Итак, «катарсис» от Триера вовсе даже и не катарсис: финальное впечатление от его кино не очищает, а подталкивает зрителя застрять в опыте непроработанной боли. Поскольку вместо переживания боли и осознания этого переживания режиссер отвлекает внимание, выдвигая на первый план рациональную аргументацию негативной идеологии, в том числе и как обесценивания разума. С какого-то момента измученная рабыня перестает слушать речи Тома. Именно он последним из догвилльцев умирает в финале – Грейс выстрелом в голову сама картинно убивает мужчину со словами: «Прощай, Том». Молодой писатель был влюблен в девушку, и она отвечала ему взаимностью. Том сначала благородно спас Грейс от бандитов, а потом подло сдал им, чтобы избавиться. И девушка знает, кто предал ее, потому что только у Тома была возможность связаться по телефону с мафиози. Однако звонок бандитам – не первое предательство: после неудачного побега, догвилльцы обвинили Тома в пособничестве девушке и краже отцовских денег. Поэт сваливает вину на любимую, объяснив тем, что так он сможет и дальше помогать ей. А избавиться от Грейс мужчина решил после того, как, получив отказ, был готов изнасиловать рабыню. Она указала ему на это. Поэт ужаснулся неожиданному открытию того, насколько он хуже представлений о самом себе, и предпочел избавиться от Грейс – но вовсе не от фальшивого образа прекрасного себя¹. Позвонил. Если в случае с побегом и кражей денег у Грейс могли оставаться сомнения по поводу Тома, то звонок бандитам не оставил у нее колебаний в предательстве. Лишившись любимого человека, девушка осталась совсем одна. Стоит предположить, что это могло изменить свет луны и видения.

Выше говорилось о том, что сразу несколько фильмов Ларса фон Триера выполнены по аналогичной схеме воздействия на зрителя: «Догвилль», «Рассекая волны», «Танцующая в темноте». Во всех просматривается чрезвычайно важный для христианства образ невинной жертвы. В каждом из трех фильмов есть один главный персонаж – и это женщина. Все три героини, обладающие любовью, самоотверженностью и готовностью к страданию, тем или иным способом погибают – духовно или физически. Кратко сравним сюжеты двух других фильмов.

Бесс («Рассекая волны») – чистая, подкупающая искренностью ребенка, девушка просит у Бога любви. И Бог посылает любовь. Она выходит замуж за Яна. Какое-то время они наслаждаются своим счастьем. Потом Ян оставляет молодую жену – подошла его смена работать в море на нефтяной платформе. Бесс часто звонит мужу, страдает от того, что его нет рядом, и молится Богу с просьбой о возвращении любимого. Однажды она видит, как друг Яна раньше времени вернулся с платформы из-за небольшой травмы руки. Скоро привозят и Яна – с тяжелой травмой, которая больше не позволит ему покидать дом. Мужчина парализован. Иными словами, вина в тяжелой болезни Яна лежит на Бесс, моления которой исполнены Богом. Ощущая безнадежность своего положения, мужчина просит жену завести любовника, чтобы таким образом ощущать свою связь с жизнью. Бесс крайне трудно это сделать – никто, кроме мужа ей не нужен. Но она выполняет его просьбу (в соответствии с библейским правилом почитать мужа – о чем упоминает героиня) и замечает, что это улучшает состояние здоровья Яна. И наоборот, когда женщина не совершает жертвоприношения, мужчине становится плохо. Он снова и снова умирает, но оживает благодаря ей. В какой-то момент очередная ее жертва не помогает, и она бросается в смертельно опасное испытание: на корабле моряки насилуют и избивают Бесс до полусмерти. В тяжелом состоянии ее доставляют в больницу.

¹ Новые смыслы притчи о предательстве Каина в контексте христианской антропологии увидены В.В. Бибихиным. – Бибихин В.В. «Лес (hyle)». Спб., 2011. С. 25; Кришталева Л. «Феноменология метода: чтение 1-3 лекций В.В. Бибихина «Лес» // Артикульт. 2013. 12(4). С. 77-79.

*Л.Г. Кришталева Проблема эксперимента
в кинематографическом дискурсе Ларса фон Триера*

Но она видит, что Яну не стало лучше, начинает сомневаться в том, что ее жертвы действительно помогали мужу, и тут же мгновенно умирает. За короткий срок от смерти до похорон зрителям показывают стремительно выздоравливающего Яна. В фильме звучит слово «чудо». Мы знаем из христианского предания, что блудницы становились святыми. У Триера наоборот: чистое существо становится блудницей, тем самым спасая любимого человека чудесным образом. И вновь, как и в «Догвилле», мы видим полярную трансформацию главной героини. Зрелище этого изменения столь же мучительно для зрителя.

Обозначим кратко основные идеологемы фильма «Рассекая волны». Помимо упомянутых тем невинной жертвы и блудницы Триер берет библейское «По вере вашей да будет вам» (Мф. 9:29), как крупный мазок для своего полотна. Режиссер создает удивительно трогательный образ искренности (роль Бесс исполняет непрофессиональная актриса), цельности в лице главной героини. Художник достаточно убедителен, представляя в картине верующую женщину, которая словно воплощает собой призыв «будьте как дети». Мы видим: вот есть человек искренней веры, есть данное людям разрешение просить у Бога и обещание исполнения. И Триер показывает, что может быть, если мольбы искренно верующего оказываются исполнены. О чем обычно просит человек? О своем, житейском. Бог дает девушке любящего мужа. Потом Бесс просит, чтобы муж был рядом с ней. И это тоже исполнено – трагически. Что значит, в контексте триеровского творчества, такой несчастливый для человека исход? Является ли это обличением религии (благ ли Высшие силы, является ли горе испытанием веры и зачем Богу испытывать человека), обличением человеческой природы (по принципу «бойтесь исполнения своих желаний») или же обличением женской природы (эта тема отчетливо звучит и в «Антихристе», и в «Нимфоманке»)? В любом случае, зритель фильма «Рассекая волны» переживает «антикатарсис», аналогичный тому, который вызывает сходное по структуре киноповествование «Догвилля». Знакомая каждому европейцу христианская тема (в данном случае веры, молитвы и воздаяния) в сочетании с чрезвычайно убедительным человеческим образом, вызывающим сочувствие, и, наконец, неожиданный поворот сюжета – крайне негативные события, перечеркивающие предыдущий позитивный опыт, – все это вызывает глубокие и болезненные переживания. Однако мастерское киноповествование у Триера сопровождается четкой рационализацией – озвучиванием неких умозаключений, равенств с определенными условиями. Для фильма «Рассекая волны» это можно сформулировать так: если женщина своей любовью забирает здоровье и жизнь мужчины, то возвращает – такой же ценой. Подобная любовная связь в картине названа словом «чудо». Зрителю дано ясно понять, что именно мольбами Бесс Ян возвращен домой с тяжелейшей травмой, и ее же смертельная жертва поставила его вновь на ноги. Погребение женщины сопровождается благим знаком с небес. Эта полемическая точка в конце фильма также подвигает зрителя к рассуждениям, перебору идеологем вместо переживаний – что и означает, по нашему мнению, антикатарсис.

В фильме «Танцующая в темноте» опять-таки мы знакомимся с героиней, вызывающей глубокую симпатию своей добротой, самоотверженностью и сочувствие – своим недугом. У Сельмы прогрессирует слепота. Болезнь передалась по наследству и ее ребенку. Женщина копит деньги на операцию сыну, о чем по причине ее доверчивости узнает полицейский, у которого Сельма снимает жилье. Мужчина совершает кражу ради своей капризной жены. Сельма в отчаянии – из-за болезни она уже не сможет заработать необходимые средства. Когда незрячая женщина поняла, кто украл, она сначала кротко просит вернуть, а потом неумело – долго и кроваво – убивает соседа. Деньги передает подруге, чтобы та направила мальчика в больницу. Беспомощную мать приговаривают к смертной казни. Она не пытается защищаться в ходе следствия, молчит о краже, чтобы не лишиться денег. Подруга предлагает потратить накопления на адвоката, но Сельма предпочитает умереть ради того, чтобы ее сын стал зрячим. Вот такой подвиг матери. И вновь крайние зрительские переживания и знакомая схема триеровского антикатарсиса. Хорошая, безобидная, самоотверженная Сельма волей судьбы становится убийцей. Вор-полицейский, призванный поддерживать порядок в обществе,

оказывается преступником. Доверчивая и искренняя, женщина ведет себя непроницаемо для правосудия. И судьи назначают слишком суровое наказание слепой матери, поскольку не имеют информации о всех обстоятельствах трагических событий.

Фильмы «Рассекая волны» и «Танцующая в темноте» входят в трилогию «Золотое сердце». И действительно, героини фильмов Триера проявляют удивительные душевные качества, говоря иными словами – прекрасные добродетели. Золотые сердца возвращены Жертвоприношением и тысячелетиями христианской культуры. Это стойкие сердца: добродетели любви, самопожертвования, преданности неотделимы, вошли в плоть и кровь, проверены смертью на прочность (в этом смысле Грейс – исключение, она меняет милость на месть). И вот мы видим сквозь фильмы Триера: мир – таков, что даже золотые сердца, именно золотые сердца, могут совершить, точнее, не могут не совершить (судьба) в силу своей стойкости, искренности то, что разрушит и мир, и их самих. Таким неожиданным для жертвователей может оказаться смысл их жертвоприношения и подражания образу, образу.

Здесь мы будто слышим предостережение, сделанное еще греческой трагедией: человек, несмотря на прекрасные добродетели, благую направленность и деятельность золотого сердца, может стать, не желая того, помимо своей воли, нечестивым, преступником. Правда, судьба настигла Эдипа именно в результате стараний людей ее избежать. А Бесс («Рассекая волны»), исполненная веры, напротив, строго следует предписанию Библии слушаться своего мужа: становится проституткой и погибает. Для нее и самых близких, кто знал причины блуда, «падение» Бесс – скрытая для внешних молитва о спасении другого человека. Женщиной движет любовь, а любовь, мы знаем из Книги, – самое главное. Да, вот так жестко и опасно разворачивает Триер слово и дух христианства. Однако благодаря этому мы можем оторваться от традиции как привычки и по-новому, как в первый раз, услышать весть христианства.

Почему кино Ларса фон Триера столь впечатляюще? Возможно, потому что, несмотря на боль и несогласие с рациональными аргументациями режиссера-сценариста, зритель испытывает к автору благодарность за то, что тот заставляет глубоко переживать – одновременно восхищение и ужас.

Вот на этой оптимистической ноте можно было бы закончить статью. Она и была закончена, честно говоря. Но прошло несколько недель и захотелось дописать, добавить, сделать еще один небольшой шаг, раскрыть еще один новый постепенно, последовательно раскрывшийся смысл. Почему слова «последнего» абзаца давали ощущение завершенности? Почему появилось понимание, что статья закончена после того, как были найдены, пришли слова благодарности? Наверно, потому что в этих фразах есть настоящий катарсис, очищение, которому так не способствует режиссура Триера. Вообще, что такое катарсис, от чего мы очищаемся после, в результате знакомства, общения с искусством?

Если судить по финальной фразе, которой уже была завершена статья, катарсисом стала благодарность от осознания глубины пережитых чувств. Иными словами, очищение не значит вычищение или счищение. Восхищение и ужас были пережиты – от этого никуда не деться, назад не отмотать, как киноленту. Нельзя вернуть себя к состоянию до пережитого опыта – даже если удастся забыть, например, неприятные ощущения. (В этой связи, кстати, в психологии тоже используется слово «катарсис», и оно как раз закрепляет за словом смысл «вычищение».) Кроме того, сами переживания по поводу происходившего в трех фильмах остались теми же, какими они возникали в процессе просмотра. Они не преукрашены, не подогнаны под собственное разумение о том, какие чувства можно, положено испытывать, как надо смотреть такое вот кино. И это важно – сохранять в себе правду собственных переживаний. Хотя нередко исследователи, приводя слова Аристотеля *καθαρσις τῶν λαθῆμάτων*, начинают рассуждать о двойственности родительного падежа в древнегреческом – что имел в виду древний философ: очищение переживаний или от переживаний.

Итак, благодарность ничего не изменила в опыте, прожитом перед экраном: то, что восхищало

*Л.Г. Кришталева Проблема эксперимента
в кинематографическом дискурсе Ларса фон Триера*

в фильме, по-прежнему восхищает, то, что ужасало, – ужасает. Почему, в таком случае, она возникла и что во мне как зрителе изменила, если вообще что-то изменила? Благодарность вернула меня в благое расположение духа, вернула к собственной реальности из мрачного мира Триера, втягивающего в свою безысходность, беспросветность и не оставляющего шанса оттуда выбраться. Честно говоря, причин испытывать благодарность Триеру вообще нет. И тем не менее благодарность есть – хотя и необоснованная. Пожалуй, именно ее необоснованность и позволяет понять смысл катарсиса – возвращение к жизненному равновесию независимо от того, какие чувства вами обуревали. Повторим еще раз, все, что пережито в процессе просмотра фильма, осталось прежним – эмоции и мысли не стерты, не изменены, не искажены последующей внутренней деятельностью. Новое, что дает катарсис, – это взгляд на себя – волнуемого, взволнованного, ужаснувшегося, восторгающегося – со стороны, из какого-то другого места, куда не доходят эмоции, где в тишине рождается внимание. Можно было бы назвать это место, эту точку «я» с большой буквы, как принято в философии. Но у нее есть и другие названия, более интересные.

Мораль этой статьи очень проста. Во-первых, не оставляйте непроработанных непереваренных переживаний, не загоняйте внутрь разрушительные эмоции, убегая от них в ужасе или прячась за рациональными рассуждениями. Во-вторых, переживайте катарсис – это полезная тренировка ваших жизненных сил, искусство сохранять равновесие в сложных жизненных ситуациях среди разрушительных эмоций, прививка ужаса и боли. Не теряйте внимания!

В статье анализируется композиция киноповествования Ларса фон Триера с точки зрения финального зрительского опыта на примере фильмов «Догвилль», «Рассекая волны» и «Танцующая в темноте». Ленты Триера вызывают глубокие болезненные переживания, вызванные контрастной сменой событий в жизни героинь, обладающими традиционными добродетелями. Однако рациональные идеи, которые либо вложены режиссером-сценаристом в уста персонажей, либо звучат за кадром, либо прочитываются в самом кинематографическом дискурсе, мешают финальному проживанию боли. И этот зрительский опыт назван в статье антикатарсисом.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Антихрист / Antichrist (2009, реж. Ларс фон Триер, Дания/Германия/Франция/Швеция/Италия/Польша), игр.
2. Догвилль / Dogville (2003, реж. Ларс фон Триер, Дания/Швеция/Великобритания/Франция/Германия/Нидерланды), игр.
3. Нимфоманка / Nymphomaniac (2013, реж. Ларс фон Триер, Дания/Германия/Великобритания/Франция/Бельгия), игр.
4. Рассекая волны / Breaking the Waves (1996, реж. Ларс фон Триер, Дания), игр.
5. Танцующая в темноте / Dancer in the Dark (2000, реж. Ларс фон Триер, Дания/Германия/Нидерланды/США), игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бибихин В.В. «Лес (hyle)». Спб., 2011. С. 25.
2. Кришталева Л. «Феноменология метода: чтение 1-3 лекций В.В. Бибихина «Лес» // Артикульт. 2013. 12(4). С. 77-79.

REFERENCES

1. Bibikhin V.V. *Les (hyle)* [Forest (hyle)]. St Petersburg. 2011. P. 25.
2. Krishtaleva L. Fenomenologiya metoda: chtenie 1-3 lektsiy V.V. Bibihina «Les» [Phenomenology of method: reading of the Forest "Hyle" by Vladimir Bibikhin] // *Articult.* 2013. 12(4). С. 77-79.