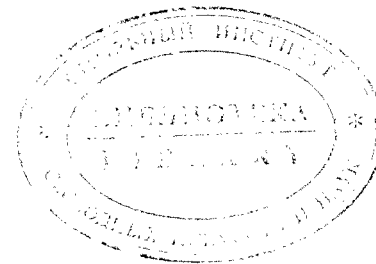


Антон Долин
Ларс фон Триер:
Контрольные работы
Анализ, интервью

Ларс фон Триер
Догвиль
Сценарий



МОСКВА 2004 НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

105314

УДК 791.43(092)(489)Ларс фон Триер
ББК 85.374(4Дан)-8 Ларс фон Триер
Д 55

Серия «Кинотексты» выходит
под редакцией А.И. Рейтבלата и Н.В. Самутиной

Долин А.
Д 55 Ларс фон Триер: Контрольные работы. Анализ, интервью.
Триер Ларс фон
Догвилль: Сценарий / Перевод с английского Н. Хлюстовой.
М.: Новое литературное обозрение, 2004. — 454 с., ил.

Первая в России книга о жизни и творчестве одного из самых талантливых и популярных современных режиссеров. В ее основе не только анализ фильмов и манифестов Ларса фон Триера, но и подробные и откровенные интервью, которые он дал в ноябре 2003 г. автору, посетившему его в Копенгагене, чтобы вручить приз «Золотой овен» за лучший зарубежный фильм в российском прокате («Догвилль»). В книгу включены интервью с актерами, игравшими в фильмах Триера, и его коллегами — датскими режиссерами, а также сценарий «Догвилля» — одной из самых известных лент Ларса фон Триера.

УДК 791.43(092)(489) Ларс фон Триер
ББК 85.374(4Дан)-8 Ларс фон Триер

ISBN 5-86793-312-1

- А. Долин. 2004
- Л. фон Триер. Сценарий фильма «Догвилль». 2004
- Н. Хлюстова. Перевод с англ. сценария фильма «Догвилль». 2004
- Новое литературное обозрение. Художественное оформление, состав. 2004



Где у него кнопка?

(Вместо предисловия)

Всемирно известный режиссер-эксцентрик из Дании Ларс фон Триер, которого многие сегодня считают гением, называет себя фанатиком контроля. Дескать, контролируя все мелочи творческого процесса, отслеживая малейший шаг любого из участников съемок, можно достичь результата, близкого к идеальному. Каковы же источники его таланта? Попробуем разобраться в этом.

В название просилось еще одно словосочетание — странно звучащие слова «Победитель невозможного», название чудесной повести Евгения Велтистова о мальчике-роботе. Помнится, в ее экранизации («Приключения Электроника»), памятной многим, увы, больше, чем литературный первоисточник, звучала фраза, отпечатавшаяся в сознании миллионов школьников: «Ури, где у него кнопка?» Капиталистические злыдни искали кнопку, при помощи которой могли бы заставить социалистического мальчика-робота работать на них, но тщетно. Никакой кнопки не было... Возможно, примерно таким же бессмысленным поиском кнопки занимаются все, кто пытается исследовать творческий процесс и вывести алгоритм деятельности той или иной художественной личности. И все же вопрос «где кнопка?» слишком интригует, чтобы отказаться от попыток на него ответить.

Зачем писать и тем более читать о Ларсе фон Триере? Датский кинорежиссер средних лет, чья карьера пока далека от завершения, кумир одних киноманов, которого напрочь отказываются признавать другие... короче говоря, один из многих. И все же один. Не все заметили, как изменилась эпоха: главным героем кинематографа перестал быть актер-звезда, а на его место стали либо безымянный и безликий продюсер — в голливудском варианте развития событий, либо режиссер — в европейском или азиатском. Ларс фон Триер — бесспорный герой. Он если и не идеальный художник, то идеальный персонаж нашего времени. Кинематограф, несмотря на нашествие Интернета и интерактивных технологий, остается самым массовым искусством. Фон Триер — тот, кому удастся быть в первых его рядах, менять язык и облик, писать, снимать и играть, покаясь как фестивали, так и массовую публику, во всяком случае в Европе. Если и существует в наши дни достаточно серьезный противовес Голливуду, то это творчество фон Триера, превратившего когда-то незаметное датское кино в хэдлайнера Старого Света. Наконец, Ларс фон Триер — прелюбопытный персонаж, и одно изучение его характера и моделей творческого поведения может доставить немалое удовольствие. Те,

кто любит фильмы фон Триера, возможно, узнают что-то новое. Те, кто не любит или не знает их, смогут узнать и полюбить. Те, кто видел эти фильмы, но не заинтересовался, могут изменить свое мнение — кто знает? В любом случае, книга — только приложение к фильмам. Как и сама фигура Ларса фон Триера, сравнительно скромного гения, скрытого от публики за киноэкраном.

Рискуя вызвать неодобрение читателя, сразу предупрежу, что детального анализа фильмов фон Триера здесь не будет — равно как и поиска культурологических аллюзий и параллелей, которых все равно было бы слишком много. Стоит ли непременно вспоминать Шпенглера, смотря триеровскую «Европу», или можно без этого обойтись? Пожалуй, заслуга режиссера именно в том, что многие из его зрителей не слышали не только о французских постструктуралистах, но даже и о Кафке, однако нашли что-то новое и интересное в фильмах. Обитатель XXI века — бесспорно знакомый с персоной фон Триера — куда менее образован и умен, чем зритель конца предыдущего столетия. Отсчет культурного времени начался заново, и датский режиссер понял это одним из первых. Не будем ему противоречить.

И еще несколько слов о книге. Она является не компиляцией ранее нами опубликованного, а цельным концептуальным текстом (исключение составляют лишь некоторые фрагменты интервью, печатавшиеся в 2002—2003 годах в газете «Газета»). Абсолютное большинство бесед записаны специально для книги и до сих пор не печатались. В частности, это относится к беседам с фон Триером, записанным в его студии «Zentropa» 27 ноября 2003 года. Туда автор приехал в том числе для того, чтобы впервые вручить премию российской кинопрессы и кинокритики «Золотой овен» получателю в категории «Лучший зарубежный фильм российского проката» («Догвилль» также был удостоен аналогичной награды для лучшей зарубежной актрисы — Николь Кидман). Хотелось бы передать впечатления от живого общения с фон Триером — но это почти невозможно: даже за несколько часов общения (тем паче по официальному поводу) невозможно оценить человека. Пожалуй, остается лишь согласиться с самим режиссером, без лишней скромности назвавшим себя «очень милым человеком».

Эта книга не могла бы появиться на свет без помощи ряда людей и организаций, которым автор от всей души выражает благодарность:

Галине Симоновой (посольство Дании в Москве), Винке Виедман (Датский киноинститут) и Фусун Эриксен («Trust Film Sales») — за всестороннее содействие;

Игорю Лебедеву (компания «Кармен») и лично Наталье Шталевой за помощь в организации интервью;

Вибекке Винделоу («Zentropa») за предоставление сценария для перевода и публикации в России;

Екатерине Митькиной — за вдумчивую и строгую редактуру.

Вступительное слово героя

(из интервью)

С Россией у меня связан целый ряд переживаний сентиментального толка: ведь я был коммунистом! Тогда еще не распался Советский Союз, все мы смотрели в его сторону... кстати, я уверен, никаких причин к тому не было. Моя мать была убежденной коммунисткой, отец — социал-демократом. А мой родной брат, работающий здесь, на моей студии «Zentropa», пожалуй, и есть последний коммунист, оставшийся во всей Дании. Он до сих пор верит в правое дело Советского Союза, ни разу там не побывав... Интересно, что там сейчас в России поделывают коммунисты?

Что до русского кино, то для меня очень важной была фигура Тарковского. Она появилась на моем горизонте в подходящее время, я как раз учился в Киношколе. Помню, как впервые увидел по каналу шведского телевидения маленькую сцену из «Зеркала» и был потрясен: «Господи, неужели это возможно?» Это тот эпизод, в котором доктор приходит к женщине где-то в чистом поле, когда забор падает. Я был потрясен тем, что такая, по идее обыденная сцена кажется фантастичной и будто пришедшей из иного мира. Я до сих пор преклоняюсь перед Тарковским. Очень важно для меня «Зеркало», в еще большей степени — «Солярис». «Сталкер» — великий фильм, но в свое время казался слишком... слишком современным, что ли. Уверен, что, если посмотреть его сейчас, эта иллюзия пройдет. Кстати, мне куда меньше нравятся те фильмы, которые Тарковский снял в Западной Европе, «Ностальгия» и «Жертвоприношение». Как я это понимаю, он был вырван из естественной среды, каковой для него был СССР. Единственное государство, в котором могли появиться на свет его фильмы — в этом я убежден на сто процентов. В современной России Тарковский был бы невозможным явлением. Кто бы платил за его фильмы? Никто. Да и политическое давление лишь способствовало развитию его таланта.

Кстати, Тарковский смотрел мой первый фильм, «Элемент преступления». И знаете, что он сказал? «Очень слабо».

О современной России я не знаю ничего. Слышал, что у вас в Москве есть проблемы с мафией. То, что в этой стране выйдет книга обо мне, кажется мне очень-очень странным фактом. Пожалуй, приму его в качестве комплимента.



Глава 1

Я, ОПЯТЬ Я И СНОВА Я

На дворе стоял солнечный день — последний апрельский день 1956 года, — когда в одной из копенгагенских больниц появился на свет мальчик. Ингер и Ульф Триеры назвали младенца Ларсом. Так почти полвека тому назад родился самый значительный режиссер современного европейского кино.

Ульф и Ингер были состоятельными людьми и государственными служащими, притом радикалами по убеждениям: отец — социал-демократ, а мать — коммунистка, атеистка и сторонница свободного воспитания. Давая ребенку возможности для самоопределения, она надеялась создать абсолютно независимую личность (и сегодняшние миллионы зрителей могут судить, удалось ли ей это). С юности Ингер общалась с интеллигенцией крайне левых убеждений — в том числе с известными в Дании писателями Хансом Шерфигом, Отто Гельстедом и Хансом Кирком. Она хотела родить ребенка с «художественными генами», поэтому настоящим отцом Ларса был вовсе не Ульф, а некто Фриц Михаэль Хартман, ее подчиненный и тоже чиновник (однако, в отличие от Ульфа, в его родословной было несколько музыкантов и композиторов). Имя своего биологического отца Ларс узнал гораздо позже, мать открыла ему секрет перед смертью — когда Ульф Триер давно уже почил с миром. Молодой режиссер решил повидаться с единственным оставшимся в живых — и, увы, незнакомым — родителем. Он нашел отца, побеседовал с ним четыре раза... никто не знает о чем, потому что на пятый раз девяностолетний Хартман закрыл перед неожиданно объявившимся великовозрастным ребенком двери и пригрозил, что в следующий раз вызовет адвоката.

Впрочем, отношения Ларса с Ульфом, которого он все детство считал родным отцом, были весьма близкими. Отец был значительно старше сына — когда тот родился, ему было под пятьдесят, а умер он, когда Ларсу стукнуло восемнадцать. Ульф был прирожденным провокатором (работа в министерстве, впрочем, не давала ему возможностей часто проявлять это качество): Ларс вспоминает, что стыдился своего пожилого отца, когда во время прогулки тот внезапно начинал хромать, изображая инвалида, или залезал в витрину магазина, чтобы взять под руку манекен и застыть на месте. Ульф был наполовину евреем; в семье демократов и коммунистов-интернационалистов над самой возможностью национальной самоидентификации посмеивались. Однако Ларс в шутках не участвовал. Он хотел ощущать себя евреем, бродил по старому еврейскому кладбищу в кипе, даже пару раз зашел в синагогу (для мальчика из неверующей семьи — шаг достаточно отважный)... Все это, чтобы потом обнаружить, что в нем нет ни одного еврейского гена. Чтобы компенсировать это хоть чем-то, Ларс изучил свое «генеалогическое древо» и выяснил, что со стороны матери приходится отдаленной родней семье фон Эссен, к которой принадлежала жена Августа Стринберга. Стринберг — первый кумир Ларса, о нем

он написал в январе 1976-го статью «На грани безумия», позже опубликованную в одном из копенгагенских журналов.

Будущий режиссер был мальчиком хилым, нервным. Шести лет от роду отсиживался часами под столом, собрав любимые игрушки, потому что боялся ядерной войны. Чуть позже Ларс начал мучиться мигренями. Пропагандируемое матерью «свободное воспитание» имело неожиданное воздействие на Ларса. Родители никогда не давили на него, позволяли как угодно распределять свободное время. В результате ребенок стал более ответственным и делал домашние задания раньше всех одноклассников, первым бежал к ненавистному зубному врачу, сам придумывал для себя систему приоритетов и правил. Данное качество не покидает его до сих пор: эксперименты с «Догмой-95» и театральными декорациями в «Догвилле» это доказывают лучше любых фрейдистских исследований. Но вернемся обратно. Именно воспитание, инициированное Ингер Триер, привело к тому, что Ларс не окончил среднюю школу, поскольку не смог адаптироваться к авторитарной системе образования. Он просто ушел из школы, и родители не возражали: обучение основным предметам продолжилось на дому, а после и вовсе прекратилось. Два-три года от подросткового до юношеского возраста Ларс провел, шатаясь без дела, попивая белое вино и изредка предаваясь непрофессиональным опытам с кистью, палитрой и холстом.

Однако еще до живописи был кинематограф. Одиннадцатилетний Ларс Триер сам нарисовал мультфильм «Путешествие в Тыквенную страну», главными героями которого были разноцветные кролики. Продолжительность — ровно одна минута. Дядя Ларса, Борге Хорст, был достаточно известным в Дании документалистом: сказалась наследственность. Маленькая восьмимиллиметровая камера попала в руки Ларса от матери. С тех пор самым заветным его желанием стало обладать другими необходимыми для съемки аксессуарами. Особенно его интересовали возможности монтажа. В старом магазине Ларс купил за 150 крон старинный шестнадцатимиллиметровый проектор. Ингер приносила сыну с работы старые пленки, а он учился монтажу дома сам. Некоторые кадры раскрашивал вручную, как делали во времена Жоржа Мельеса. Сегодня он вспоминает, что больше всего в те годы его впечатлили документальный фильм о повадках тараканов и сцены допроса Жанны д'Арк. Как Ларс понял позже, наряду с кусками научно-популярной ленты ему попались фрагменты из легендарного фильма датчанина Карла Теодора Дрейера. В семнадцать лет Триер впервые попробовал поступить в Копенгагенскую киношколу. Ему отказали. Однако это не охладило начинающего автора, который вступил в ассоциацию кинематографистов-любителей под названием «Filmgupp-16». Годовой взнос составил 25 крон, а Ларс уже мог себе это позволить — ведь дядя взял его подрабатывать редактором в Государственный кинофонд. Там по вечерам наш герой монтировал материал, отснятый

в заброшенных ангарах «Filmgupp-16». Тогда он сделал два фильма, каждый примерно по полчаса: «Садовник, выращивающий орхидеи» (1977) и «Блаженная Менте» (1979). Именно их он представил на вступительном экзамене, когда вновь пришел в Киношколу. На сей раз приемная комиссия не сопротивлялась.

Здесь можно остановиться. Биографии достаточно. Да и все вышеизложенное можно ли считать биографией? Эти сведения Ларс фон Триер давал о себе сам, отвечая на вопросы Стига Бьоркмана (Lars von Trier: Conversations avec Stig Björkman / Tradiut du suédois par M. Berthelius. Paris, 2000), отвечая не слишком охотно, постоянно иронизируя, давая понять, что все сказанное не вполне серьезно — то ли стесняясь фактов собственной жизни, то ли изобретая их на ходу.

Биография Ларса фон Триера останавливается там, где начинается творчество. Режиссер дает фору исследователям, добровольно открывая «тайны» своего происхождения и детства. Дальше — как ведется в Дании, тишина. Никто толком не знает, был ли день или ночь и какой была погода 30 апреля 1956-го, когда он родился на свет, да и кому это может быть интересно? О жизни Ларса фон Триера никогда не напишут книгу и не снимут фильм, поскольку никогда реальные факты не смогут стать более увлекательными, чем плоды воображения самого режиссера.

Демаркационная линия между биографией и творчеством состоит всего из трех букв: «фон». Голубая кровь в венах Ларса Триера никогда не текла, указывающую на дворянство частицу «фон» он прибавил к своей фамилии без всякого на то права. Случилось это именно тогда, когда он делал свои первые фильмы — в титрах «Садовника, выращивающего орхидеи» уже значится горделивое «Ларс фон Триер». Дедушку режиссера звали Свен Триер. Из Германии он писал домой письма, подписывая их Св. Триер, но там эту подпись неправильно поняли и ошибочно стали величать господина Триера «господином фон Триером». Так что все началось с семейного анекдота, а уже после Ларс нашел в этом «фон» дополнительные смыслы (кроме самого очевидного — болезненного самовозвеличивания): Стринберг в годы своей душевной болезни в Париже подписывал письма «Рех», то есть «Король», а Ларс, как мы помним, хотел быть похожим на Стринберга; американские джазисты величали себя «герцогами» или «графами» (Duc Ellington, Count Basie). Впрочем, это было свойственно и некоторым режиссерам; например, Штернбергу, прибавившему к фамилии абсолютно фиктивное «фон».

Однако отнюдь не Штернберга Ларс фон Триер считает своим учителем. «По углам его детской» стоят другие авторы. Это датчанин Карл Теодор Дрейер, швед Ингмар Бергман и русский Андрей Тарковский. Некоторые связи фильмов фон Триера с их лентами очевидны, о других речь впереди, а пока что имеет смысл обратить внимание на биографии названных режиссеров. Точнее, на их подход к собственным биографиям. Дрей-

ер был человеком высокомерным, не ориентировавшимся ни на что, кроме собственного внутреннего голоса, равнодушным к коммерческому успеху и деспотичным по отношению к актерам... особенно актрисам. Все эти черты у него перенял фон Триер.

Бергман живет затворником, не выносит журналистов и ненавидит давать интервью (делая исключение только для друзей; в точности так же стремится себя вести фон Триер), но без малейшего стеснения пишет романизированные биографические книги, в которых рассказывает немало стыдного о себе (от того, как в детстве наложил в штаны, до увлечения нацизмом в юношестве). Тарковский предпочитал «вечные темы» рассказам о конкретных жизненных фактах и растворил биографию в фильмах — как минимум, в одном из них, «Зеркале». Это любимый фильм фон Триера, смотревшего его не менее двадцати раз.

Всем трем мастерам присущи закрытость и снобизм в сочетании со специфическим творческим эксгибиционизмом, самобичеванием, само-разоблачением. Фон Триер захотел стать четвертым — и стал. Правда, с вопросами творческой преемственности не все прошло гладко. Тарковский успел перед смертью посмотреть одну из первых работ фон Триера, и она ему совершенно не понравилась. Бергман не ответил на письмо с предложением присоединиться к манифесту «Догмы-95» (и только значительно позже объявил, что, дескать, юноша сам не подозревает, какой талант в нем скрыт). Удачнее получилось с Дрейером (видимо, потому, что мэтр давно сошел в могилу) — фон Триеру удалось ангажировать для съемок вставной новеллы («фильма в фильме») в «Эпидемии» его оператора Хеннинга Бендтсена, который позже работал и на «Европе».

Как образцовый персонаж эпохи постмодернизма, режиссер не просто выстраивает свою биографию, но и ориентируется на сознательно выстроенные биографии своих кумиров. Получается это у него, впрочем, далеко не всегда. Фон Триер культивирует миф о своей недоступности и затворничестве, но все коллеги и продюсеры (за исключением многих актеров, испытавших на себе «рабочий стиль» режиссера) отзываются о нем как о милом и очень застенчивом человеке. Тщательно подчеркиваемый индивидуализм плохо сочетается с имиджем лидера — хотя бы лидера «догматического» движения. Правда, фон Триер нарочно не приехал в Канн в год первого своего подлинного триумфа, когда фильм «Рассекая волны» был удостоен Гран-при, а Бергман не явился в те же Канн получать беспрецедентную в истории фестиваля Пальму Пальм...

В детстве и юности Ларс фон Триер смотрел очень много фильмов — и не только Дрейера, Бергмана и Тарковского. Например, среди картин, в наибольшей степени повлиявших на него, он называет осуществленную студией Диснея экранизацию «Детей капитана Гранта» Жюль Верна и «Ночного портье» Лилианы Кавани. С определенного момента Ларс фон Триер перестал смотреть чужие фильмы (за последние годы

видел только «Магнолию» Пола Томаса Андерсона — да и то исключительно потому, что искал актера для «Догвилля»). Так же произошло и с его биографией: сперва она была очень насыщенной, достойной почти приключенческого романа, а потом вдруг исчезла вовсе, уступив место слухам и домыслам, достойным желтой прессы. Последняя известная точка — 1996 год, когда фон Триер оставил жену и мать двоих дочерей, Сесилию Хольбек-Триер (известный в Дании режиссер фильмов для детей, она оставила себе двойную фамилию), чтобы жениться на Бенте Фреге, которая родила ему двух сыновей. Но важно ли это для истории искусства? Как и тот знаменательный факт, что фон Триер решил в середине жизненного пути обратиться в католичество? Все равно, его моральные принципы и этические максимы куда интереснее изучать по сюжетам фильмов, чем по событиям жизни. Тем более что все эти события приобрели синхронный характер, перестав укладываться в хронологический порядок.

Да, Ларс фон Триер предпочитает другим формам отдыха одинокие плавания на каяке и видеоигры в формате «Playstation-2» (до них был «Тетрис»). Но какой, черт побери, из этого можно сделать вывод, если фильмы самого режиссера так не похожи на компьютерную ерунду? Приходится признать, что увлечения фон Триера остаются его личным делом, малоинтересным для человечества — в отличие от увлечений режиссеров, увлеченных цитированием (как Педро Альмодовар или Квентин Тарантино). Как, скажем, и вполне вероятное увлечение того или иного голливудского халтурщика философией французского деконструктивизма.

Взяв частицу «фон», Ларс Триер превратился из реального персонажа в придуманного — почти мифического, достойного собственных фильмов. Поэтому, отказавшись от идеи проследить биографию режиссера, любой его внимательный зритель без труда может проследить его эволюцию в качестве экранного персонажа. Начав с живописи, заикленный на собственной персоне фон Триер создал целую серию автопортретов, используя все техники XX века — от Магритта до Шагала. На последнем, самом масштабном (метр на два), автор остановился, окончательно перейдя к кино. Видевшие самые первые, любительские опыты фон Триера вспоминают, что один из них — бесконечно длинный и неподвижный крупный план лица режиссера. Камера становится зеркалом — закономерный процесс: позднее фон Триер не раз заставлял своих актеров (а чаще актрис) «смотреться» в камеру.

Лучше всего судить о Ларсе фон Триере в юности можно по «Садовнику, выращивающему орхидеи» (1977) — кстати, экранизации одного из нескольких неопубликованных романов режиссера. Главную роль Виктора Морса, «человека со многими лицами», исполнил сам Ларс. Сюжет картины пересказу не поддается, но фон Триер появляется раз за разом в новых обликах: художник-авангардист в эпатажном костюме и с длинным чубом, нацистский офицер (привет Бергману и Кавани), трагист, отрываю-

10534

щий голову голубую и использующий птичью кровь как румяна; наконец повешенный, который некоторое время висит в петле, а потом выбирается из нее и преспокойно шагает к выходу из комнаты. В другом эпизоде, лишенном какой-либо видимой смысловой нагрузки, главный герой (он же автор), далекий от древнегреческих стандартов, предстает в крайне откровенной позе. Неумелая, комичная, полная очевидных амбиций картина сегодня поражает одним — присутствующим на периферии осознанием того, что все эти амбиции, и даже больше, реализованы в следующих картинах режиссера. Просто в будущем, пройдя через обязательную церемонию художественного саморазоблачения и унижения, фон Триер начал экспериментировать на других — вешать Бьорк в «Танцующей в темноте» и раздевать догола всех актеров подряд в «Идиотах».

Не забывая о методике шоковой терапии, апробированной на себе самом, фон Триер не отказывался снимать штаны и впоследствии, но уже за кадром: так это случилось на съемках тех же «Идиотов», где, призывая съемочную группу к открытости, режиссер пришел на площадку голым. Обнажение как метафора метода, прозрачный намек на предельную откровенность в выражении эмоций — это и дань уважения еще одному учителю фон Триера. Речь о культовом реформаторе датского документального кино Йоргене Лете, авторе знаменитого фильма «Добро и зло» (1975), которым Ларс увлекался в юности. В этой странной картине о природе человека, его горестях и радостях, вполне пригодной для отправки в космос безвестным инопланетянам («ау, вот мы какие, люди!»), артисты без стыда обнажались, чтобы приравнять тело к душе. Возможно, подобную задачу ставит и фон Триер, как перед самим собой, так и перед артистами.

Если вернуться к ранним опытам, то с долгих планов обнаженного женского тела, на котором «проявлялись» титры, начиналась и вторая среднетражная работа фон Триера, «Блаженная Менте» (1979), поставленная по мотивам романа французки Доминик Ори «История О». К тому моменту уже четыре года, как вышел на экраны одноименный эротический фильм по этому роману, который фон Триеру совсем не понравился (так ли это на самом деле? Ведь исполнитель главной роли, немецко-американский актер Удо Кир впоследствии стал одним из ближайших друзей фон Триера и играл в большинстве его картин). Идея фон Триера в «Блаженной Менте» была простой: через незнакомый французский язык, на котором были написаны все диалоги, и сложносочиненные минималистски-монастырские образы, наследующие как Дрейеру, так и «Индийской песне» Маргерит Дюрас (кстати, вышедшей в том же 1975 году, что и «История О»), передать идею эротического желания без непосредственной стимуляции фантазии зрителя неприличными картинками. Нельзя сказать, чтобы идея полностью осуществилась, но любопытно обнаружить один из лейтмотивов позднего творчества фон Триера — садомазохис-

тских отношений мужчины и женщины, наслаждения в боли, — в столь незрелой работе.

Сам же фон Триер пошел дальше — уже будучи совладельцем крупнейшей в Дании независимой продюсерской компании, он бросил клич о поиске режиссеров-женщин, согласных под его руководством осуществить постановку порнографических фильмов. Тем самым он хотел реабилитировать порнографию (по мнению фон Триера, один из чистых видов кинематографического высказывания), а заодно эмансипировать кинорежиссеров, как правило далеких от этой специфической индустрии. Желающих, по словам самого режиссера, не нашлось, однако в порномагазинах Европы и сейчас можно без труда найти датские картины со штампом на коробке «Ларс фон Триер представляет». Действительно ли датский провокатор имеет отношение к этой продукции, или это умелый пиар-ход безвестного порномагната, проверить, увы, невозможно.

В «Блаженной Менте» фон Триер тоже появлялся в облике шофера, безгласного вуайериста, в чьем присутствии Рене приказывает О в начале романа (но не фильма) снять трусики, чтобы сесть голыми ягодичками на кожаное сиденье машины. Эпизодическим наблюдателем Ларс фон Триер станет во многих следующих своих фильмах. Роль, сыгранная им в «Элементе преступления», обозначена в титрах очень сложно — «Schmuck of Ages» (вряд ли кто-то возьмется точно перевести это словосочетание), но по сути очень проста: бритый наголо режиссер играет ночного портье (еще один кивок Кавани) крошечной гостиницы, в которой останавливаются главные герои. Наверно, не случайно именно в этом отельчике происходит самая откровенная эротическая сцена фильма — хотя, правда, ни из чего не следует, что за ней подглядывает пресловутый Schmuck. Куда более двусмысленную роль отвел сам себе фон Триер в «Европе». Его персонаж, названный попросту — «Еврей», промышляет тем, что за вознаграждение спасает от трибунала высокопоставленных нацистских офицеров, свидетельствуя о том, как они ему помогали в годы геноцида, во время войны. Ложный мученик и фальшивый спаситель: полное иронии амплу, взятое совершенно сознательно.

Самый глубокий и откровенный автопортрет, предложенный фон Триером своим зрителям, мы встречаем в «Эпидемии», фильме, снятом между «Элементом преступления» и «Европой». Здесь режиссер сыграл две главные роли — самого себя и собственного героя, доктора Месмера. Фон Триер неизменно говорит о себе как о «посредственном актере», а в случае с «Эпидемией» это еще и стоило ему разгромных рецензий («худший фильм года», по признанию большинства датских критиков). Не говоря пока о художественных достоинствах картины, констатируем, что в ней фон Триер продемонстрировал основные свои качества: с одной стороны, показался в самом будничном виде, обнажил без особого пиетета рабочий процесс, разделся (хотя и не в кадре), чтобы лечь в ванну, а с

другой — совершил несколько вполне цирковых трюков (например, под пристальным наблюдением камеры оператора Бендтсена пролетел над полями на нижней ступени веревочной лестницы, спущенной с вертолета). Этот фильм — идеальная иллюстрация банальнейшего, но от этого не менее важного заявления фон Триера: «Все мои герои — это я сам».

Последним появлением фон Триера в кадре собственного фильма стал сериал «Королевство». На титрах каждой серии он выходил к публике в смокинге и бабочке, чтобы прокомментировать увиденное и пригласить зрителей на следующую встречу «как с божественным, так и с дьявольским». Как утверждает сам режиссер, в этих фрагментах он стоял перед камерой в одних трусах — ведь его фигуру, затянутую в чопорный смокинг, камера показывала только до пояса, и потому нужды в штанах не было. Авторские комментарии, сопровождающие титры, — очевидно остроумная находка, моментально дистанцирующая от только что увиденных кошмаров («не забывайте — это всего лишь кино»), — важны еще и тем, что фон Триер окончательно ставит себя вне границ фильма. В следующий раз он появляется в «Идиотах» за кадром как анонимный интервьюер собственных персонажей. После чего исчезает совсем.

И вот любопытное совпадение: с того момента, как Ларс фон Триер перестает быть актером, он становится героем многочисленных документальных фильмов, «taking'ов of»: сперва «Преображающий» того же Стига Бьоркмана о «Рассекая волны», затем «Униженные» (о съемках «Идиотов»), «Выставленные» и «Очистившиеся» (о «Догма-движении») Йеспера Яргиля, а также «100 глаз фон Триера» Кати Форберт (о «Танцующей в темноте») и, наконец, «Признания „Догвилля“» Сами Саифа. Особняком стоит документальный фильм телекомпании «Arte» «Free-dogma», смонтированный из телемоста четырех режиссеров, снимавших самих себя на видеокамеры. Кроме фон Триера, предвосхитившего здесь метод «автосъемки», использованный им же позже в авангардном фильме «Д-день», и продемонстрировавшего публике свое умение плавать на каяке, в эксперименте приняли участие «догматики» Лоне Шерфиг и Жан-Марк Барр, а также знаменитый немецкий режиссер Вим Вендерс (не участник «Догмы», но живо ею интересующийся). Впрочем, идейное первенство фон Триера даже в этом коллективном проекте не подлежит сомнению.

Застенчивость застенчивостью, но окончательно покинуть экран, оставшись за кадром режиссером, продюсером и оператором, Ларсу фон Триеру не удалось. А может, сам кинематограф не захотел расставаться со столь колоритным персонажем. Впрочем, теперь режиссер сам регламентировал степень своей откровенности. В «Униженных» и «Признаниях „Догвилля“» он озвучивал своеобразный «дневник съемок». Зато в тех же «Признаниях», где каждый из актеров фильма позволял себе жаловаться на причуды режиссера в специальной «исповедальной» кабинке, оборудованной автоматической камерой, режиссер появлялся лишь в последнем

кадре картины — только для того, чтобы отрицательно помахать перед камерой своей упрямой головой: «Все равно ничего не скажу».

Скромник, способный раздеться догола на публике. Патологический эгоист, взявший под крыло на собственной студии десятки талантливых режиссеров (возможно, не исключая порнографов). Трудоголик, находящий время на компьютерные игры и плавание на каяке. Исключительно отважный неврастеник, который, по собственным словам, «боится всего на свете, кроме кинематографа». Все это — Ларс фон Триер, и только намеки на биографию, прочитанные в интервью или увиденные в документальных фильмах, дают возможность представить себе невероятно увлекательный портрет. Однако существует и более интересный предмет для исследования, чем Ларс фон Триер: фильмы Ларса фон Триера.

«Выбор в жизни надо делать четко»

Ларс фон Триер — просто человек



Насколько важно для вас существование книг о режиссерах и что вы думаете о книгах биографического толка?

Не знаю, важно ли это. Знаете, когда я был совсем юн, моим идиолом был Дэвид Боуи. Это был человек с Марса, его энергия и сила казались мне невозможными! Не просто икона, но живой источник энергии. И самое странное в том, что его личность была очень важна в те годы. Разумеется, музыка тоже, но невозможно было игнорировать его личность. Вы всегда можете сказать: «Он всего лишь человек, как все мы» — и, разумеется, будете правы. Все мы люди... Но для меня, когда я был студентом, был важен не только Боуи-музыкант, но и Боуи-человек, не только Тарковский-режиссер, но и Тарковский-личность.

Творчество не может не быть связанным с конкретным человеческим обликом. Мне кажется абсолютно нормальным, что, интересуясь тем или иным явлением в искусстве, вы не оставляете вниманием и человека, который скрывается за этим явлением. И не потому, что считаете его сверхъестественным: просто вам хочется сделать его членом своей семьи, а для этого необходимо быть в курсе деталей. С этой точки зрения книги, которые я читал о Бергмане и Тарковском, очень повлияли на меня. Не знаю, важно ли было их читать, но очень соблазнительно!

На фактах вашей жизни эти книги как-то сказались?

Весьма вероятно. Могу ли я дать конкретный пример? Помню одну книгу Бергмана, в которой было много иллюстраций, кадров из его фильмов. Рассматривая их, я много думал о самом себе... Или в институте, когда я много читал... Нет, никаких примеров. С этими биографиями — как с книгами, скажем, о бобрах: кому-то они безумно интересны, из них узнают много нового, но самим бобрам глубоко наплевать на существование этих исследований. Более того, бобр никак не может использовать такие книги себе на пользу!

У вас не было желания рано или поздно написать автобиографию? Как это сделал ваш кумир Бергман.

Да уж, у него здорово получилось... У меня на памяти было немало забавных эпизодов, но это, скорее, смешные случаи из жизни. В общем, можно составить целый юмористический сборник. Вообще-то, я планировал написать небольшую книгу, которая должна была называться «Догма». Но потом я использовал это название в иных целях, как вы знаете; так книги и не получилось. Не знаю. Может, когда-нибудь что-нибудь и напишу. Если время будет. Или если проживу так долго.

Есть ли в вашей жизни факты, от которых вы хотели бы избавиться — не дать им попасть в ваши биографии?

Я сделал когда-то фильм, который назывался «Садовник, выращивающий орхидеи», и долгое время не хотел его никому показывать. Но однажды один очень авторитетный человек, писатель, сказал мне: «Ты не имеешь права так поступать. Художник должен быть откровенным в таких вещах. Худшее, что можно сделать, это отказаться от того, что ты создал: такой поступок — воплощение дурного вкуса». Я согласился с ним. Вспомним опять Тарковского или Боуи: я бы хотел знать не только их лучшие, но и худшие стороны.

Разные люди, с которыми вы работали, дают вам самые разные характеристики. Можете попытаться определить, что вы за человек?

В основном я очень милый человек. Я стараюсь изо всех сил, чтобы людям было хорошо, чтобы они хорошо себя чувствовали... Актеры в том числе. И мне приятно, когда меня любят. Но я очень упрям. Когда хочешь что-то совершить, вынужден быть упрямым. Если пишешь книгу, можешь написать в ней практически все, что пожелаешь, а затем продать ее с тем или иным успехом. Но кино — совсем дру-

гое дело: слишком много людей вовлечено в его производство. Стремление контролировать процесс делает тебя упрямым, и, разумеется, быть упрямым не слишком приятно. Никто не хочет конфликтов, а я их просто ненавижу, но не боюсь. Иногда я иду на конфликт, потому что обязан это сделать.

Вы часто даете интервью, рассказывая прессе о деталях своей личной жизни?

Практически никогда.

Почему?

Потому что я хочу делать фильмы. Лучше я свое время на что-нибудь другое потрачу. Вы своей жизнью занимайтесь, а я буду своей, насколько это возможно. Если я буду назначать журналистам встречи, беседовать с ними и все такое, это будет занимать полдня. А еще полдня я не могу работать, потому что мои ресурсы не бесконечны. Я свой выбор сделал. Знаю, все говорят — «ну и сволочь». Что ж, прошу прощения, но выбор в жизни надо делать четко.

Вы — человек, живущий исключительно работой: во всяком случае, при поверхностном взгляде складывается именно такое впечатление. Откуда же у вас время на видеоигры?

На них я трачу время, которое мог бы потратить на просмотр других фильмов; вместо этого играю в «Silent Hill». Игра, кстати, крайне жестокая и наверняка американская. Мои дети меня не понимают, они предпочитают игры с автомобильными гонками.



Глава 2

И ЦЕЛОГО МИРА МАЛО

Среди многих легенд, окружающих личность Ларса фон Триера, есть и легенда о страхе перемещения в пространстве на большие расстояния. Насколько она соответствует действительности, сказать трудно: судя по упоминаниям географических названий, проскальзывающим в интервью режиссера, он побывал как минимум в нескольких европейских странах. Однако доподлинно известно, что с определенного момента фон Триер предпочитает не ездить на фестивали, где представлены его фильмы (впрочем, для «Танцующей в темноте» и «Догвилля» были сделаны исключения), и что на Американский континент он в жизни не собирается. Говорят, что самолет или даже корабль, когда с него не виден берег, вызывает у него неодолимый болезненный страх. Но кто знает, не связан ли этот страх с естественным для скандинавского художника стремлением избегать больших скопищ журналистов? Во всяком случае, первое путешествие на Каннский фестиваль Ларс фон Триер совершил на поезде вовсе не из-за боязни перелетов. Молодому режиссеру обещали спонсировать авиабилет, но он предпочел продать его, чтобы купить три дешевых билета в вагон второго класса — для себя и своих постоянных на тот момент коллег и соавторов, оператора Тома Эллинга и монтажера Томаса Гисласона.

Как и в иных случаях, нехватку личного опыта в области путешествий Ларс фон Триер компенсирует в собственных фильмах. Их действие чаще всего разворачивается вдали от Копенгагена — в далекой Европе или еще более далекой Америке. Отдаление от предмета и среды описания с самого начала карьеры режиссер подчеркивает на языковом уровне. Уже второй фильм фон Триера, «Блаженная Менте», снят полностью на французском языке, которого режиссер не знает даже на уровне общей лексики. Остроумно отстранившись от чуждого литературного материала (впоследствии все, за исключением «Медеи», картины он снимал по собственным сценариям), фон Триер полностью сконцентрировался на изображении, не придавая особого значения диалогам. Той же причиной, да еще стилизацией под американский «нуар», объясняется английский язык в полнометражном дебюте, «Элементе преступления». В «Эпидемии» персонажи-сценаристы пытаются придать своему будущему фильму вселенское значение, переводя его с родного датского на английский. В «Европе» английский язык приобретает значение на уровне содержательном — главный герой приезжает в Европу из Америки. Действие «Рассекая волны» происходит в Великобритании, «Танцующей в темноте», «Догвилля» и последующих фильмов трилогии «ША» — в Соединенных Штатах.

Немаловажный смысл применения английского языка (не столь, впрочем, очевидный в первой половине 80-х, когда фон Триер задумывал и снимал «Элемент преступления») — интеграция в интернациональный контекст. Ларс фон Триер, наверное, меньше любого из своих коллег использовал огромный потенциал датской актерской школы: в самых известных его картинах, «Рассекая волны», «Танцующей в темноте» и «Догвилле», нет почти ни одного датского артиста. И все потому, что центральные

роли отданы англоговорящим исполнителям. Заметим, что в случае с фон Триером переход на английский менее всего связан с голливудской практикой — представить себе этого режиссера, которого к тому же не любят и не признают в США, работающим в Лос-Анджелесе практически невозможно. Это не что иное, как сознательный космополитизм, вполне в духе исповедуемого матерью режиссера, Ингер Триер, коммунизма: даже мобильный телефон фон Триера звонит мелодией «Интернационала». Недаром те три актера, которые переходят из одного фильма фон Триера в другой, все по происхождению — европейцы, работающие с английским языком: немец Удо Кир, француз Жан-Марк Барр и швед Стеллан Скарсгард.

Ларс фон Триер любит обосновывать свою эстетическую стратегию, выбор сюжетов и персонажей, а также конкретных изобразительных технологий впечатлениями детства. Многократно упоминая о повлиявших на него фильмах, режиссер никогда не забывал назвать «Детей капитана Гранта» — своеобразную Библию путешественника, морскую кругосветку: из нее, по словам фон Триера, вышли все «водные» сцены его фильмов. Впрочем, напоминают они и о бесконечных потоках и заводах из картин учителей и кинематографических кумиров режиссера, судьбы которых прямо связаны с путешествиями. Бергман надолго уезжал из Швеции, жил за границей на правах эмигранта (во время громкого скандала с налогами), снимал фильмы с американскими продюсерами («Змеиное яйцо») и на немецком материале («Из жизни марионеток»). Дрейер не был ни понят, ни любим на родине. Многие свои фильмы он снимал не в Дании. Тарковский покинул советскую Россию и дал своему первому «европейскому» фильму название «Ностальгия». Йорген Лет уехал из Дании, чтобы поселиться на Гаити. Не стремясь повторить судьбу мэтров, фон Триер не захотел отказываться от воплощения близких им тем в своих фильмах.

Любопытный факт: в карьере Ларса фон Триера можно найти примеры обращения к большинству жанров современного кино — правда, не напрямую, а в форме пародии или умелого пастиша. Нет только одного, самого излюбленного арт-режиссерами: роудмуви. Герои фон Триера прибывают издалека или отправляются в незнакомые места, но процесс путешествия практически всегда остается за кадром. Лишь в самом исповедальном и эксгибиционистском фильме, «Эпидемии», Ларс вместе с соавтором сценария Нильсом отправляется на автомобиле в соседнюю Германию. Однако окружение по дороге подчеркнуто безлико и бесцветно, как и бесконечно одинаковая земля, увиденная доктором Месмером (в исполнении Триера) с вертолета, на котором он облетает зачумленные равнины. Краски в повествование привносит рассказ упомянутого Удо Кира, с которым Ларс и Нильс встречаются в Кельне, — его повесть о рождении под бомбами союзников (полностью фиктивная, хотя и воспринятая многими зрителями как реальность) является, по сути, куда более увлекательным путешествием, чем фактические передвижения сценаристов. Путешествия — на сей раз по железной дороге (по легенде, как и автомобиль, — одно из не-

многих средств передвижения, которые признает фон Триер) — мы встречаем и в «Европе». В этом случае железнодорожная компания Zentropa, куда поступает работать проводником главный герой, не позволяет ему преодолеть пространство, а, напротив, замыкает в малодружелюбной тесноте узких коридоров и неудобных купе, в которых его периодически настигают сердитые клиенты или строгие экзаменаторы, решающие вопрос его трудоустройства. Не случайно именно вагон поезда, из которого невозможно выбраться по собственной воле, становится в конечном счете могилой незадачливого американца.

Одна из (и, по мнению режиссера, самая удачная) короткометражек, снятых фон Триером в Киношколе, называется «Ноктюрн». Семиминутная зарисовка, перегруженная загадочными символами, напоминает о лучших образцах современных видеоклипов. Ее сюжет — беспокойная ночь, проводимая героиней накануне отлета из родного города. Единственная сюжетообразующая деталь — авиабилет «Копенгаген — Буэнос-Айрес» (возможно, самый дальний маршрут, пришедший в голову молодому режиссеру?). В финале «Ноктюрна» девушка с чемоданом выходит из дома на рассвете и в последнем кадре бросает взгляд на небо, чтобы увидеть стройно летящих в неизвестном направлении птиц. Эта невозможность полета, которую пытается преодолеть лишенный крыльев человек, стала фактически отправной точкой зрелого творчества Ларса фон Триера.

Stranger in a strange land

В дипломной работе («Картины освобождения») фон Триер впервые применил драматургическую модель, ставшую чуть позже фирменной: построил предельно загадочное пространство, ни разу не показанное на общем плане, и заставил взаимодействовать в нем двух персонажей, мужчину и женщину. Мы не знаем о них практически ничего — ни черт характеров, ни продолжительности отношений, ни взаимных обязательств. Известны только имена — Лео и Эстер — и географически-историческая ситуация. Действие происходит на следующий день после окончания Второй мировой войны в Копенгагене, где солдаты и офицеры немецких войск готовятся к приходу союзников. Центральный герой, Лео, вновь встречается с былой возлюбленной, датчанкой. Нацист Лео в Дании — оккупант, внезапно, в течение одного дня, превратившийся в нежеланного иностранца. Двусмысленность его положения очевидна: придя на чужую территорию для того, чтобы ее подчинить, в результате он оказался пленником. Пейзаж вокруг предательски меняется. Сначала вокруг Лео — inferнально-огненные закоулки (первая сцена снималась на заброшенной фабрике) неидентифицируемого лабиринта. Потом он вроде бы находит точку знакомых координат, Эстер, но эта находка оказывается обманчивой — любви, похоже, пришел конец. Отношения лишь сохраняют видимость для

того, чтобы привести Лео к закономерному трагическому финалу: он оказывается в лесу — якобы для того, чтобы спрятаться от союзников, но именно там его настигает кара партизан. Пытаясь скрыться, герой оказывается в ловушке по воле и вине своей бывшей возлюбленной. Лес становится не укрытием, а чужим и угрожающим местом, где нетрудно заблудиться. Это и происходит — правда, за кадром — с Лео, которого ослепляют: лишают зрения и тем самым последнего шанса найти выход из ситуации и пейзажа.

Характерна нетривиальная точка зрения, выбранная фон Триером: родной город показан с точки зрения врага, чужака, иностранца. Совпадение этих определений в одном персонаже обусловлено историческими фактами, но в дальнейшем и в куда менее конфликтных ситуациях любой пришелец в фильмах Ларса фон Триера (как правило, главный герой) будет становиться нежеланным и подлежащим наказанию и/или изгнанию. Для двух из трех своих трилогий (о них пойдет речь дальше) режиссер выбирает название географического толка: в первой («Элемент преступления», «Эпидемия», «Европа») это Европа, рассматриваемая как чужое и неизвестное пространство, а в последней (начатой «Догвиллем») — США. В своих фильмах фон Триер предлагает все возможные модели столкновения персонажа с неизвестным ему пространством. В «Элементе преступления» рассматривается ситуация **«возвращенца»**, приехавшего на родину после многолетнего отсутствия: отвыкнув от знакомых реалий, не успев понять суть произошедших изменений, детектив Фишер оказывается один на один с неизвестной Европой. В «Эпидемии» Ларс фон Триер и Нильс Ворсель (не авторы сценария, а персонажи) едут в Кельн на правах **туристов**, чтобы выслушать своеобразную «городскую легенду» в исполнении своего приятеля Удо Кира. Меж тем герой «фильма в фильме», доктор Месмер, отправляется вглубь родного континента, контуры которого искажены после страшного мора, — то есть открывает землю заново как первопроходец-**миссионер**. В «Европе» в Германию приезжает **иностранец** (чи корни опять-таки лежат здесь, в неведомой стране), прекраснодушный американец Леопольд. В «Танцующей в темноте» мы сталкиваемся с ситуацией **эмигранта** — матери-одиночки из Чехословакии, Сельмы. В «Догвилле» мы видим Грэйс, которая попадает в чужой ландшафт, не выезжая за пределы необъятной родины — США; впрочем, в отличие от Месмера, она не **путешественник**, а **беглец**. Нельзя не обратить внимания на еще одну деталь: даже в тех картинах, сюжетная основа которых не предполагает появления странника в неизвестных краях, все равно сохраняется общая конфликтная схема.

Единственный раз, сделав исключение из правила «снимать фильмы только по оригинальным сюжетам», фон Триер осуществил постановку не по своему сценарию. Это дань почтения автору нереализованного сценария, духовному отцу и учителю К.Т. Дрейеру, — телевизионный фильм «Медее» по мотивам Еврипида. Вряд ли можно считать случайным, что, выбрав

раз в жизни чужой — причем дважды чужой — сюжет, фон Триер остановился именно на «Медее»: истории нелюбимой жены, которую мужчина оставляет ради молодой красавицы царской крови, а заодно — истории иностранки, которую муж вывез из далеких стран, чтобы потом бросить. Боль Медее сильна вдвойне, поскольку Ясон оставляет ее в краю, столь далеком от родного дома, где ничто и никто не может поддержать ее, защитить ее права. Этим и объясняется жуткое решение Медее отомстить мужу, убив его невесту, а заодно и общих с ним детей: это поступок человека, которому нечего терять. Действие мифа о Медее должно происходить в Древней Греции, но фон Триер переносит его в скандинавские широты, придавая всему антуражу сходство с бытом викингов. Причины более чем очевидны: режиссер вновь рассказывает, на сей раз — с подачи эмигранта и аутсайдера Дрейера, сюжет о чужеземце в своей родной стране. И вновь — с точки зрения чужеземца. Этим путем достигается двойной эффект: отстранение знакомого пейзажа, показанного глазами неопита, и создание непроницаемого, загадочного героя, в душе которого ни зритель, ни сам автор читать не в состоянии.

Самый известный фильм фон Триера — телесериал «Королевство» о призраках и демонах, поселившихся в крупнейшей копенгагенской больнице. Очевидно, что мифологическое пространство огромной больницы (на что указывает и название) соотносится с Данией как таковой. Но есть в этом мире и свой пришелец, главный отрицательный герой — шведский врач Стиг Хелмер, гениально сыгранный Хьюго-Эрнстом Ярегардом. Это единственный персонаж, без которого сериал не может существовать (печальное тому подтверждение — в том факте, что, задуманное в качестве фильма в трех частях, «Королевство» так и осталось двухчастным, неоконченным, после безвременной кончины Ярегарда). Швед — яркий националист, ненавидящий все датское, но почему-то вызывающий симпатию зрителей. Причина выясняется вскоре: несмотря на то что именно Хелмер стал причиной психического заболевания девочки Моны, которую он оперировал, он в больнице — чуть ли не единственный нормальный человек. Стоя на крыше госпиталя, глядя в сторону скрытого за покровом ночи шведского берега и призывая на моральную помощь национальные тотемы: «Абба! Вольво! Улоф Пальме!», — он пытается создать островок здравого смысла в царстве безумия вокруг себя.

Пародируя эксцентричных датчан, фон Триер признается им в любви — странного обаяния полны все без исключения образы сериала, от вечной симулянтки, любительницы спиритических сеансов фру Друссе до фанатика науки, патологоанатома Бондо, пересаживающего себе печень с саркомой. Один лишь швед в больнице, все врачи которой состоят в тайной масонской ложе, пытается хранить остатки рассудка — хотя со временем и ему приходится поддаться и начать вести себя крайне странно. Портрет Стига Хелмера — вопиюще неполиткорректный, но отнюдь не ксенофобский образ. Это не просто и не только швед, но нормальный, сред-

ний, банальный человек, не желающий признавать возможность нереального, волшебного, иного мира (без которого, само собой, искусство не может существовать). Доходит до удивительного парадокса, когда, сражаясь с безумием больничных порядков, Хелмер преступает границы логики и самолично отправляется на Гаити, чтобы обучиться вудуистской магии и при ее помощи извести особо отвратительных врагов (один из них — добродушнейший начальник и покровитель шведа, но неисправимый чудак, чего хватает для подписания приговора). Фон Триер даже вводит в действие специального персонажа-проводника, тоже очевидного иностранца, который везет Хелмера на Гаити, — этого чернокожего лаборанта играет актер Майкл Симпсон, работавший с фон Триером и в «Эпидемии». В этом «гаитянском» сюжете режиссер, по всей видимости, делает пародийную аллюзию на Йоргена Лета, эмигрировавшего из Дании на Гаити в поисках более чистых источников кинематографического вдохновения.

В «Рассекая волны» нет иностранцев, действие разворачивается в замкнутой общине. Однако завязка конфликта — появление в деревне чужака Яна, городского работяги с нефтяных вышек. Его женитьба на Бесс поначалу кажется воплощением возможного счастья, но после тяжелой травмы, превращающей Яна в неподвижный овощ, именно чуждый местным жителям образ мысли становится причиной финальной трагедии. В «Идиотах» нет ни иностранцев, ни чужаков: сам взгляд «придуривающихся» персонажей на окружающую Данию превращает их если не в пришельцев, то в детей, открывающих будничным мир ежедневно. Шокирующая развязка обеспечена лишь тайной прошлого Карен, новичка, а значит, чужака, в кругу «идиотов». Тот же финальный шок, хотя и другого рода, обеспечивает иной секрет, хранимый до последнего момента героиней «Догвилля», Грэйс.

Образ чужака с первого фильма передается фон Триером через расовый контраст, обеспеченный присутствием чернокожего актера-персонажа, хотя бы и на второстепенных ролях (недаром современная Дания мечется между взаимоисключающими имиджами самой толерантной страны мира и вотчины скрытой ксенофобии, которой посвящена большая доля сатирической продукции). Как правило, роли чернокожих исполняет Майкл Симпсон, чья чужеродность в «Эпидемии» показана особенно выразительно — через небольшой эпизод, в котором таксист неожиданно начинает от души смеяться над сценаристом — фон Триером, а тот чувствует себя с каждой секундой все более неуютно, не понимая причин смеха. Именно лаборант (тот же Симпсон) везет доктора Хелмера в «Королевстве» на Гаити, чтобы обучить теории и практике вуду. Другой чернокожий, исповедующий нетрадиционные методы лечения, спасает от смерти фру Друссе и доктора Бондо, вырывая зараженные органы из их тел и сразу пожирая. Среди чудовищ Догвилля — чернокожая уборщица и ее дочь-инвалид, по своему социальному статусу наиболее близкие Грэйс, но объединяющиеся с остальными в угнетении безгранично доброй героини. Нако-

нец в «Мандалее» различие черного и белого человека становится главным предметом исследования — теперь в меньшинстве уже белые, попадающие в мир чернокожих; это перевертывание ситуации лишь усугубляет ощущение чужеродности, которое неминуемо испытывает в предлагаемых обстоятельствах каждый герой фон Триера.

Любопытно отметить двойственность иностранца как персонажа. С одной стороны, это персонаж страдательный, а с другой — опасный именно по причине своей чуждости (с этой точки зрения вполне можно понять окружающий мир, не желающий впускать в себя пришельца). Лео из «Картин освобождения» вызывает сочувствие как мученик, но в то же время именно он как оккупант вторгся в Данию и автоматически приравнивается к убийцам и преступникам из СС (причем зритель остается в неведении — действительно ли он пытал партизан и заслужено ли его наказание). Фишер из «Элемента преступления» чувствует себя настолько неуютно и некомфортно в чуждой, даже враждебной среде, что со временем перевоплощается в опасного маньяка. Месмер из «Эпидемии», желая спасти мир, несет в него бациллу чумы. Медея в порыве самозащиты лишает жизни собственных детей. Леопольд из «Европы» поневоле становится сообщником фашистских партизан. Желающий добра своей наивной жене Ян толкает ее к проституции в «Рассекая волны». Даже безобидная Сельма в «Танцующей в темноте» совершает жестокое убийство — хотя к нему ее и вынуждают обстоятельства. Что до беглянки Грэйс, то исходящую от нее угрозу жители Догвилля чувствуют с первой секунды (и, как показано в финале, на то были все основания). Чужак равно беззащитен и агрессивен, именно поэтому он для фон Триера — идеальный герой.

Похищение Европы

Первые три полнометражных фильма Ларса фон Триера складываются в трилогию «Е» — или «трилогию Европы». Однако основные темы этих трех фильмов заявлены еще в «Картинах освобождения». Один из безымянных персонажей — многочисленных фашистских солдат и офицеров, оказавшихся перед лицом смерти в Копенгагене, — безуспешно пытается соединиться с «фатерляндом» по телефону, произнося в трубку одно за другим названия немецких городов. Именно Германия в картинах фон Триера — воплощение таинственной и часто непривлекательной Европы. Немцы — люди умные, они, в отличие от американцев, не обижаются на датского режиссера, поскольку понимают, насколько условны как эта Германия, так и весь континент по версии фон Триера. Сам режиссер объясняет свой выбор самыми тривиальными причинами: «Глядя в сторону Европы из Дании, прежде всего мы видим Германию: с точки зрения датчан, это и есть Европа... что, разумеется, ошибочно, поскольку существует еще большая страна под названием Франция, страна в форме сапога под названием Ита-

лия, но на датском горизонте они менее заметны». В результате большая часть географических названий «Элемента преступления» звучит по-немецки, герои «Эпидемии» едут из Дании в Кельн, действие «Европы» происходит в послевоенной Германии — казалось бы, сразу после событий «Картин освобождения» (центральный персонаж которых — немецкий офицер). На этом и Германия, и вся «европейская» тема внезапно исчезают из творчества фон Триера, чтобы уступить место комическим конфликтам датчан со шведами («Королевство»), а то и путешествиям в Шотландию («Рассекая волны») или США («Танцующая в темноте», «Догвилль»).

Искать сложных объяснений германофилии (или фобии?) фон Триера, может, и не нужно, поверив на слово самому режиссеру, — по его утверждению, ему доставляет удовольствие само звучание немецких топонимов. Литания с их перечислением стартует в «Картинах освобождения», в диалоге с бестолковой (или просто отсутствующей) телефонисткой. То же перечисление немецких населенных пунктов, так и не появляющихся на экране, возникает в «Эпидемии» (сцена путешествия Ларса и Нильса) и «Европе» (станции, которые минует на пути следования поезда). Вспоминая самые интимные моменты детства, в своем монологе в «Эпидемии» Удо Кир, в реальной жизни — немец живущий вне Германии, рисует картины рушащегося во время войны Кельна.

Вроде бы возникает противоречие между прокламируемой любовью режиссера к немецкому языку и упорным использованием английского, но и на это существует ответ. Фон Триер — убежденный антиглобалист. С одной стороны, он смиряется с переходом мира на новое эсперанто — английский, и герои его фильмов не становятся исключением; однако тем более зловещей и угрожающей выглядит та атмосфера взаимонепонимания, которая царит среди людей, нашедших «общий язык». Напротив, немецкий с самого начала связан с ностальгической, «домашней» темой.

Впрочем, первая трилогия все же посвящена не Германии, а Европе. В наиболее завершенном и последовательном кинематографическом описании континента, в «Европе», отчетливо формулируется концепция «Европы по Триеру». Сюжет намеренно повторяет «Америку» Франца Кафки — писателя, крайне близкого фон Триеру, чье имя придется вспоминать еще не раз. В романе Кафки молодой неопытный европеец прибывал в таинственную, страшную, но и прекрасную страну Америку, где сперва его встречало покровительство довольно-таки странного родственника, дяди, а потом — несколько роковых ошибок, которые, по замыслу автора, должны были привести к фатальному финалу. В «Европе» полностью копируется структура интриги — разве что герой фон Триера Лео Кесслер чуть старше Карла из романа Кафки. Есть и дядя, и неприятности, и концовка, не дописанная, но обозначенная чешским писателем в дневниках. Известно, что сам Кафка в Америке никогда не бывал и считал этот факт стимулирующим творческий процесс. Забавно, что точно так же, как далекий,

недоступный и незнакомый континент, трактует свою родную Европу Ларс фон Триер. Даже при учете некоторой отдаленности Дании (островной) от центральной части континента дистанцирование здесь предстает метафорой, приемом, а никак не отражением реальной ситуации.

Дело в том, что местом действия трех первых фильмов фон Триера становится отнюдь не реальная Европа, но воображаемая объединенная Европа будущего. Странные фантазии «Элемента преступления», очень нечетко обозначающие время действия, критики поначалу в один голос называли футурологическими. Стоит обратить внимание хотя бы на то, что главные герои — Фишер, Озборн, Ким и Крамер лишены либо имен, либо фамилий, и определить их национальную принадлежность практически невозможно (забавно, что полноценные и вполне американские имя и фамилия есть лишь у воображаемого маньяка-киллера Гарри Грея). Верный своей схеме «чужак в краю чужом» фон Триер в каждом из трех фильмов создает ситуацию, в которой герой, давно живущий вне Европы, приезжает в нее издалека... и не узнает. Сыщик Фишер из «Элемента преступления» давно обитает в Каире, откуда и отправляется в Европу, доктор Месмер из «Эпидемии» будто заново открывает родной край, выкошенный чумой, а американец Леопольд из «Европы» впервые видит своими глазами страну, откуда исторически происходит и о которой тщетно грезил столько лет.

В каждой из трех картин по-своему разрабатывается образ объединенной, мутировавшей Европы. В «Элементе преступления» это просто земля, «где все изменилось», воплощение неустойчивой коллективной памяти, оставившей неточный отпечаток в сознании главного героя. Безусловно, некоторые образы фильма можно считать символическими картами Европы: архив, большая часть которого утонула в сточных водах и перестала быть различимой глазом, или морг, в котором орудуют замечательные специалисты, лишённые малейшего сочувствия к препарированному телу убитой маленькой девочки. В «Эпидемии» границы между странами стирает уничтожившая, по всей видимости, большую часть населения континента чума: эта кошмарная абстракция поддерживается «библиотечными» эпизодами, в которых звучит вполне реалистическое описание Великой Чумы, уничтожившей пол-Европы много столетий тому назад. В «Европе» опустошенная Европа переживает послевоенный шок после насильственного гитлеровского объединения и абсолютно не знает, что делать с этим единством: отсутствие нацистского порядка обернулось анархией. В таких обстоятельствах железнодорожные перевозки, которыми занимаются центральные герои картины, превращаются в уникальные способ вновь связать порвавшуюся нить, соединить отдаленные точки единой линией. Но и эта связь — не более чем иллюзия, поскольку ни выйти за пределы поезда на достаточно долгое время, ни сменить обстановку, ни сбежать от преследующих демонов главный герой не в состоянии. В завершающем фильме трилогии особенно очевидна связь мифологии фон Триера с историко-географическими реалиями и эхом Второй

мировой. Три из четырех «европейских» фильмов фон Триера так или иначе развивают тему нацизма и его последствий. В «Картинах освобождения» и «Европе» предлагается послевоенный пейзаж, а в «Эпидемии» о военном времени вспоминает Удо Кир (не говоря об устойчивых — особенно после «Чумы» Камю — ассоциациях эпидемии и нацизма в представлениях европейских интеллектуалов).

Чума, война, опустошение и разброд — вот какой предстает объединенная Европа в изображении фон Триера. Такое впечатление, что, описывая собственную одержимость Европой или приписывая ее персонажам, режиссер избавляется от континента, уничтожает его, стирает с карты, лишает конкретных примет, превращает в условный знак. Снимая трилогию, режиссер двигался назад по вымышленной хронологии. В «Элементе преступления» создается впечатление мира после крушения, катастрофы, в котором больше не имеют значения границы, национальности и языки. В «Эпидемии» рисуется картина этой катастрофы — мора, становящегося причиной гибели всего живого на континенте. Наконец, в «Европе» появляются более-менее конкретные очертания нового мира накануне рождения (то ли чисто скандинавское мифологическое обновление земли после Рагнарека, то ли заря обычного послевоенного строительства) — таким образом, апокалиптическая ситуация «закольцовывается».

Фон Триер использует различные метафоры для обозначения «европейского» пространства. В «Европе» это **континент как железнодорожная сеть** — будто незащищенной человеческой ногой опасно ступить на эту землю, и лишь рельсы и поезда могут позволить беспрепятственно передвигаться из одной точки в другую. В «Эпидемии» это **континент как братская могила** — ведь при предполагаемых горах трупов, мертвых тел на пустошах этой условной Европы практически не видно; подразумевается, что «прах успел стать прахом» и земля потеряла имя, избавившись от населявших ее людей. Наконец, в «Элементе преступления» и отчасти в «Картинах освобождения» возникает образ **континента как свалки**, своего рода «пикника на обочине». Действительно, ситуация «жизни после конца света» не только отражает современное сознание, но и является крайне удобной для равнодушного к деталям художника — достаточно вспомнить о принципиально неидентифицируемом пейзаже практически любого фильма Тарковского, в частности «Сталкера», к которому очевидно апеллирует в визуальном ряду «Элемент преступления».

Ситуация свалки позволяет сочетать несочетаемые образы и предметы, не заботясь о вопросах здравого смысла и логики, думая лишь о необходимом эмоциональном эффекте. В «Картинах освобождения» и «Элементе преступления» мы видим именно такую немотивированную свалку (которая в «Эпидемии» и «Европе» объясняется послевоенным или чумным кризисом цивилизации). Как лишённые прямых функций предметы, так и пустоты между ними позволяют создать алогичное и абстрактное пространство, в котором и разворачивается действие. Дисгармонирующие

образы — по классическому рецепту «швейной машинки и зонтика на анатомическом столе» — дезориентируют зрителя. Той же цели служит манера раннего Триера избегать общих планов, снимать долгими тревеллингами (т.е. с движения), запутывая наблюдателя и не позволяя понять, как выглядит помещение и какой оно величины. Пытаясь найти хоть какую-то систему координат, зритель ищет объяснения увиденным формам, читая их как символы. Здесь его ждет ловушка: однозначное прочтение не предполагается. Отвечая на вопрос о птицах в первых кадрах «Картин освобождения», фон Триер заявил, что очень любит символы, но теряет к ним интерес в тот момент, когда кто-то дает им ту или иную трактовку. Здесь вполне уместно вспомнить о розовом бутоне из «Гражданина Кейна», так и не объясненном образе из шедевра Орсона Уэллса — одного из особо почитаемых фон Триером режиссеров.

Странным образом в «европейской» трилогии упомянутое расширение пространства за счет сокращения общих планов приводит к противоположному результату: создается клаустрофобическое ощущение, столь родственное эстетике Кафки. Ощущение закрытого подвала или котельной-тюрьмы в «Картинах освобождения» усиливается суицидальными эпизодами. В «Элементе преступления» крошечные комнатки гостиниц или маленькие неудобные автомобили исчезают лишь на берегу непреодолимых водоемов — будь то лабиринт подземной канализации или озеро-море. В «Эпидемии», спасаясь от чумы и выживших людей, доктор скрывается в пещере-норе. А сценаристы фильма, въезжая в тоннель, придумывают попутно вставной сюжет с похоронами заживо одной из второстепенных героинь, медсестры — немедленно на экране возникает образ женщины, просыпающейся под землей в заколоченном гробу (на эту роль фон Триер мстительно определил свою нелюбимую жену Сесилию).

В «Европе» герой не может выбраться за пределы мчащегося к неизбежному крушению поезда, и глухая стена сменяется иллюзией двери или окна, забранных решеткой (в финале эта решетка и становится причиной гибели Лео). Неуютное самоощущение в замкнутом пространстве подчеркнута тем, что по сюжету это всегда незнакомое пространство: отель вместо дома в «Элементе преступления», чужой дом или поезд в «Европе», полное отсутствие жилья в «Эпидемии». Даже обжитый кем-то другим дом выглядит абсурдно неприспособленным для нормального повседневного быта (достаточно вспомнить занавеску из дома Озборна в «Элементе преступления», которую по специальному указанию режиссера повесили снаружи окна, чтобы она мокла под искусственно созданным дождем). Однако почти всегда фон Триер неожиданно дает своим персонажам, а заодно и зрителям, вдохнуть свежего воздуха, резко меняя убогую обстановку замкнутого пространства на почти безграничный открытый пейзаж: самый очевидный контраст мы наблюдаем в «Эпидемии», когда Месмер покидает свое убежище и выходит на солнце. Но и раньше, когда он летит над полями на веревочной лестнице, спущенной с вертолета, вдруг открываются немис-

лимые и непреодолимые просторы... В сущности, просторы эти столь велики, что перед их величием человек оказывается не менее беспомощным, чем перед запертыми дверьми каморки. Помимо своей воли попав в обманчиво-спасительный лес, Лео из «Картин освобождения» оказывается связанным по рукам и ногам, а затем ослепленным. Его финальное вознесение над лесом, синхронно с восходом солнца, есть не что иное, как смерть. Так же и в «Элементе преступления» таинственная секта прыгунов с тросом находит в прыжках не только освобождение, но и гибель. По Триеру, человек — существо не свободное, столкновение со стихией для него хорошо кончиться не может.

Кстати о стихиях: разлагая пространство Европы и лишая его цивилизованного облика, фон Триер ищет пути к четырем первоосновам — воздуху, земле, огню и воде. Адский огонь полыхает в окрашенной алым преисподней, где ждут своей участи нацисты из «Картин освобождения»; спасаясь, Лео ищет спасения в «желтых» интерьерах дома своей возлюбленной, где ветер колышет занавески, а затем окончательно овладевает воздушной стихией, попутно расставаясь с жизнью в «зеленых» декорациях леса (разные части фильма окрашены режиссером по-разному). Земля превращается в безразличное огромное кладбище тщетных человеческих стремлений и надежд (не метафорически, а вполне конкретно: трудно воспринять иначе мусорные холмы и равнины «Элемента преступления»). Но, конечно, более всего внимания режиссер уделяет водной стихии, вновь повторяя в этом Бергмана и Тарковского. Фон Триер любит воду, он часами принимает ванну — этот процесс запечатлен в «Эпидемии», — а в свободные часы плавает вокруг дома на каяке.

В «Элементе преступления» вода заполняет собой все, стирая столь необходимые следователю Фишеру отпечатки пальцев убийцы: будь то канализация, разделяющие дома каналы или открытый водоем. Нельзя забывать, что Фишер прибыл в Европу из Каира (ставшего его вторым домом), где вода в дефиците. Так и в «Эпидемии» мы не увидим очищающего огня, который, согласно традиции, один лишь и способен побороть чуму (по утверждению одного из персонажей, зачумленный город был предан огню: остается верить на слово). Зато в кадре все заливают болотистая вода — разносчик болезни. Даже другая «жидкая стихия», вино, становится поводом для разговора о своего рода заразе — так называемой «виноградной тле». А в «Европе» в воде находит свой конец наивный проводник-американец в исполнении Жан-Марка Барра. Вода окружает героев со всех сторон — постоянно льет дождь, который, по словам режиссера, позволяет лучше обрисовать силуэт человека и создать контрастную картинку. Европа фон Триера — затопленная Атлантида. Позже, покидая Европу, режиссер прощается и с «водной болезнью»: в «Рассекая волны» бушующая морская вода уже четко отделена от суши, в «Идиотах» водная стихия заключена в рамки обычного бассейна, а в «Танцующей в темноте» оборачивается маленькой и грязной речушкой по колено. «Догвилль» — первый окончательно сухопутный фильм Ларса фон Триера.

Человек, не путешествующий в реальности, фон Триер одержим путешествиями воображаемыми, а точнее, картами и планами. Перечисление немецких городов в «Картинах освобождения» сопровождается очередным тревеллингом по заводской свалке, на которой песочные бургерки или отработанные детали напрямую соотносятся с произносимыми географическими названиями. В «Элементе преступления» города, в которых Гарри Грей совершал убийства, будучи отмеченными на плане местности, превращаются в инициал «Н»; кривоватая литера становится путевой картой для Фишера. В «Европе» говорит сам за себя невольный схематизм железнодорожных путей, соединяющих пункты назначения. В «Эпидемии», где собственно путешествие никак не отмечается графически, есть крайне важный эпизод, в котором Ларс и Нильс пытаются набросать план будущего сценария, вычерчивая на стене квартиры его схему, напоминающую маршрут на карте. Точно таким же образом сам Ларс фон Триер — не персонаж фильма, а реальный человек и режиссер — нарисовал на стене своего кабинета в студии «Zentropa» пятнадцать лет спустя план выдуманного города Догвилля, прилепив в условные квадратики «домов» фотографии актеров-персонажей. А позже этот план с поразительной точностью перешел из воображения автора в картину, декорации которой сводятся большей частью к «картографической» разметке на полу павильона. Таким образом радикально не похожая на первые фильмы режиссера «американская» часть его творчества во многом законно унаследовала приемы и методы перемещения в пространстве, освоенные фон Триером на заре его карьеры.

Открытие Америки

И вновь Кафка. Во время написания своего первого — не оконченного и не опубликованного при жизни — романа «Америка» Франц Кафка, кажется, даже гордился тем, что не побывал в стране, где происходит действие его будущей книги, и поэтому намеренно допускал некоторые неточности, вроде обнаженного меча вместо факела в руке статуи Свободы. Не логично ли было предположить, что использовавший в своих ранних фильмах сюжетные мотивы «Америки» Ларс фон Триер тоже захочет рано или поздно снять фильм о стране, в которой он не был и в которую не собирается ехать до конца жизни? Так и произошло с наступлением нового тысячелетия, сперва в «Танцующей в темноте», а затем в «Догвилле» и других фильмах трилогии с говорящим названием «США».

Благосклонный прием, оказанный «Танцующей в темноте» и «Догвиллю» в России (первый фильм, несмотря на «Золотую пальмовую ветвь», встретил в Европе массу критических отзывов и не имел успеха в Америке, а «Догвилль» не удостоился даже приза в Каннах), объясняется не столько изысканными вкусами нашей публики или агрессивным настроением в отноше-

нии Соединенных Штатов, сколько национальной культурной традицией. Задолго до Кафки Достоевский «отправил» героя «Преступления и наказания» Свидригайлова в Америку — где писатель также никогда не был, но к которой не уставал возвращаться в книгах, — что приравнялось к переходу в мир иной, самоубийству. Все «инфернальные» (или, как минимум, одержимые демонами) персонажи «Бесов» приехали в Россию из Америки, и в Америку же хотел бы бежать с Грушенькой Митя Карамазов (характерно, что в голливудской экранизации романа с Юлом Бриннером в главной роли именно бегством в США и кончилось дело). А для русских читателей Достоевского Америка долго еще оставалась страной загадочной, недостижимой и отчасти волшебной: местом действия «Волшебника Изумрудного города» Александра Волкова, в котором слово «Канзас» звучало не менее волшебно, чем «страна Жевунов». Советский «железный занавес» и «холодная война» лишь усилили стереотип Америки как зазеркалья — для одних со знаком «плюс», для других с «минусом», и только в России могла появиться на свет песня «Гуд-бай, Америка, где я не был никогда». С этой же Америкой, в которой он не был, здоровается и прощается в своих поздних фильмах Ларс фон Триер.

Американцы появились в фильмах фон Триера задолго до того, как он сам отважился «отправиться» в США. Еще в «Картинах освобождения» Лео находит Эстер в ее доме, где она крутит любовь с солдатом-освободителем — по всей видимости, американцем. Этот персонаж, по сути, воплощает ту силу, которая изменила ситуацию и привела к трагическому противостоянию между возлюбленными, положив конец войне и повергнув нацистскую власть. Тем не менее в конфликте он не участвует, и даже отщипывая «фашистскому преступнику» Лео — дело рук датского сопротивления, а не строгих судей из-за океана. Всесильный, но безразличный наблюдатель, вынужденный ограничиться второстепенной ролью: таков американец в этом фильме. Куда более полный портрет пришельца из США — и уже не частный, а групповой — создан в «Европе», интрига которой зеркально повторяет сюжет «Америки» Кафки. Главный герой, прибывший в Германию из Америки Леопольд Кесслер, — персонаж столь же страдательный, сколь и его тезка-немец из «Картин освобождения». К моменту его прибытия в послевоенную Германию там уже правят бал американские военные власти. Их полномочный представитель — влиятельный полковник Харрис (его роль сыграл культовый актер Эдди Константин), друг железнодорожного магната Хартманна, в семью которого попадает и Леопольд. Именно Харрис, воплощающий закон, прикрывает служившего нацистам Хартманна и приводит в его дом подкупленного Еврея (маленькая роль Ларса фон Триера), чтобы тот официально обелил коллаборациониста; он же предлагает главному герою работать на союзников и следить за тайным сопротивлением выживших нацистов (некоторые из них прячутся в семье Хартманна).

Двойная мораль американца лишь усиливает конфронтацию сторонников нового порядка с приверженцами сокрушенного старого. Однако в

еще более сложной ситуации оказывается Леопольд, которому чуждо двуличие. Простодушный герой, памятуя, что война закончилась, пытается остаться нейтральным, оценивая окружающих по их человеческим качествам, а не лагерю, к которому они принадлежат. Именно это позволяет обеим сторонам использовать его в своих целях. В итоге он из-за своего неведения становится организатором крупнейшего теракта, результат которого — его собственная гибель. Даже поневоле в нестабильном мире Европы пришлый американец становится дурным вестником.

Кафкианская составляющая появляется и в «Эпидемии», из которой следует, что связующим звеном между фильмами датского режиссера и романами австрийского писателя был именно сценарист Нильс Ворсель. Перед кульминационной сценой Нильс разглагольствует о своей любви к Америке, которую бы не худо воплотить в фильме рано или поздно. Он даже рассказывает анекдот о своей переписке с девушками из Атлантик-Сити, с одной из которых он чуть было не познакомился — если бы не ее чопорная тетюшка, воспрепятствовавшая контакту молодых людей. Комический эпизод вполне отвечает сценам ухаживания Карла Россмана за богатыми американскими наследницами в той же «Америке».

«Танцующая в темноте» стала первым «американским» опытом Ларса фон Триера. К тому моменту вышел и получил широкое признание в Дании эпохальный фильм учителя фон Триера, документалиста Йоргена Лета «66 сцен из Америки» (в 2003 году он снял и продолжение, «Новые сцены из Америки»). Все восторгались взглядом путешественника-антрополога, с бесстрастным юмором совмещавшего без видимого смысла неподвижные планы-картинки из жизни чужого континента. Вдохновленный Летом, но и одержимый желанием с ним посоревноваться — это желание не оставляло его вплоть до их совместного фильма-состязания, «Пяти препятствий», — фон Триер тоже отправился исследовать Америку. Разумеется, воображаемую: причин нарушать обет и совершать реальное путешествие на другую сторону земного шара не было. Впрочем, решение сделать США местом действия «Танцующей в темноте» объяснялось и рядом эстетических факторов. Во-первых, по сюжету режиссеру было необходимо связать воедино эстетику классических мюзиклов (разумеется, американских) и высшую меру наказания, причем непременно через повешение (также практиковавшуюся в 1950—1960-х годах именно в Америке). Во-вторых, международный состав актеров, в том числе голливудских, логически приводил к выбору места действия. В-третьих, после самого датского и самого реалистического фильма фон Триера, «Идиотов», ему было необходимо сменить обстановку на как можно более фантастическую, выдуманную — недаром немалая часть «Танцующей...» происходит в воображении главной героини, — и здесь вновь идеальным выбором представлялась Америка. Да и где еще может происходить действие трагедии о судьбе иммигранта в ксенофобском обществе, разве что в России?!

Подбор актеров уже красноречив. В основном европейцы играют персонажей положительных, помощников Сельмы: главную роль — исланд-

дка Бьорк, ее лучшую подругу Кэти — француженка Катрин Денев, влюбленного в нее шофера грузовика — швед Петер Стурмар, любящего сына Джин — шведский мальчик Владица Костич, доброго глазного врача — немец Удо Кир, лояльного (хотя бы временами) менеджера на заводе — француз Жан-Марк Барр. Напротив, роли губителей героини исполняют сплошь американцы: отчаявшегося полицейского — Дэвид Морс, его глуповатую жену — Кара Сеймур, поневоле подводящих Сельму танцора Олдрича Новы и ее хореографа Сэмуэля — звезда мюзикла Джоэл Грей и Винсент Патерсон.

За исключением этого правила, в котором тоже есть исключения (сердобольную тюремщицу играет американка Сьобан Фэллон, а беспощадного прокурора — словенец Зелко Иванек), ничего антиамериканского в фильме нет. Америка выбрана столь же волюнтаристски, как родина главной героини. Когда фон Триера спросили на пресс-конференции в Каннах, почему ее зовут Сельма — имя-то не чешское! — он, ничуть не смущаясь, ответил: «Разве? А я был уверен, что чешское». На самом деле этимология имени проста — одну из дочерей режиссера зовут Сельмой. Так же и Америка не узнается в деталях, за исключением звездно-полосатого флага у дома полицейского — как театральная декорация, он напоминает зрителю, где тот находится. Точно ту же функцию выполняет флаг в «Догвилле».

И все же выбор Америки в качестве места действия не случаен. Рассказывая о судьбе очень маленького человека (фабричная работница, иммигрантка, мать-одиночка, да еще и слепнувшая — кто может быть мёльче?) в очень большой и могущественной стране, фон Триер просто не мог перенести действие картины в Данию, Германию или даже Великобританию. Чувство безнадежности и беспомощности перед лицом правосудия чужой страны рождается из географического отдаления: ведь между героиней и ее покинутой родиной находится огромный океан. Америка в представлении фон Триера — воплощение системного массового мышления. Отсюда огромные заводы, где каждый работает одинаково быстро и хорошо (и слепому инвалиду там не место), отсюда судебный процесс, на котором убийца полицейского априори не может быть оправдан (даже если он — женщина и слепой инвалид в придачу). Нарушая общепринятые законы — откладывая деньги, на которые полагается жить, не покупая сыну на день рождения велосипед, скрывая слепоту, — Сельма обрекает себя на гибель. Стоит ей высказать свое мнение о «бывшей» и «новой» родине на заводе, как невинные слова превращаются в роковое свидетельство на судебном процессе — «она хвалила коммунизм». Но Америка отнюдь не представляется Сельме империей зла. Напротив, именно в этой стране она получает возможность вылечить болезнь глаз единственного сына (то есть осуществить то, ради чего покинула родину). Кроме того, в Америке производят лучшие на свете мюзиклы. Когда эти слова звучат на суде, они вызывают у аудитории смех — им невдомек, что для Сельмы глупые комедии с песнями и плясками могут служить полноценным оправданием многих мучений и бед.

Для фон Триера не Голливуд, а вся Америка — полноценная фабрика грез. Только на этой почве может Сельма мечтать о мюзиклах, в которых она исполнит главную роль, и даже едва не сыграет на сцене в «Звуках музыки». Сохранив детские и юношеские воспоминания об американском кино, фон Триер воспроизводит их в «Танцующей в темноте», и все эмоциональные противоречия картины объясняются парадоксальными «взаимоотношениями» голливудских жанров. Гипертрофированная жестокость триллеров и детективов выливается в почти невыносимую сцену убийства Сельмой полицейского Билла. Суровое социальное кино дает о себе знать в эпизодах на заводе. Поиски справедливости судебных драм чуть пародийно поданы в сцене суда, а мрачная атмосфера тюремного кино — в заключительной части фильма. И если все это дисгармонирует со счастливыми и снятыми в иной стилистике (с использованием ста неподвижных камер вместо одной подвижной) танцевально-вокальными номерами из мира мюзикла, то не меньшую дисгармонию рождает тривиальное сравнение любого жанрового фильма со всеми хрестоматийными мюзиклами Голливуда. Мюзиклы стоят особняком, потому их и выбирает оригинал фон Триер.

Топография Америки в «Танцующей в темноте» включает всего несколько элементов: завод, дом с трейлером в саду, больница, самодеятельный театр, здание суда, тюрьма. Симптоматично, что два главных места действия — завод и дом — соединены друг с другом железной дорогой, напоминающей о «Европе». Только на сей раз клаустрофобическое настроение создается без участия поезда и вагонов, поскольку обусловлено лишь слепотой Сельмы. Рельсы служат ей путеводной нитью, что становится намеком на опасный путь, на который ей предстоит вот-вот ступить ради единственного сына. Еще более аскетическую и скупую схему Америки представляет «Догвилль», карта которого — она же и есть сам город — нарисована мелом на полу съемочного павильона. Государство (или же страна) представлено одним населенным пунктом где-то в Скалистых Горах — не зная, где это, фон Триер выбрал их исключительно за «сказочно» звучащее название. Население не превышает пятнадцати человек вместе с детьми. Когда-то городок был шахтерским, теперь здесь выращивают яблоки и шлифуют старые стеклянные стаканы, придавая им видимое сходство с дорогим хрусталем; тем и живут. Весь пейзаж — невидные глазу горы: это город-тупик, в который ведет дорога из ближайшего города. Дальше — обрыв. Догвилль состоит из одной центральной улицы и двух переулков, нескольких жилых домов, магазина, церкви и гаража единственного здешнего грузовика. На смену анонимным, но вполне материальным пространствам «Танцующей в темноте» приходят воображаемые, но обладающие поэтическими названиями места: город, прозванный «Собачьим», центральная улица Вязов (на которой не растет ни одного вяза), «Старая скамейка» (отчего она так зовется, Бог весть, но аккуратная подпись мелом не позволяет забыть о названии). Впрочем, никакой идеологии в этих

названиях нет — один сплошной прием: фон Триер отдает себе отчет, что нельзя быть условным во всем, где-то понадобятся и конкретные детали. Скажем, названия.

«Танцующая в темноте» просто была фильмом, действие которого происходит в Америке. «Догвилль» — концептуально американское произведение, открывающее трилогию «США», по поводу которой режиссер дает детальные объяснения. По словам фон Триера, его взбесили упреки американских журналистов в Каннах после премьеры «Танцующей...» — почему, дескать, он снял картину о стране, в которой никогда не был? «Вы ведь сняли фильм о Касабланке, в которой не бывали», — парировал фон Триер и, как человек упрямый, решил посвятить Америке сразу три фильма. Представляя «Догвилль» в Каннах, фон Триер сопроводил его дотошным комментарием. По нему выходило, что «это Америка, но увиденная с моей личной точки зрения», что «это не исторический или научный, а эмоциональный фильм». Вот самые важные слова режиссера об Америке: «В моих “американских” фильмах я отражаю ту информацию, которая доходит до меня, и свои чувства по ее поводу. Разумеется, это не вся правда, поскольку я там не бывал (и все же могу утверждать, что знаю о США больше, чем создатели “Касабланки” о Касабланке)». Еще: «Будучи ребенком, я узнал, что, если тебе дана сила, надо быть справедливым и добрым, а этого в Америке мы не видим. Я очень люблю тех американцев, с которыми знаком лично, но в моем фильме больше от образа страны, в которой я не бывал, но к которой испытываю некоторые чувства. Я не считаю американцев более злыми людьми, чем остальные, но и не вижу, чем они лучше людей из государств-изгоев, о которых так любит говорить господин Буш. Я думаю, люди более или менее одинаковы повсюду. Что я могу сказать об Америке? Власть развращает. Это факт. И кстати, раз они так могущественны, я могу над ними смеяться — ведь этим я не причиню вреда Америке, так?» И наконец: «Я верю, что жители Догвилля были хорошими людьми, пока не появилась Грэйс, так же как я уверен, что Америка была бы прекрасной, прекрасной страной, если бы в ней жили лишь миллионеры, играющие в гольф. Это было бы замечательное, мирное общество, но сейчас это не так, насколько мне известно. К сожалению, там живет и немало неудачников».

Но фон Триер не был бы собой, если бы не лукавил в этих откровенно-провокационных заявлениях. Не случайно в другом месте и в другое время он говорил, что у всех жителей Догвилля — датские лица. И дело тут отнюдь не только в том, что прототипы художник всегда ищет рядом с собой. История, рассказанная в «Догвилле», универсальна, и изобразительная условность заставляет зрителя выстраивать предполагаемое место действия самостоятельно: те, кто ненавидит Америку или, напротив, болезненно реагирует на любую критику в ее адрес, могут увидеть в фильме памфлет, но любой человек, способный к абстрактному мышлению, будет рассматривать картину с единственно верной точки зрения — как общечеловече-

скую притчу. Если бы не забавная реплика Тома Эдисона-младшего в самом начале картины — «мне кажется, эта страна обо многом забыла», — по тексту диалогов невозможно было бы догадаться, что имеется в виду некое конкретное государство, а не выдуманный город из сказочного королевства.

Впрочем, упрямый фон Триер на каждом шагу напоминает незначительными и никак не связанными с основным сюжетом деталями, что место действия — Америка. Это для него — способ настоять на своем, а заодно заняться любимым делом, игрой с чужими стереотипами. Как только мы слышим радио, музыка сменяется речью президента США; впрочем, Том тут же выключает приемник. Главное собрание жителей Догвилля, после которого меняется их отношение к пришлице, проходит 4 июля (одна из глав, на которые, по обыкновению, разбит фильм, так и называется — «В конце концов Четвертое июля»), и детский хор поет под американским флагом гимн: всего несколько секунд смешных и беззлобных, воспринимается как заставка в стиле Брехта — «Кстати, сейчас вы находитесь в США». Действие происходит якобы в годы Великой депрессии, но выражается это лишь в одной реплике садовода Чака, который ругает собственных детей, давших сторожевой собаке Моисею кость с мясом: нам, дескать, самим есть нечего. Только ведь и эта фраза скорее характеризует мизантропический характер персонажа, чем социально-экономическую обстановку.

Штамп следует за штампом. Америка — значит, флаг и День независимости. Великая депрессия — значит, голод и гангстеры в широкополых шляпах, разъезжающие на черных «кадиллаках». На самом же деле, нехватка провизии — лишь формальный повод, позволяющий горожанам угнетать терпеливую гостью. Гангстеры же занимаются противоправными действиями «за кадром», лишь в последней сцене выполняя волю Грэйс — справедливую или нет, это уже другой вопрос. Поэтому невозможно воспринимать в качестве серьезной политической критики даже самое откровенное высказывание фон Триера об Америке, каковым является фон финальных титров — нарезка фотографий из времен Депрессии под сопровождение классической песни Дэвида Боуи «Young Americans». Ведь это момент чистого саморазоблачения американцев: автором фотоснимков, вполне бесхитростно смонтированных фон Триером, было правительство США, документировавшее социальную катастрофу в 30-х годах, а затем поместившее эти кадры в Национальный архив, где они и хранились. Ошеломляющий контраст с тремя часами антиреалистического действия — не идеологического, а эстетического свойства, и наибольшее впечатление на зрителя в любом случае производит библейский размах произошедших в картине событий, а никак не нужда, в которой находились когда-то какие-то американцы, по преимуществу давно сошедшие в могилу.

Остроумная игра с «общими местами» заметна и в кастинге картины. Пожилые заслуженные звезды Голливуда, давно почитаемые фон Триером, Филип Бейкер Холл и Бен Газзара, были выбраны на роль провинци-

альных обывателей — более уважаемый Холл стал местным «столпом общества», а Газзара получил роль слепого (позволив зрителям сравнить образ агрессивного и самоуверенного слепца на своей территории с беззащитным ослепшим чужаком из «Танцующей в темноте»). Шарм Лорен Бэккол (возлюбленный секс-символ бывлой Америки Хамфри Богарта) перевоплотился в пошловатую повадку провинциальной торговки, а ее младшей сестрой и «подлевалой» было суждено стать звезде уже европейской, музе Бергмана Харриет Андерсон. Джеймс Каан отлично подошел на роль главы гангстеров: это уже не импульсивный бешеный мачо, каким он был в роли Сонни в «Крестном отце», а задумчивый философ, достойный звания дона Корлеоне. Наконец, фаворитка европейских режиссеров и главная чужеземка современного американского кино, австралийка Николь Кидман, получила роль беглянки Грэйс, угнетаемой и используемой коренными жителями США. Французские критики сделали забавное наблюдение: возлюбленного героини Николь Кидман зовут Томом, и наверняка в этом можно прочесть намек на Тома Круза, много лет бывшего мужем актрисы. Как, возможно, происходило и в реальности, на протяжении всего фильма она ждет от любимого мужчины отдачи и помощи — тщетно, а в финале, к общему восторгу, лично подносит пистолет к его виску: «Некоторые вещи приходится делать самой». Думал об этом фон Триер или нет (известно наверняка, что еще на стадии написания сценария он надеялся взять на главную роль именно Кидман), параллель получилась забавной.

Впрочем, всегда найдется место и для более глобальных трактовок: многие «прочитали» образ Грэйс как воплощение Европы, которую Америка спасает от нацизма, чтобы затем многократно унижить и изнасиловать. Все вроде бы сходится, кроме одного — внимательно посмотрев предыдущие фильмы фон Триера, любой поймет, что режиссер далек от того, чтобы винить в несчастиях Европы американцев. Те, кого оскорбил «Догвилль», готовились к оскорблению. Недаром эмоциональный шок, в который повергла Европу «Танцующая в темноте», прошел в США вовсе не замеченным — узкий прокат и единственная анекдотическая номинация на «Оскар» за лучшую песню (чтобы заманить Бьорк на церемонию) свидетельствуют об этом. Прямые цитаты из «Танцующей...» в «Чикаго» вовсе не были замечены американской прессой, а заслугу фон Триера в воскрешении моды на ретромузику продолжают отрицать. «Догвилль» заставил одного из американских журналистов написать, что впечатление от фильма сравнимо с просмотром на медленной скорости документальных кадров с самолетами Усамы Бен-Ладена, врезающимися в башни Всемирного торгового центра. Разумеется, это уже комичное преувеличение. Фильм значительно шире этих трактовок — имеющий глаза да увидит.

То же самое можно сказать и о «Дорогой Венди» — следующем «американском» сценарии, написанном фон Триером после «Догвилля» и до второй части трилогии, «Мандалей». В нем отдельно взятый американс-

кий городок использован как условный плацдарм для развития различных поведенческих моделей — точно так же, как и в «Догвилле». Правда, самый непривлекательный из персонажей, играющий в добряка шеф полиции (вновь, после «Танцующей в темноте»), любит разглагольствовать о «судьбах этой страны»: его умозрительный патриотизм, как и умозрительный страх горожан перед мифическими бандитами, позволяет свершиться кровавой бойне в последней сцене. Вновь фон Триер изображает США как страну утопий или, лучше сказать, страну-утопию, где предполагаемое и воображаемое — счастливые судьбы героев мюзиклов, доброта простых и честных бедняков, «равные возможности» различных неудачников — занимает место реального. А над этим воображаемым пространством реет звездно-полосатый стяг, эмблему с которым надевают на грудь идущие на смерть стрелки-«денди», готовые сразиться в безнадежном поединке с доблестными правоохранительными органами.

Как обвинять фон Триера в напаках на Америку, если в каждом новом фильме он уносится фантазией именно туда, становится, по собственному выражению, ею «одержим», помещает туда все свои страхи и свои надежды, а значит — неминуемо любит, хотя и по-своему, ту землю? Родную Европу режиссер лишил знакомых очертаний, размывал и деформировал, а Америку он, напротив, творит заново и реконструирует. Он не избавляется от нее, как от Европы, — он на свой лад стремится к ней. А желание стать в позу провокатора, чтобы из чистого задора дразнить всемогущие США, можно лишь одобрить. Как, собственно, любого талантливого художника, вступающего (как им, талантливым художникам, свойственно) в неравную схватку.



«БЫТЬ
БЕЗДНЕ
НЕВЫНОСИМО»
Ларс фон Триер —
путешественник

Вы действительно не любите путешествовать?

А вы что, любите?

Люблю.

А я ненавижу!

Можете объяснить, почему?

Оказываешься непонятно где, тебя уже не окружают знакомые предметы... Я только что приехал из Байрейта, где работаю над оперным циклом Вагнера, и в очередной раз понял, как хотел бы никуда не ездить и оставаться дома. Остаться в своей квартире не в пример приятнее, чем куда-то ехать.

Так это причины рациональные, а не патологический страх авиаперелетов?

Этот страх тоже имеет место: он — часть общей картины. Одна мысль о том, чтобы находиться в самолете... ужас, просто ужас. Самое в этом неприятное — тотальная потеря контроля над происходящим. То же самое происходит, когда оказываешься в огромном городе, которого совершенно не знаешь. Это провал в хаос.

Этим объясняется то, что героем ваших фильмов так часто становится иностранец или путешественник?

Может быть. Помню, когда я был ребенком, у меня часто повторялся один и тот же кошмар: я иностранец, незнакомец, и у меня нет дома. Мои фильмы — своего рода ностальгия по тем снам. Быть бездомным... невыносимо.

Вы начинали с фильмов о Европе. Почему вы покинули ее, чтобы отправиться в иные края — сперва Шотландию, потом США?

Шотландия — тоже Европа, хотя и не та, что в моих ранних фильмах. Для меня нет разницы — Шотлан-

дия, Америка, Россия: я отправляюсь туда по воле воображения, а оно всегда ведет в места, которых не знаешь. Кстати, Шотландию мне было легко полюбить — через короткое время я чувствовал себя там как дома. Замечательная страна, где живут чудесные люди... куда лучше, чем Англия. Я чувствую себя гораздо хуже, когда оказываюсь в Восточной Европе. Например, в Польше, где я снимал «Европу».

Откуда пришел образ той, абстрактной Европы, где происходит действие трех первых ваших картин?

Мой интерес к Европе в те годы определялся вкусом моего соавтора Нильса Ворселя — очень интересного человека. У него было немало любопытных мыслей о Европе вообще и Германии в частности... Он очень интересовался Кафкой, Томасом Манном, любил «Волшебную гору». Я, правда, тоже немало читал Кафку и был одержим общими с Нильсом идеями. В ту Европу нас увлекала фантазия. Правда, поначалу мы с Нильсом хотели осуществить экранизацию одной книги, но так и не выкупили права; в итоге появился ряд фильмов по оригинальным сценариям.

Может, это связано с разговорами об объединении Европы? Что вы вообще думаете об этом проекте?

Для людей моего поколения такое объединение было кошмарной идеей — мы считали, что речь идет о проекте богачей, которые хотят заработать еще больше денег, а простые люди при этом окончательно потеряют значение. Но вот что интересно: в последнее время я неоднократно встречал людей из Германии или Франции, которые настаивают на противоположной точке зрения. В основном молодежь. Так вот, по их мнению, именно объединение Европы поможет избежать этих опасностей. Безусловно, объединение — вещь хорошая, но, с другой стороны, когда создается большой союз, мнения многих людей не учитываются, а, по-моему, это плохо.

Многие считают, что вы ненавидите Америку, но так ли это? Ведь ваша увлеченность американской темой свидетельствует, скорее, об обратном...

Мы многое знаем об Америке, многое видели, и глупо было бы утверждать, что все это мне не нравится. Мне не нравятся некоторые американские политические деятели. Наверное, одни американцы пришлись бы лично мне по душе, а другие — нет. Невозможно и бессмысленно говорить, что любишь или ненавидишь ту или иную страну в целом. Но Америка особо интересна, поскольку претендует на то, чтобы быть Новым Миром: это само по себе потрясающе.

«Догвилль» называют антиамериканским фильмом. Вы согласны с этим определением?

«Антиамериканский» — сильно сказано. Я не чувствую, что мой фильм — антиамериканский. Да, я настроен критично по отношению к США, мне не нравится, как там обращаются со слабыми и бедными людьми, — за это отвечает государственная система. Однако к пропаганде близки только финальные титры под песню Дэвида Боуи, которые сопровождаются фотографиями времен Депрессии. Самое забавное, что все эти фотоснимки — собственность американского правительства; они сами фотографировали людей в те годы, а теперь эти кадры находятся в свободном доступе, никакого копирайта на них не стоит. Это замечательно интересно: самый антиамериканский материал есть плод деятельности самих американцев.

Если бы это зависело от вас, как бы вы хотели изменить Америку?

Прежде всего я бы избавился от оружия массового поражения. Потом начал бы кампанию «Освободите Америку!». Честно говоря, я удивлен тем, что

так мало журналистов обвиняли меня в нападках на США. Это хорошо, потому что я не делал антиамериканский фильм. Как и в случае с «Танцующей в темноте», которая вовсе не была направлена против США. В моих фильмах нередко случаются ужасные вещи, где бы ни происходило действие.

Я хочу всего лишь спасти Америку! Поверьте, для меня это настоящая страна неограниченных возможностей, очень красивая, где живут хорошие люди. Но, по-моему, что-то в Америке не так. Дело не в Буше. Он, конечно, полный идиот, но я не думаю, что он самостоятельно принимает решения. Человек, который может обратиться к нации 11 сентября и сказать: «Ужасно, что эти люди погибли!» Кто, кроме американцев, сочтет это достаточным? Президент констатирует, что случилось что-то ужасное... Я на месте американцев был бы разочарован. Но я уверен... нет, я не уверен ни в чем. Кроме того, что не поеду в Америку.

Что, любопытно знать, вы думаете о теперешней деятельности американских кинорежиссеров — Стивена Спилберга или Джорджа Лукаса?

Когда-то они были хороши в своем деле, но сегодня не представляют никакой ценности.

А кто представляет — для вас? В той же Америке?

Я видел «Магнолию», и мне очень понравилось. Этот Пол Томас Андерсон — крайне интересный парень, и у нас в «Догвилле» играет несколько актеров из «Магнолии». Еще мне нравятся фильмы Кассаветеса-младшего.

А как вы относитесь к Дэвиду Линчу — вас, помнится, называли поначалу «европейским Линчем»?

Легко сказать, что на что похоже. Так скажешь, что все вокруг нас — Дэвид Линч. Проблема в том, что

если ты очень близок к кому-нибудь... Скажу я вам, что как журналист вы мне напоминаете другого журналиста. Вы, скорее всего, его возненавидите: если вы делаете в той или иной степени одно и то же, теперь вы будете стремиться к чему-то другому. Я по Дэвиду Линчу с ума не схожу, мне он даже не нравится. Может, мы слишком близки? Вот, скажем, если ты делаешь мебель — столы, например: для тебя очевидны отличия твоих столов от остальных, всякие детали... А люди вокруг тебя скажут: «Да это такой же стол, как остальные».

Вернемся к путешествиям. Не хотелось бы вам когда-нибудь совершить такое же «виртуальное» путешествие, как в «Догвилле», только не в США, а в Россию?

Мне не нравится ездить в Германию для работы над оперой, но я обязан это делать. Я не хочу ехать в Россию и делать там кино, но, быть может, однажды мне придется это сделать. Такое, знаете, добровольное наказание. Поймите, я действительно терпеть не могу путешествовать, и нет ничего хуже для меня, чем идея оказаться однажды в незнакомом отеле посреди Москвы. Это так клаустрофобично! Хотя я уверен — в России есть потрясающие места.

Но ведь можно просто построить павильон, расчертить пол мелом и создать там вашу версию России!

Почему нет? Это могло бы стать моей специализацией... И почему тогда Россия, а не, скажем, Япония? Наверное, получилось бы нечто ужасно наивное и странное.

Почему так и не удался проект вашего фильма по сценарию Фридриха Горенштейна

о бароне фон Унгерне, который вы должны были снимать в Сибири?

Это был проект одного немецкого продюсера, который и познакомил нас с Фридрихом. В этом-то и была проблема: слишком продюсерский проект для того, чтобы я за него брался. Лишь однажды я сделал фильм, идея которого пришла не из моей собственной головы, — «Медю» по сценарию Карла Теодора Дрейера. И это было очень трудно. Делать картину с Горенштейном тоже могло бы стать сущим наказанием, если бы проект осуществился, но ведь тогда деньги на него так и не нашлись! С Горенштейном я встречался не раз, и он показался мне любопытной личностью. Он был помешан на кошках. У него их было полным-полно, и он постоянно спрашивал меня о кошачьей еде, которую производят в Дании. И он считал, что смерть Тарковского была результатом проклятия, наложенного на него за смерть лошади, погибшей во время съемок «Андрея Рублева». Лошади, кошки... Он еще жив, Горенштейн?

Нет, он умер.

Как грустно... Интересно, что стало с его кошками?

Неизвестно. Зато точно известно, что проект еще теплится, сценарий существует, только финансирование до сих пор не обеспечено.

Да, потрясающая история и очень странный проект. Это и вселило в меня сомнения: надо ли мне вовлекаться в такую странную историю? Иногда кажется, что какие-то вещи очевидны: например, для Орсона Уэллса вполне естественным было взяться за Кафку, но когда он поставил «Процесс», получилось что-то не то. В нем самом было слишком много от Кафки, и это куда проще почувствовать в «Леди из Шанхая», от которой я просто без ума, чем в «Процессе» — тщетных стараниях американца быть

похожим на европейца. Если вы вовлечете режиссера с репутацией безумца в безумную историю, окажется слишком много безумия для одного фильма. Я спрашивал себя — чем я могу дополнить эту фантастическую и странную историю? Ответа не было.

То есть вы предпочитаете самостоятельно выбирать маршрут своих фильмов-путешествий?

Да, поскольку в этом случае я уверен в том, что делаю. У меня есть сценарий в руках, я сам подгоняю съемки под него. А работая с чужим сценарием, ты всегда вынужден осваивать чисто технический подход: как делать эту сцену, как ту... И приходится уважать идеи автора сценария. В итоге возникает слишком сложная система. А может, мне так кажется, потому что я всегда работал иначе.

Значит, у вас нет мечты в один прекрасный день экранизировать какую-нибудь любимую книгу? Не считая, разумеется, сказки «Золотое сердце».

Нет, пожалуй нет. Хороших книг много, и проблема в том, что они куда лучше фильмов. Лучше уж ставить фильм по слабой книге. Кажется, так и было с «Барри Линдоном» — роман успеха не имел, а фильм получился замечательный.



Глава 3

ИСПОЛНИТЕЛЬ ЖЕЛАНИЙ

В одном из «пиратских» видеопереводов фильма «Европа» фамилия режиссера ошибочно прочитана как «Трайер» — то бишь «пытающийся». Ларс фон Триер постоянно пытается сделать и сказать нечто новое, невозможное, неиспытанное. Но от других современных режиссеров его отличает не столько стремление к постоянной инновации, сколько упорство в осуществлении своих самых сумасшедших замыслов. Многократно заявив о своем эгоизме, фон Триер доказывает его вновь. Не считаясь ни с коммерческими резонами, ни с интересами коллег, ни с международной конъюнктурой, он делает все, что заблагорассудится. Исполняет любые желания; разумеется, по преимуществу собственные.

Если путешественником Ларса фон Триера можно назвать лишь в фигуральном смысле, то первооткрывателем — во вполне буквальном: мало кому удалось так многократно и столь радикально обновлять язык кинематографа.

Телега о трех колесах

В наш синтетический постпостмодернистский век уже почти стыдно признаваться в предпочтительном внимании к форме произведения искусства в сравнении с содержанием. Однако именно таков метод Ларса фон Триера. Формальные эксперименты настолько интересуют его, что, отвергая звание поэта или художника, он с удовольствием зовет себя ученым от кинематографа. Собственную тягу к экспериментам фон Триер забавно спародировал в «Эпидемии»: пытаюсь понять тайну пасты «Сигнал-плюс», его герой разрезает ножницами тюбик, чтобы выяснить, откуда посреди белой пасты появляется красная полоска. Ставя опыты в области формы, режиссер, как ему кажется, разнообразит свои сюжеты.

Впрочем, тяга к формализму — тоже своего рода ширма. Ведь ни один формальный ход не появляется в картинах фон Триера вне прямой связи с содержанием. Можно пытаться угадать, что послужило изначальным импульсом для самого режиссера — сценарная идея, визуальный образ или формальный прием, однако в случае со зрителем вопрос так не стоит: очевидно, что поначалу публика вынуждена адаптироваться к специфической изобразительной манере (будь то тяжеловесные тревеллинги, дергающаяся «живая» камера или театральное пространство без декораций), чтобы впоследствии следить за сюжетом и населяющими его героями не отрываясь. Очевидно, что плавные движения камеры в ранних картинах необходимы, чтобы дезориентировать зрителя — заставить поневоле идентифицировать себя с «потерявшимся» героем; не менее ясна взаимосвязь между остротой чувств героинь, интуитивно воспринимающих мир, в «Рассекая волны», «Танцующей в темноте» или «Идиотах», и съемкой «с плеча». Что же до «Догвилля», то в нем редуцирование мира вещей концентрирует внима-

ние наблюдателя на персонажах и актерах, делая моральный аспект их взаимоотношений первичным, основным, а материальный — второстепенным, чисто условным.

Если принять на веру самоуничижительные заявления фон Триера о неспособности изобрести по-настоящему нового персонажа или историю, то этого объяснения вполне хватит для оправдания принципа трилогий, принятого им за основу с самого начала. Даже дипломные «Картины освобождения» критики остроумно окрестили «драмой в трех актах» (кстати, решенных в разной стилистике и даже разных цветах). «Элемент преступления» оказался не просто дебютом, но первой частью трилогии, общие идеи которой фон Триер и его тогдашний постоянный соавтор, сценарист Нильс Ворсель, путано и претенциозно формулировали в сопроводительных текстах. Понятно было лишь то, что тема трилогии — Европа, а объединяющий фактор — начальная буква «Е». «Эпидемия» и «Европа» закончили трилогию. После этого фон Триер снял для телевидения «Королевство», на поверку оказавшееся лишь первым «блоком» некоего трехчастного цикла. Его продолжило «Королевство-2», третья же часть так и не вышла на экраны из-за смерти исполнителя главной роли, Эрнста-Юго Ярегарда. Однако при желании можно объединить два «Королевства» с еще одним телевизионным проектом фон Триера, экранизацией неосуществленного сценария К.Т. Дрейера — «Медеи».

Рассказав всему миру об источнике вдохновения — прочитанной в детстве сказке «Золотое сердце», — фон Триер объявил о запуске следующей трилогии, по мотивам этой поучительной истории. Ее открыла картина, принесшая режиссеру всемирную известность, «Рассекая волны», а «Идиоты» и «Танцующая в темноте» завершили цикл. После этого уже никто не удивился, когда, начав съемки фильма об Америке с Николь Кидман в главной роли, режиссер дал «Догвиллю» подзаголовок «U», как первой части трилогии «USA». Даже ненависть к самоповторам и очевидные трудности с исполнительницей главной роли (как и предполагалось, из-за сложного съемочного графика, а также резко отрицательного приема фильма в США Николь Кидман отказалась сниматься во второй и третьей частях) не остановили фон Триера в осуществлении своего самого амбициозного плана.

Три — магическое число, и нет смысла доказывать эту банальную и общеизвестную истину. Ясно, что неравнодушного к сказочной форме фон Триера эта цифра притягивает особенно; играет роль и привязанность к форме трилогий некоторых особо любимых режиссером авторов, в том числе Бергмана и Фассбиндера. На уровне же формы художественного творчества важно специфическое упрямство фон Триера, укрощающего собственную необузданную натуру публично взятыми обязательствами. С одной стороны, он вынуждает себя идти по однажды выбранной тропе, не смущаясь никакими препятствиями, а с другой, борется с очередной фо-

бией — боязнью завтрашнего дня (или того, что день этот вообще не наступит), планируя собственное существование на годы вперед. В начале 2003 года уже было абсолютно точно известно, чем будет заниматься фон Триер до самого 2007-го: снимать «Мандалей» и «Вашингтон» (части «S» и «A»), дорабатывать сценарий «Дорогой Венди» для Томаса Винтерберга, заниматься постановкой «Кольца Нибелунгов», готовить к фестивалю в Венеции документальную картину, снятую на двоих с Йоргеном Летом. Более того: еще на заре своей карьеры фон Триер запустил проект, которого ему хватит до старости, фильм «Измерение». Снимая по две минуты ежегодно, режиссер надеется завершить картину к 2024 году. Сюжет и участники проекта держатся в секрете (впрочем, известно, что среди них есть Жан-Марк Барр и Удо Кир), да и сценарий формируется по ходу съемок, постепенно. Можно сказать, что фон Триер реформирует сам подход к изготовлению кино, а можно с тем же успехом утверждать, что так он борется с боязнью безвременно погибнуть от рака или какого-нибудь вируса. Не говоря о давней и излюбленной фобии — боязни ядерной войны или иного Конца Света.

Четкое и жесткое структурирование кинематографического мышления можно назвать главной отличительной чертой режиссера. Отвечая на вопрос, чем он отличается от других постановщиков, фон Триер сказал: «В моих картинах каждый кадр — плод длительных размышлений». Ничто не случайно, за любой картинкой есть мысль, пусть ее и не просто реконструировать неподготовленному зрителю. Вопрос контроля — прежде всего над собой, а вслед за тем и за остальными — первостепенный. Если заявлен отсчет с единицы до десяти, как в «Европе», то можно не сомневаться — прозвучат все десять чисел. Отмеряя время и художественное пространство, в «Королевстве» фон Триер делит фильм на серии с отдельными названиями (деление отнюдь не случайное, в каждой серии есть своя завязка и своя кульминация), в «Эпидемии» — на дни, в «Дорогой Венди» — на письма, которые главный герой пишет своей «возлюбленной», пистолету, а в «Рассекая волны» и «Догвилле» — на главы. В последней финальная глава в подзаголовке предупреждает, что на ней фильм закончится, — таким образом режиссер дает понять публике, что он не потерял контроль над дящимся уже два с половиной часа действием. В «Эпидемии» персонаж фон Триера рисует на стене прямую линию, обозначающую драматический сюжет, и «по-научному» (как позже признавался режиссер, тем самым он пародировал методы преподавания в Киношколе) распределяет на ней точками основные события и повороты («Вот здесь зритель захочет уйти из зала, а мы ему — драму...»), и зритель ловит себя на мысли, что действительно чуть было не заскучал).

Еще на съемках «Картин освобождения» фон Триер разработал сам для себя свод формальных ограничений, которые поклялся не нарушать (например, избегать панорамных планов, столь любимых оператора-

ми). Многократно он признавался, что не способен жить и особенно работать без конкретных правил, которым обязан подчиняться. Тягу к ритуализации всех творческих процессов фон Триер наиболее выразительно и иронично проявил в «Королевстве» — настоящей энциклопедии ритуалов. Здесь им подвержены все персонажи без исключения. Главная героиня, симпатичная старушка фру Друссе, проводит обряд экзорцизма, попутно не забывая о спиритических сеансах с участием пациентов. Врачи собираются по утрам на планерке, чтобы петь «специальную» песню, а затем решают вдобавок провести в больнице «Операцию “Утренний воздух”». Но и это не все — по окончании рабочего дня они спускаются в тайное подвальное помещение, где отправляют ритуалы масонской ложи. Вдобавок безвестные сатанисты предаются безумствам в другом подвале на «черной мессе», а младший медперсонал больницы каждую ночь просаживает деньги на специальном больничном тотализаторе. Даже противник глупых датских порядков, шведский врач Стиг Хелмер, из ненависти к коллегам-оппонентам решается прибегнуть к ритуалу зомбирования, отправившись на Гаити.

Это стремление к рамкам, самоукрошению и соблюдению законов — подчас абсурдных — фон Триер проявлял и в других картинах: дорогого стоят ритуалы, придуманные им для клуба стрелков-«денди» в сценарии «Дорогой Венди». Однако апофеоза оно достигло в проекте «Догма-95». Об идеологической составляющей манифеста, изменившего лицо современного кино, скажем позднее. Пока же стоит вспомнить, что фон Триер первым, синхронно со своим собратом-«догматиком» Томасом Винтербергом, испробовал действие манифеста на себе, сняв фильм «Идиоты». Даже те, кто отказывается принять эту сложную картину и вообще признать ее искусством, выходящим за рамки чистого эксперимента, признают, что «Идиоты» — самый радикальный фильм «Догмы», лучше всего отвечающий ее правилам. Запрещая накладывать звук и использовать музыку, ставить камеру на штатив и привозить с собой реквизит, делать фильм черно-белым и включать искусственное освещение, Ларс фон Триер, по его собственным словам, наложил вето на все, что хотел бы делать. «Догма-95» — вид долгосрочного поста, самобичевания, в котором режиссер пошел до конца — заодно доказав, что условия технической аскезы могут быть плодотворными для творчества. Именно этот результат, а вовсе не мучительный процесс неудобных съемок стал позже для многих стимулом для присоединения к набирающему обороты движению «Догма». Разумеется, основное новаторство манифеста, большинство правил которого представлялись всего лишь игрой, заключалось в поиске нетривиального пути к освобождению от пут традиционного кинематографа: через добровольное навязывание самому себе ограничивающих рамок. Именно они были призваны стимулировать воображение и вели к новаторству нетереной дорогой.

Сказка сказывается

Разделение фильмов на «части», «серии» и «главы» свидетельствует о внимании постановщика к различным нарративным техникам. Наверное, самым радикальным опытом в области кинематографической наррации станет именно «Измерение» — фильм без сценария, который пишется и снимается ежегодно, причем экстремально маленькими порциями, не позволяющими одновременно разработать даже одну сколько-нибудь последовательную линию.

Ларс фон Триер неизменно стремится соединить несочетаемое — увлекательную историю и авангардный метод донесения этой истории до аудитории. Потерпев неудачу с импровизационной техникой в диалогах «Идиотов» (по признанию фон Триера, после нескольких неудачных попыток импровизации пришлось вернуться к написанному сценарию), режиссер предпринимает еще более рискованную попытку — симпровизировать действие и сюжет. В телевизионном проекте «Д-день», который был поставлен четверью режиссерами — «братьями» по «Догме», одновременно в эфире четырех телеканалов снималось и транслировалось четыре фильма, пока постановщики давали указания актерам по ходу съемок... В итоге рождалась на свет одна, цельная история. Самое при этом фантастическое — выбор чисто развлекательного сюжета: «Д-день» рассказывал об ограблении банка под прикрытием новогодних торжеств по встрече «миллениума». Еще раньше не менее отважный эксперимент был предпринят фон Триером в выставке-инсталляции «Часы мира». Десятки актеров играли роли перед зрителями, руководствуясь указаниями лампочек, которые, в свою очередь, загорались в разных комбинациях благодаря перемещениям муравьев (насекомые находились в другом полушарии Земли — в Нью-Мексико). Сюжета не было — его заменяли заранее разработанные характеры и правила, направляющие действие по определенному принципу: красная лампочка — конфликтуй с другими персонажами, зеленая — мирись и т.д.

В этих двух случаях процесс наррации синхронизируется с процессом рецепции, рассказчик и зритель выступают почти на равных правах, и превосходство рассказчика в знании последующих поворотов сюжета совсем невелико (или же вовсе сведено к нулю). Впрочем, эксперименты с нарративными формами фон Триер освоил задолго до «Часов мира» и до манифеста «Догма-95». Уже в «Королевстве» очевидно стремление поймать зрителя в принципиально новую, в сравнении с кинематографом, ловушку: зацепить его каждодневными (или еженедельными, в зависимости от графика показа) домашними встречами с персонажами сериала, чтобы затем оставить с носом — именно такое ощущение открытый финал оставляет в телесериале, в отличие от кино, законы которого позволяют «подвесить» концовку. Впрочем, справедливости ради нельзя не вспомнить об анало-

гичном ходе, сделанном за два года до выхода «Королевства» американцем Дэвидом Линчем в последней серии телесериала «Твин Пикс».

Нарративные эксперименты не заставили Ларса фон Триера отказаться от испытанных форм повествования, некоторые из них он использует буквально в каждой картине. В частности, авторский голос, «voice-off». По словам режиссера, введение закадрового комментария придает фильму сходство со сном — качество, которое фон Триер ценит особенно высоко. В «Элементе преступления» два закадровых голоса: каирский гипнотизер, который погружает Фишера в сон, заставляя восстановить в памяти события, и сам Фишер, эти события рассказывающий. Первый «voice-off» находится вне сюжета, второй — внутри, и ни один не знает, чем история закончится. В фильмах фон Триера повествователь никогда не является самым информированным лицом. В «Европе», герой которой лишен внутренних монологов, голос «от автора» тоже отдан гипнотизеру, но уже несколько иному: безмянному, внесюжетному, который может управлять событиями, но не помогает зрителю в них разобраться. В «Эпидемии» закадровый голос отчетливо отделен от авторов (они же герои фильма). Эти бедолаги из-за компьютерного вируса (с самого начала в фильме все заражено болезнями, даже машины) потеряли текст заверщенного сценария под названием «Комиссар и шлюха», сюжет которого решительно не могут вспомнить. Тогда у них рождается идея нового фильма, истории современной чумы.

Закадровый рассказчик знает, что синхронно с написанием сценария об эпидемии таинственная болезнь охватывает мир, а сами сценаристы, разумеется, не в курсе дел. Мы видим сочинителей в процессе написания сюжета. Именно этот процесс мешает им — и нам — до самого последнего кадра предвидеть, чем завершится придуманная на ходу притча. Разумеется, они уже предполагают, к чему должна привести их история, но не могут предвидеть того жуткого эпилога, который развернется на их глазах, выводя сюжет из разряда чистого вымысла. Кстати, и тут не обошлось без участия гипнотизера, как по волшебству возникающего в последней сцене фильма. Можно констатировать сближение автора с манипулятором, а героя с гипнотизируемым. За счет этих параллелей обеспечиваются до самого финала зрительское неведение и полный контроль режиссера (а не выдуманного «от автора») над происходящим на экране. При этом всеведущий «voice-off» девальвируется, поскольку поведанная им леденящая история о жуткой эпидемии, сошедшей в реальную жизнь со страниц сценария, никак фактически не подтверждается событиями фильма.

Голос автора как таковой исчезает в фильмах трилогии «Золотое сердце», но взгляд автора остается. Впечатляющие пейзажи «Рассекая волны» зритель видит глазами персонажей, которые слишком увлечены своими переживаниями, чтобы любоваться природой. Однако именно разделение картины на главы с подзаголовками позволяет фон Триеру дать другое виде-

ние природы: при помощи знаменитого датского художника Пера Киркебю он создал «заставки» неземной красоты, в которых традиционные виды романтической живописи в традициях XIX века оживлены при помощи камеры и компьютера. Возможно, таким видит мир Бог, с которым ведет постоянный диалог главная героиня фильма Бесс, а возможно, именно в эти секунды позволяет себе взглянуть на мир с высоты режиссер, на остальное время передоверяющий повествование своим персонажам. Впрочем, одно не исключает другого: это доказано в «Догвилле», где «репортажная» живая камера периодически сменяется общим планом, охватывающим весь город сверху. Так, как насекомых, копошащихся внизу, видит созданный им мир Демиург — кем бы он ни был, Всемогущим Создателем или Ларсом фон Триером.

В более радикальных «Идиотах» идиллические зарисовки, подобные заставкам «Рассекая волны», не были бы возможными (как минимум, по правилам «Догмы»). Поэтому вновь звучит голос автора — правда, ненадолго и с соблюдением подчеркнуто нейтральной интонации: не указанный в титрах фон Триер сам сыграл роль закадрового интервьюера членов кружка «добровольных идиотов». Использованный прием с интервью-допросом заставляет зрителя ожидать брутальной развязки, каковая, однако же, обманывает все ожидания — ведь жестокость происходящего лежит в области эмоций, а не фактов и не может перейти в ведение врачей или правоохранительных органов. В «Танцующей в темноте» автор вновь умолкает, но его видение вещей и событий проявляется через изобразительный контраст. На сей раз, напротив, упорядоченная картина неправдоподобно красивой, причесанной и музыкальной «реальности» из мечтаний Сельмы (с которой себя неоднократно соотносил фон Триер) вступает в резкое противоречие с репортажно-нейтральной констатацией жутких событий «настоящей» жизни.

Повествователь не идентичен автору — азы из школьной программы, которые приходится вспоминать применительно к кинематографу Ларса фон Триера. В «Королевстве» нет авторского закадрового голоса: никому не позволено облегчать персонажам (и зрителям заодно) блуждания в лабиринтах загадочной больницы. Тем не менее общий план Королевства, за пределы которого выходить не удастся практически никому, дается время от времени под пронзительную музыку постоянного соавтора режиссера Йоакима Хольбека. Возможно, и этот план — взгляд божества, которому в «Королевстве-2» противостоит взгляд дьявола, «злых глаз». Кстати, для более очевидного узнавания «увиденные» повелителем Зла картины даны в зеленом цвете. В мире Королевства нет всезнающего создателя, зато есть не вмещающиеся ни в одну из интриг резонеры (девочка и мальчик в массивных очках — мойщики посуды, дауны), которым дано провидеть истинную суть вещей, но не дано помогать или мешать остальным. Сам же режиссер дистанцирован от позиций Бога, Дьявола или резонера — он вынесен за скобки финальными титрами, на которых, впрочем, позволяет себе комментарий.

Если и существует прием, который помогает просчитывающему каждую мелочь фон Триеру каждый раз удивлять зрителя, это именно игры с авторским голосом. Трюк с гипнозом избавлял режиссера от ответственности за развязку «Элемента преступления», «Эпидемии» и «Европы» (между прочим, в первых двух фильмах эта развязка развивается отнюдь не по логическим законам и даже с трудом может быть выражена словами, да и финальный взрыв в «Европе», абсолютно закономерный в общей сюжетной канве, с трудом поддается расшифровке). В «Идиотах» обману помогла именно уловка с интервьюированием персонажей («если допрашивают их всех, значит, в конце случится что-то экстраординарное», — ошибочно полагает зритель). В «Рассекая волны» и «Танцующей в темноте» использованы противоположные нарративные ловушки — одинаково эффективные. В первом случае общая безнадежность событий, каждый поворот которых убеждает в тщетности усилий Бесс, вдруг опровергается звоном колоколов в финале, во втором, напротив, ожидание катарсиса и «последней песни» (которую фон Триер с удовольствием запускает уже на титрах, когда сюжет завершен) заставляет до последнего надеяться на благополучное разрешение «слишком уж жестокой» интриги. Недаром перед премьерой в Каннах фон Триер специально раздал журналистам пресс-релизы с просьбой не разглашать конец фильма — завет, который многие преступно нарушили, почувствовав себя одураченными вместе с будущими зрителями картины.

Обманывать публику фон Триеру помогают стереотипы мышления — использованные им в качестве моделей жанровые шаблоны неминуемо выстраивают горизонты ожиданий аудитории, которые после того режиссер с удовольствием разрушает. В «Элементе преступления» создана своего рода имитация «черного фильма», который, как правило, предполагает наличие виновного (хотя вина главного героя тоже может быть доказана) и исключает сюрреалистические повороты сюжета. В «Эпидемии» стандарт «фильма катастрофы» предполагает априорную ситуацию с неконтролируемым распространением мора, и тот факт, что вирус был занесен самим доктором-спасителем, переворачивает ситуацию с ног на голову. Мелодраматический посыл «Рассекая волны» или ориентация на мюзикл в случае «Танцующей в темноте» диссонируют с экстремальной жестокостью в отношении центральных героинь. Наконец, в сериале «Королевство», где допустимо запутывать зрителя сколько угодно лишь ради того, чтобы все объяснить в финале, этого финала нет вовсе.

Когда события «Королевства» достигают предельного накала, на свет внезапно рождается новое воплощение земного зла — доктор Оги Крюгер, — и на этой точке высшего напряжения сериал вовсе прерывается, чему сам фон Триер, появляющийся на титрах в характерной бабочке, притворно удивляется. События были закручены так лихо, что во вторую часть сериала пришлось ввести совсем уже неожиданного персонажа —

Лиллеброра, дьявольски-ангельского младенца в исполнении Удо Кира. Однако и вторая часть сериала была завершена знаком вопроса, причем еще более странным, чем в первой части, — став свидетелем черной мессы в одном из подвалов Королевства, героиня-следователь фру Друссе спускалась на больничном лифте в ад. К сожалению, смерть Эрнста-Юго Ярегарда, без которого продолжать «Королевство» не было возможным, избавила фон Триера от необходимости завершать фильм третьей частью и как-то разрубить многочисленные морские узлы сюжета. Они достались в наследство Стивену Кингу, принявшемуся переписывать и заканчивать сценарий фон Триера для американского римейка (в США не потерпели бы столь волюнтаристского разрешения событий — там хватило и скандала с последней серией «Твин Пикса»). Так или иначе, именно отсутствие сюжетной развязки в «Королевстве» доказало со всей наглядностью, что перед непредсказуемыми поворотами событий рассказчик и сам режиссер находятся в таком же непривилегированном положении, что и зритель. Загадку и атмосферу ожидания — теперь уже, видимо, безнадежного — следующей части создавал именно тот факт, что автор не знал, чем продолжится фильм. Интрига казалась тем более напряженной, чем привычнее был зритель к мании фон Триера контролировать весь окружающий универсум.

В «Догвилле» и других картинах трилогии «США» возвращается авторский закадровый голос, который играет особенно важную роль. Теперь о событиях рассказывает уже не участвующий в сюжете гипнотизер, а повествователь, актер (на его роль идеально подошел Джон Херт, когда-то воплотивший очень близкого триеровской Грэйс персонажа в «Человеке-слоне» Дэвида Линча). Это даже не комментарий, а текст, служащий костяком и основой для подчеркнута условного изображения: автор заполняет лакуны между актерской игрой и зрительским воображением, почти как в литературе. Именно введение повествователя, чьи «реплики» составляют как минимум половину сценария, позволяет фон Триеру испытать границу не только между фильмом и спектаклем, но и между фильмом и книгой (или радиоспектаклем, формой значительно более «олитературенной» в сравнении с традиционным театром). Размеренный артистизм закадрового текста вселяет спокойствие в аудиторию; нервничать зритель начинает лишь тогда, когда понимает, что равно благожелательно и добродушно этот голос будет комментировать даже самые ужасные и несправедливые поступки героев и что свою позицию придется выработать вне зависимости от «авторской».

В «Догвилле» Ларс фон Триер ориентировался на Бертольда Брехта — не только потому, что зонг «Пиратка Дженни» из «Трехгрошовой оперы» лег в основу сюжета, но и из-за принципов брехтовского «эпического театра», взятых датским режиссером на вооружение. Основа театральной философии Брехта, как известно, в том, чтобы зритель смотрел на сцену предельно отстраненно, не отождествляя себя и реальный мир с

персонажами выдуманной пьесы; чтобы зритель не переживал, но размышлял. Такого рода методика применялась фон Триером и раньше — к примеру, в «Танцующей в темноте» неожиданно прерывающие предельно натуралистичное действие видеоклипы-«зонги» моментально меняли угол действия и напоминали о том, что перед нами не хроника, а вымышленная история. В «Догвилле» появляется рассказчик-резонер, каковой есть в большинстве пьес Брехта, а роль «вывесок» с комментариями исполняют ироничные названия глав. Создавая при помощи авторского голоса дистанцию между публикой и событиями фильма, фон Триер ведет зрителя к тому же, что и Брехт: к мыслям и самостоятельной оценке происходящего. И вновь основная ловушка спрятана в финале, когда зритель волей-неволей идентифицирует себя с Грэйс, ее отцом или жителями Догвилля, принимая вместе с героиней решение о судьбе городка в Скалистых Горах. Разумеется, автор — он же повествователь — не дает никаких подсказок. В конечном счете, каким бы подробным ни был комментарий, публика должна сделать собственный выбор. Так лукавый фон Триер, устранившись от действия благодаря разного рода гипнотизерам и чтецам, не позволяет устраниться зрителю. Который, как правило, теряется, будучи не в состоянии принять передоверенную ему режиссером функцию «контролера».

Месмеризация в действии

Можно ли стать выдающимся кинорежиссером, не уделяя никакого внимания актерам? Случай Ларса фон Триера доказывает, что можно. То, что сам он снимался в собственных ранних картинах, не переставая считать себя плохим актером, есть не только свидетельство нормального эксгибиционизма, но и часть вполне сознательной стратегии: роль может сыграть любой, так почему не я? В «Картинах освобождения» несколько ролей исполнили режиссеры — включая главную, Лео (датский режиссер Эдвард Флеминг). Может ли актер быть режиссером — большой вопрос, но режиссер становится на место актера без малейшего труда. Уже позже фон Триер развил идею «униженности» как главного и необходимого свойства хорошего актера («Униженные» — документальный фильм Йеспера Яргила о съемках «Идиотов»). Но униженным, по его мнению, должен быть и режиссер — иначе зачем ему снимать штаны перед актерами, выставлять напоказ все свои смешные фобии и терять авторитет в глазах съемочной группы? В этом актер и режиссер — на равных.

Но больше ни в чем. В ранних фильмах Ларс фон Триер относится к актерам как к инструментам в своих руках. Отзываясь о тех, кто работал с ним до начала 90-х годов, режиссер применяет лишь две оценки: «Он (она) ничего не понимал(а) в нашей работе, поэтому сыграл(а) превосходно», или — «Чудесный человек, мы здорово повеселились на съемках... правда, роль так и не удалась». Таким образом, девальвируются либо

способность актера проникнуться материалом и стать соучастником акта творчества, либо его профессиональные качества; дистанция возникает в любом случае, так же как и иерархия, в которой актер не может стать на один уровень с постановщиком. Любопытно почитать воспоминания фон Триера о работе над «элементом преступления», в которых он рассказывает массу смешных историй: в каждой из них актер выступает как механизм — идеально исправный либо испортившийся и заставивший режиссера его чинить. Например, исполнитель роли Озборна, британец Эсмонд Найт, оказался слепым, что выяснилось лишь в начале съемок (на этапе подбора актеров фон Триер был убежден, что тот просто слабо видит): тогда было решено приставить к нему ассистента, который ползал по полу вне поля зрения камеры, показывая актеру, как двигаться.

Вспоминая о работе над ранними фильмами, режиссер сам любит указывать на актерские промахи, ставшие следствием его чрезмерной увлеченности разного рода машинерией. Так, в «Европе», в экстремально сложном тревеллинге от игрушечной железной дороги к пейзажу, а затем интерьеру купе, в котором Эрнст-Юго Ярегард должен произнести монолог, после полусотни репетиций получилось все... кроме монолога. Причем речь идет не о случайно отобранном исполнителе, а о близком друге фон Триера, сыгравшем существенную роль в его «Королевстве». Однако в «Европу» Ярегард был отобран, судя по всему, лишь благодаря внешней фактуре. Как и исполнитель главной роли, и также друг режиссера, Жан-Марк Барр. Фон Триер признавался, что молодого француза он выбрал по двум причинам: его лицо заставляет героя выглядеть «как единственного человека среди стаи диких зверей», а умение долго держать дыхание под водой (ведь перед «Европой» Барр дебютировал в «Голубой бездне» Люка Бессона) было полезным для последней сцены, в которой герой тонет. Похожая история вышла и с Удо Киrom, который был приглашен на роль Ясона в «Медее» относительно случайно, вместо другого, внезапно отказавшегося от съемок исполнителя; говоря об актерских и человеческих качествах Кира, фон Триер первым делом упоминал о его храбрости. В самом буквальном смысле: для «Медии» Удо Кир научился ездить на лошади, чем постоянно и занимался на экране без всяких дублеров.

Случаю был обязан знакомством, а затем и многолетней дружбой с фон Триером еще один постоянный его актер, Стеллан Скарсгард, взятый на роль Яна в «Рассекая волны» лишь после того, как от предложения отказался Жерар Депардьё. Тщательный, связанный с многочисленными скандалами и интригами кастинг на роли Бесс, Сельмы или Грэйс — вопрос особо внимательного отношения, во-первых, к женщинам, а во-вторых, к главным героиням. Однако только в случае «Рассекая волны» сначала был написан сценарий, а уже потом начался поиск актрисы — известна легенда о прослушиваниях, на которые Эмили Уотсон пришла босоногой и без косметики, очень понравилась жене фон Триера и была в результате приглашена на роль Бесс. И «Танцующая в темноте», и «Догвилль» писались

с учетом Бьорк и Николь Кидман соответственно, которые должны были играть центральные роли. Вообще, фон Триер чаще подгоняет персонаж под конкретного актера, чем наоборот: порой создается впечатление, что ему в равной степени наплевать на людей, с которыми он имеет дело на площадке, и на рожденных его собственной фантазией героев, а важен лишь неуловимый симбиоз первых со вторыми. К примеру, Катрин Денев появилась в «Танцующей...» после того, как написала режиссеру письмо с просьбой подыскать для нее что-нибудь. Можно не сомневаться, что, если бы письмо пришло двумя годами позже, Денев сыграла бы в «Догвилле». Фон Триера никак не назовешь фанатиком перевоплощения, и забавно сравнить неузнаваемую Николь Кидман в «Часах» Стивена Долдри, принесших ей всемирное признание и «Оскара», и ее же в снимавшемся одновременно «Догвилле», где актриса является в стопроцентно узнаваемом облике — не считая условного театрального макияжа и прически, — чтобы произвести впечатление не внешним видом, но игрой.

Фон Триер позволяет себе, казалось бы, опрометчивые поступки, постоянно приглашая — пусть и не на первые роли — одних и тех же друзей: Барра, Скарсгарда, Кира. Тем не менее их «товарищеский» выбор вовсе не случаен — фон Триер искривляет пространство, воспитывая своих артистов от фильма к фильму, приручая их и приучая к своей специфической манере, вызывающей у многих резкое отторжение. Постоянные актеры — агенты режиссера во враждебной среде. Требуя максимальной отдачи от исполнителей и особенно исполнительниц главных ролей, фон Триер часто не обращает особого внимания на тех своих друзей и артистов-непрофессионалов, которых отбирает на роли второго плана. Впрочем, иногда это, наоборот, касается профессионалов высочайшего уровня — так, на съемках «Догвилля» заслуженные звезды Лорен Бэколл, Филипп Бейкер Холл и Бен Газзара вели себя как в жизни или использовали на радость режиссеру стереотипы из своих старых работ, в то время как с Пола Беттани и Николь Кидман сходило по семь потов. Исполнивший роль Самуэля в «Танцующей в темноте» Винсент Патерсон попал в актеры случайно — просто фон Триеру показалось логичным снять в роли руководителя «художественной самодеятельности» хореографа, ставившего все танцевальные сцены фильма. Патерсон фактически не играет, поскольку не умеет, но тем ужаснее и естественнее выглядит после ряда репетиций сцена, в которой он сдает свою любимую «актрису» Сельму полиции. Так же бегут мурашки по коже от добротного неактерского выступления симпатичного чечеточника и ветерана мюзикла Джозла Грея в роли танцора Олдрича Нови, отрекающегося от лжевнучки и тем самым определяющего вынесение ей смертного приговора на суде.

Каждый из постоянных актеров фон Триера играл у него хотя бы одну центральную роль; как правило, с нее сотрудничество и начиналось, как это было с Жан-Марком Барром в «Европе» или Стелланом Скарсгардом в «Рассекая волны». Не повезло только Удо Киру: его роль в «Медее»,

на которой он познакомился с датским режиссером, при всей важности никак нельзя считать центральной. Кир верен фон Триеру, снимается в каждом его фильме и был вознагражден за верность в «Королевстве-2». Специально для него эпизодический знаковый персонаж главврача-призрака Оги Крюгера был развернут до фактически главного героя — народившегося у доктора Юдит ребенка-мутанта, сочетающего дьявольскую и ангельскую природу, «гаргантюа» по имени Лиллеброр, то есть «маленький братец». Этому ребенку Кир одолжил лишь свое лицо, к которому приставлено пугающее тело, а в уста вложен писклявый голос, произносящий реплики на неизвестном актеру датском языке. Однако фон Триер знает, какая роль может польстить Киру, в коллекции которого — все монстры и демоны мирового кино, начиная с Дракулы и Франкенштейна в легендарном диптихе Пола Морисси: актер был полностью удовлетворен ролью трагического монстра, лишаящего себя жизни во имя блага человечества.

Наиболее отчетливо свое отношение к актерскому ремеслу фон Триер выразил в «Эпидемии». Центральные роли в ней исполняют не актеры, а сам режиссер и его соавтор сценария Нильс Ворсель, причем оба играют самих себя — легко, расслабленно, не стремясь расставить акценты, просто будучи предельно естественными в кадре. Главную и почти единственную роль в фрагментах «фильма в фильме» сыграл тоже фон Триер (правда, в качестве доктора Месмера режиссер так и не позволил себе раскрыть рта). Актеров — профессиональных — в фильме почти нет. Не считая Удо Кира, который играет самого себя: даже имя не изменено. Когда Ларс и Нильс приезжают в Кельн и приходят в гости к Удо, тот рассказывает им историю о своем рождении во время войны, поведенную ему недавно скончавшейся матерью. Эта история придумана фон Триером и внесена в сценарий, но звучит столь правдоподобно, что зрители писали режиссеру возмущенные письма — дескать, как можно было так цинично использовать личное горе человека для своего фильма! И так, неактеры играют роли, а актер создает иллюзию документального правдоподобия: в этом непередаваемом сочетании предельной условности и жестокого реализма и заключается режиссерская стратегия фон Триера. Достаточно наглядно она продемонстрирована в финале «Эпидемии», в сцене с гипнотизером и девушкой-медиумом. «Входя в фильм», она начинает бредить, ей видятся сцены чумного мора, она рыдает в полный голос и не может остановиться: мало какой зритель сможет смотреть на этот ужас равнодушно. Сцена не была срежиссирована, девушка действительно вошла в транс во время съемок, что и было запечатлено на пленке. Фактура — вымышленная, воздействие на актера, а вследствие того и на зрителя — максимально физиологическое.

Мы возвращаемся к гипнозу. Это ключ к пониманию того, как фон Триер работает с актерами. Недаром на протяжении многих лет его преследовало имя Месмер, которое было дано нескольким героям неосуществленных сценариев, пока окончательно не осело в «Эпидемии». «Е»-трилогия вся связана с гипнотической темой. Каирский гипнотизер в «Элементе

преступления», сценка в конце «Эпидемии» и имя главного героя, закадровый гипнотизер в исполнении Макса фон Сюдова в «Европе». Фон Триер даже избрал специальный прием для гипноза за кадром: актер должен был лечь на спину на землю и только после этого произносить текст. Майкл Элфик в первом и фон Сюдов в третьем фильме трилогии были вынуждены подчиниться указанию автора (и, как признавались потом, трюк сработал, голос действительно звучал иначе). Многие актеры фон Триера кажутся загипнотизированными, настолько непроницаемы их — нередко снимаемые крупным планом — лица. Это, к примеру, случай Барбары Зуковой в «Европе», странная, не лишенная своеобразной красоты внешность которой, затуманенный взгляд и нейтрально-загадочные интонации голоса держат в неведении относительно ее истинных намерений до последнего момента (как ее мужа Леопольда, так и зрителя). Застывшее женское лицо на движущемся фоне фон Триер впервые показал в финале «Картин освобождения», в котором предавшая своего возлюбленного Эстер (актриса Кирстен Олесен) бесконечно смотрит в камеру, в определенный момент будто покидая своего персонажа, а заодно преступая привычные границы актерской игры. Этот процесс — прямая противоположность «вхождению в образ», и он тоже сродни гипнозу. Режиссер гипнотизирует актрису сквозь объектив камеры, а она поневоле гипнотизирует смотрящего на нее зрителя.

Ларс фон Триер прибегал к гипнозу сам, вполне буквальным образом, в работе с Майклом Симпсоном, который во время съемок «Эпидемии» боялся стоять по шею в потоке воды и не мог вспомнить своих реплик: после гипноза актер вошел в транс и великолепно исполнил свою роль. В этом опыте фон Триер наследует двум режиссерам, которых ценит особенно высоко, — Карлу Теодору Дрейеру и Вернеру Херцогу. Оба практиковали гипноз, работая с актерами, и тот результат, который большинству критиков показался неубедительным, полностью устраивал фон Триера. Гипноз — ситуация максимального контроля над ситуацией и вовлеченными в нее людьми, к чему и стремится режиссер. Причем, когда кажется, что ситуация гипноза выходит из-под контроля на экране (а это, разумеется, лишь сознательно поддерживаемая иллюзия), под гипноз попадает зритель. Именно такой эффект производят финалы всех трех фильмов «Е»-трилогии: «Элемента преступления», в котором герой не может проснуться, «Эпидемии», в которой медиум чересчур бурно реагирует на погружение в текст сценария, а также «Европы», где во время сеанса гипноза введенный в транс человек находит смерть.

После «Европы» гипноз перестает быть определяющим методом для фон Триера, хотя еще появляется в его фильмах. В «Королевстве» врачи проводят сложную операцию не под наркозом, а под гипнозом — причем эксперимент, судя по всему, проходит удачно. В этом случае гипнотизером вдруг оказывается уже не внесюжетный «voice-off», ассоциируемый с режиссером, а персонаж — то есть актер. Таким образом материализуется

изменение в стилистике фон Триера, произошедшее именно в «Королевстве». Сложные, тщательно выстроенные среди смоделированных декораций планы-тревеллинги отошли в прошлое, уступив место спонтанным картинам, снятым «неряшливой живой камерой». В этой системе художественных координат первую скрипку играет уже не оператор и не декоратор, а именно актер. Но забавнее всего то, что это смещение приоритетов, произведшее настоящую революцию в европейском кино — тотальный переход на «живую» камеру, повсеместные импровизации, — в случае фон Триера оказалось скорее миражным, нежели реальным. По-прежнему экранное пространство тщательно выверено и продумано, хотя визуальный стиль и изменен, по-прежнему актеры играют по заранее прописанной канве, произнося диалоги в точном соответствии со сценарием. Единственный человек, которому на площадке дозволяется импровизировать, это сам фон Триер — у остальных импровизация сводится к случайно брошенным репликам, которые вдруг понравились режиссеру, так и оставшись в картине (проверить это можно без труда, сверяя сценарии с финальным продуктом).

В «Королевстве» актеры получили возможность надеть халаты докторов вместо роб пациентов, однако хитрый фон Триер сделал лейтмотивом сериала образ заболевшего врача, который лишен контроля над ситуацией. Патологоанатом Бондо пересаживает себе печень с саркомой, врач Юдит обнаруживает у себя паранормальную беременность, глава отделения Месгард ищет спасения от своих фобий у психиатра, специалист Кроксхой оказывается под воздействием магии вуду, а прагматичный шведский профессор Стиг Хелмер постоянно анализирует свои экскременты, чтобы определить, не болен ли он (одержимый собственными мифическими заблуждениями врач вновь появился у фон Триера в «Догвилле»). Таким образом, получившие иллюзорную свободу актеры по-прежнему под жестким контролем режиссера, сделавшего вид, что он устраняется, отходит от штурвала. Вспоминается история, которую рассказывал сам фон Триер: посмотрев «Твин Пикс» Дэвида Линча, он исполнился страха перед бытием, которое невозможно контролировать, и чтобы победить это чувство, принялся упражняться: писать левой рукой. Освоив это искусство и придав получавшимся каракулям видимость собственного почерка, режиссер успокоился, решив, что способен контролировать даже то, что вроде бы контролю не подвержено. Кстати, происходило это как раз во время съемок «Королевства».

Сюжет с гипнозом, пусть и автогипнозом, вновь возвращается в «Рассекая волны», героиня которого Бесс постоянно вводит себя в состояние транса, чтобы пообщаться с Богом — таким же внесценическим гипнотизером, иногда покидающим суфлерскую будку, но неизменно оставляющим за собой последнее слово. Болезненная тема мнимой свободы и тотального контроля — основа этого фильма. Поначалу герои любят друг друга и кажутся себе абсолютно независимыми от окружающей среды. Потом выясня-

ется, что Ян должен покинуть молодую жену, чтобы вернуться на работу (от которой он зависит), а Бесс — ждать его (поскольку так предписывают социальные законы, от которых зависит она). Затем происходит катастрофа, и Ян оказывается зависимым от больничной койки, к которой он прикован, а Бесс — зависимой от его желаний и в то же время не способной избавиться от неписаных правил общины, к которой принадлежит. Эта роковая цепь — хорошая иллюстрация видения мира фон Триером, всю жизнь тщетно стремящимся к свободе, но постоянно лишаящим таковой тех, с кем работает. Разумеется, во имя блага третьих лиц — зрителей, нередко обретающих свою личную свободу после просмотра получающихся в итоге фильмов. Но это — уже за скобками рабочего процесса.

Особая статья — взаимоотношения фон Триера с женщинами, которых он снимал в главных ролях. Здесь извечные проблемы взаимоотношений полов — контроль, подчинение, бунт и насилие — переходят в область сугубо эстетическую. Режиссер наслаждается, проводя параллели между собой и Дрейером или Бергманом, об отношениях которых с женщинами-актрисами ходят различные легенды. Особенно стимулирующим выглядит опыт Дрейера, который, по легенде, гипнотизировал своих актрис и едва ли не бил, чтобы достигнуть необходимого эффекта на экране. Образ женщины — причем страдающей — в качестве главной героини был, по признанию фон Триера, навеян именно опытом Дрейера. Чуть лицемерно сокрушаясь в интервью о прошедшей эпохе великих актрис-звезд, каких «нынче не делают», фон Триер с удовольствием, не боясь быть обвиненным в сексизме, оценивает Катрин Денев, Кэтрин Хепберн или Шарлотту Рэмплинг как эротические объекты. Приходя на площадку, он ведет себя с актрисами совсем не по-рыцарски. Одни сносят это покорно — как Николь Кидман или Эмили Уотсон. Другие испытывают настоящий шок, как Бодиль Йоргенсен и Анне Луиза Хассинг, исполнительницы ролей Карен и Сусанны в «Идиотах»: в двух ключевых сценах фильма Ларс фон Триер в буквальном смысле слова довел обеих до слез, добиваясь необходимого эмоционального эффекта. Наконец, третьи пытаются бунтовать, как Бьорк, многократно уходившая со съемок, а однажды порвавшая зубами собственную блузку и исчезнувшая с площадки на несколько дней; не каждая может вытерпеть ситуацию столь полной зависимости от режиссера.

Скандалная история с Бьорк задокументирована в фильме «Сто глаз фон Триера», в котором режиссер вместе с продюсером и оператором абсолютно серьезно обсуждают перспективу, недопустимую для любого другого постановщика: если актриса так и не вернется, почему бы не изготовить имитирующую ее лицо маску и не доиграть картину с кем-нибудь другим в главной роли? Здесь мы моментально возвращаемся к ранним опытам фон Триера, в которых актер был не живым человеком, чьи потребности надо учитывать во время работы, а своего рода артефактом, полезным для искусства объектом. В этом отношении фон Триер мало отличается от концепту-

алиста Олега Кулика, включившего в свой музей восковых фигур повешенную Бьорк из финала «Танцующей в темноте», — датский режиссер и сам едва было не повесил куклу (или дублера, разница невелика).

Фон Триер публично признает, что эксплуатирует актеров. Сначала он делал это, заставляя их произносить реплики по горло в холодной воде, потом начал мучить исполнителей на площадке, добиваясь нужного результата. Но фон Триер настаивает при этом, что подобная эксплуатация может перестать быть болезненной для обеих сторон в том случае, если актер захочет пойти на максимально тесное сотрудничество с режиссером. В этом случае, если исполнитель будет столь же истово стремиться к необходимому результату, как и автор, результат может быть сногшибательным — эксплуатация станет позитивным фактором, высвободив творческий потенциал актера. Во всяком случае, такова идея. Похоже, что именно в «Танцующей в темноте» она осуществилась. Бьорк была признана лучшей актрисой на Каннском фестивале (а потом неоднократно на других смотрах), хотя актрисой не являлась и, по общему признанию, не играла, а проживала во время съемок судьбу Сельмы: по выражению режиссера, играла «на слух». Видимо, примерно это фон Триер подразумевает под «тесным сотрудничеством».

До «Королевства» эксплуатация актеров для фон Триера и вправду имела характер, скорее, технологический. Актер отбирался на роль как более или менее удачный аксессуар, и дуэт, скажем, Барбары Зуковой с Жан-Марком Барром в «Европе» мог не состояться, если бы в заранее продуманных отдельных планах каждый из исполнителей смотрелся выигрышно. В «Королевстве» фон Триер впервые сознательно занялся формированием актерского ансамбля — что необходимо по законам любого телевизионного многосерийного фильма и что получилось у него блистательно. В каждой из сюжетных линий был свой «ведущий» персонаж, к которому подбирались остальные. Следовательница и специалист по паранормальным вопросам, сухонькая старушка фру Друссе, получила в спутники грузного и недалекого сына — санитару Бульдера, а тот — алкашеватого коллегу, а тот — любимую собаку. Борец за справедливость врач Кроксхой наставлял на путь истинный студента-практиканта, сына главврача, и ухаживал за беременной от дьявола доктором Юдит. Наконец, великодушный злодей, шведский профессор Хелмер воевал с добродушнейшим главой отделения Месгардом, отбивался от влюбленной в него коллеги Ригмор и привлекал для ассистирования в вопросах чернокнижия лаборанта с Гаити. Переплетение линий обеспечивала вполне классическая, по Белинскому, правда характеров: внешние факторы, если не считать заданного еще до начала действия участия призраков, практически не вмешивались в развитие сюжета.

Еще раз подобным образом актерский ансамбль был создан в «Идиотах». Перед актерами стояла задача, идеально идентичная задаче их

персонажей: максимально убедительно корчить из себя умственно отсталых, таким образом превозмогая себя и избавляясь от ненавистных комплексов. У каждого свое амплуа и своя роль, но играть ее надо каждый раз, когда ты появляешься в кадре, — аутентичность важнее всего прочего. Благодаря этому в «Идиотах» труднее всего выделить главного героя, и если бы не знакомая подготовленному зрителю идея трилогии «Золотого сердца», никто не расценивал бы Карен в качестве центрального «идиота». Этот обеспеченный интригой фактор сближал и сплавивал актеров лучше любого специального тренинга, и в результате, несмотря на трагический финал, на свет родился один из самых «корпоративных» фильмов в истории кинематографа.

В «Рассекая волны», «Танцующей в темноте» и «Догвилле» был взят на вооружение иной метод — ансамбля как такового не было, актеров вокруг себя собирал главный герой. Точнее, героиня. В «Рассекая волны» заметен еще вполне традиционный подход к работе с актерами: каждый старается за себя, по возможности «поддерживая» тех, кто находится в центре и служит своего рода камертоном. Лучше других с этой задачей справляются Кэтрин Картлидж в роли Додо — невестка Бесс, человек похожей судьбы, однако наделенный большей рассудительностью и лишенный сильной веры в чудо (первоначально фон Триер хотел снимать в роли Бесс именно Картлидж, но потом нашел Эмили Уотсон), а также Жан-Марк Барр в роли Терри, простодушного работника, каким при иных обстоятельствах мог бы прожить до смерти его лучший друг Ян. Перед исполнителем роли Яна Стелланом Скарсгардом стоит более сложная задача: обманно воплотить сильное героическое начало, чтобы после исчезнуть в болезненной пассивности, стать лишь одним из слепых факторов, толкающих Бесс к трагической развязке.

Бесс в исполнении Эмили Уотсон — тот магический элемент, без которого фильм никогда бы не состоялся, причем в этом заслуга режиссера, а не актрисы (в чем убеждают отнюдь не выдающиеся работы Уотсон в других фильмах, уже после «Рассекая волны»). Типажно и поведенчески ее Бесс представляет на экране воплощение женской слабости — она наивна, религиозна, романтична, сентиментальна, зациклена на любимом мужчине. Создав этот совершенный и цельный образ, режиссер затем разрушает его, показывая Бесс как натуру чрезвычайно сильную: даже зритель, которому свойственно ставить себя на место героев фильма, во время просмотра фильма не удержится от осуждения ее поступков, но все изменится, когда он увидит их фантастический результат, настоящее чудо. В этом противоречии, в этой эволюции рождается на свет одна из лучших актерских работ конца XX века.

В «Танцующей в темноте» традиционная схема окончательно уничтожается. Ни один из второстепенных персонажей картины не показался бы убедительным, не находясь в центре Бьорк—Сельма. Заботясь о ней,

Кэти Катрин Денев меняет привычный облик холодной французской дивы на образ молодящейся эмигрантки, заводской «бой-бабы». Влюбляясь в нее, Джефф Петера Стурмара становится не просто гротескным, как в фильмах братьев Кознов, а еще и трогательным. И только такую, доверчивую и замкнутую, безнадежно потерянную мать-одиночку может решиться обмануть отчаявшийся и жалкий полисмен Билл в исполнении абсолютно положительного на вид Дэвида Морса. Каждый из них иногда, будто увлекаясь, вовсе перестает играть: аутентичной Бьорк хватается за всех, она настолько правдоподобна в своем амплуа, что, видимо, самим актерам хочется ее пожалеть, в нее влюбиться или, напротив, отомстить ей за упрямство. Видимо, секрет создания столь реалистичного образа — в том, что фон Триер писал его с самой Бьорк. Показывая ее лишенной макияжа, в уродливых очках и некрасивой одежде, не сглаживая акцент, он фактически рисует портрет человека крайне непривлекательного — в том числе внешне. Но стоит заиграть музыку, как Сельма—Бьорк преображается, и в том числе потому, что песни написаны ею самой, и в этом музыкальном мире она хозяйка; ее внешность изменяется без помощи компьютерной графики или даже тривиального грима. Волшебство перевоплощения, в котором и состоит суть профессии актера, состоялось без обучения строптивой певицы принципам системы Станиславского. Кстати, это намеренное «не-играние» впервые было применено фон Триером, как он сам утверждает, еще в «Королевстве» — главные герои обладали теми же качествами, что и исполнявшие их роли актеры (в частности, Кирстен Ролфес, как и фру Друссе, была склонна к оккультизму, Хольгер Юль Хансен, как и профессор Месгард, был по натуре оптимистом, а Эрнст-Юго Ярегард, как и швед Хелмер, был подозрителен и истеричен).

Снимая «Догвилль», Ларс фон Триер стремился сформировать ансамбль другого рода. Делая предметом наблюдения феномен массового сознания, режиссер изучает изменения человека при контакте с другими. Приезжающая в городок незнакомка Грэйс придерживается определенного поведенческого стандарта — предается самоуничтожению, усмиряет свою мифическую гордыню, старается быть со всеми равно доброй. Этот поведенческий стандарт превращается в актерскую стратегию для исполняющей роль Грэйс Николь Кидман. В отличие от Бьорк или Эмили Уотсон, она не меняется на протяжении всей истории, до самого конца. Грэйс преображается внешне, меняя одежду и терпя унижения от жителей Догвилля, но ее мягкое, умиротворяющее, покорное отношение к окружающим не меняется. Сила этого образа — в неизменности. В то же время остальные актеры-персонажи оказываются настоящими оборотнями. В общении с Грэйс—Кидман они пытаются быть естественными, оставаться людьми, напоминая о «Танцующей в темноте» (по утверждению фон Триера, все герои этого фильма — хорошие люди, просто некоторые из них заблуждаются).

Актерские дуэты по формуле «Кидман плюс один» — главный принцип композиции фильма. Недаром, подписывая контракт со вторым по

значимости актером, Полом Беттани, фон Триер специально оставил их наедине с Кидман, чтобы посмотреть, каким будет их контакт, а сам поднялся снаружи по пожарной лестнице, чтобы подслушать и подсмотреть диалог через окно. Ведь по сюжету герой Беттани Том влюблен в Грэйс, однако корпоративное чутье вынуждает его возглавить сограждан в травле собственной невесты. Стоит горожанам объединиться, собраться вместе, как дух толпы заставляет людей преобразиться в свору собак. Этот коллективный портрет — пустые глаза, сжатые губы, стихийно вырабатываемая общая решимость — и есть главное достижение фон Триера в работе с актерами фильма; недаром режиссер настаивает на том, что Грэйс — вовсе не главная его героиня. Просто она отличается от других, порождая тем самым ключевой конфликт картины.

Рассказывая о работе с фон Триером над «Догвиллем», Стеллан Скарсгард объяснял: работая с Ларсом, надо навсегда забыть о своих амбициях и полностью отдаться его интуиции. Работая с ним, надо быть готовым играть плохо. Так, один из дублей знаменитой сцены изнасилования был решен в жанре романтической комедии именно по просьбе фон Триера. Неожиданность, сбивающая актера с толку, лежит в основе метода фон Триера, поэтому так редко можно увидеть в его фильмах артистов, «очевидно играющих» (недоигрывающих или переигрывающих, неважно). В документальном фильме «Признания "Догвилля"» можно услышать немало исповедей актеров, американцев и англичан, до того никогда не работавших с фон Триером и очевидно удивленных его манерой. Характернее других пример Беттани, исполнителя центральной роли, который клинически не может найти общий язык с режиссером. Он пытается хоть как-то объяснить фон Триеру свое видение роли, а тот безразлично отмахивается: «Тебе деньги заплатили? Так не волнуйся, а просто делай свое дело». Бескомпромиссность и полное нежелание учитывать собственное видение роли актером дают феноменальный результат — хотя бы в случае Беттани, исполнившего, без сомнения, в «Догвилле» лучшую роль за свою небольшую карьеру. Не исключено, что именно в этом фильме фон Триер приблизился к давно заявленному идеалу совместной работы с актером. Для того сцена и избавлена от декораций: чтобы не отвлекать внимание от главного — человека. Убрав все лишнее, режиссер сконцентрировал собственное внимание на исполнителях, а внимание зрителя — на выдуманных характерах.

Придя на съемки «Идиотов» абсолютно голым (что можно наблюдать в «Униженных»), фон Триер обманул актеров, якобы став с ними на один уровень. На самом деле от них понадобилось куда большее, чем просто раздеться. И речь здесь далеко не только о порносцене, для исполнения самой важной и реалистичной части которой — так называемого «проникновения» — все равно пришлось нанимать профессиональных порноактеров. Для правдоподобного обнажения внутреннего идиотизма, который позволил бы в кульминационной сцене обнять, как братьев, настоящих ум-

ственно отсталых, актерам понадобилось на время съемок заставить себя стать настолько же свободными внутренне (а значит, несвободными в рабочих условиях), как сам режиссер. Поэтому так бледно выглядят в фильме некоторые признанные звезды датского кино — например, Троелс Либи — в сравнении с другими, молодыми и менее известными, но лучше отвечающими задачам фон Триера, актерами.

За стремлением режиссера контролировать все, начиная с актеров, стоит все же и невыполнимое желание дать им больше свободы. В каких-то формах — пусть экспериментальных, недоступных широкой публике, вообще далеких от кинематографа — фон Триеру это удается. Лучшие тому примеры — «догматический» интерактивный фильм «Д-день», полностью основанный на актерской импровизации в заданной сюжетной ситуации, а также инсталляция «Часы мира», где актеры и вовсе не имели заранее написанного текста и действовали в зависимости от передвижений муравьев. Только в первом случае фон Триер прятался за спинами своих собратьев по «Догме», сознательно отказываясь от обязанностей лидера — или хотя бы автора проекта, а во втором просто исчезал со сцены, написав правила игры. Заведовал же всем его ассистент по «Королевству» Мортен Арнфред. На него автоматически перекладывалась ответственность за успех рискованного эксперимента, в котором контроль оказывался не в руках у Ларса фон Триера. Впрочем, фон Триер не был настолько эгоистичным, чтобы перекладывать весь груз на Арнфреда: за успех предприятия отвечали также нью-мексиканские муравьи.



Ларс фон Триер: «Ларс фон Триер — такой хрупкий, но на сцене он хитрец»

Самая знаменитая дива европейского кинематографа разрушила все общепринятые представления о своем «гламурном» образе, снявшись в роли Кэти в «Танцующей в темноте» Ларса фон Триера. Об этом опыте она вспоминает как об одном из самых интересных в своей карьере.

Вы — признанный символ французского кино, вы были «Марианной» — воплощением Французской республики. Для женщины, представляющей что-то символическое на протяжении уже сорока лет, не слишком ли вы рискуете, соглашаясь на эксперименты с молодыми режиссерами? Ларс фон Триер, Леос Каракс, Франсуа Озон...

Это рискованно никак не для меня — скорее уж для продюсеров и самих режиссеров. Они действительно рискуют, работая со мной. Они не способны разрушить мой образ, но им необходимо развернуть его, показать с неожиданной стороны. Невозможно так вот взять — и разрушить ту личность, которая существует в кинематографе настолько долго, как я. Это они, режиссеры и продюсеры, заключают с публикой рискованное пари, но никак не я. Это пари на правдоподобие. Надо признать, выигрыш этого пари не всегда служит на пользу картине.

Какой из экспериментов был для вас самым интересным?

Работа с Ларсом фон Триером. Это кинематографист, которого я нахожу очень оригинальным и крайне интересным. Фильм «Рассекая волны» буквально все во мне перевернул. С «Догвиллем» у меня сложнее, но фильм получился все же весьма нетривиальным. Правда, его истории о том, как нужно во всем идти до конца, особенно для женщины... Об этом же была и «Танцующая в темноте», да и «Рассекая волны». Правда, мне не понравилось, как он использовал американских актеров: взять Лорен Бэколл на такую малозначительную роль, зачем? Не понимаю. Зато Николь Кидман сыграла просто фантастически. А еще я безумно люблю фильм, который

он сделал для телевидения, «Королевство». Обе части, все десять серий.

Это правда, что вы сами написали ему письмо, попросив снять вас в «Танцующей в темноте»?

Нет. Это легенда, и он ее распространил по всему миру. Ларс кажется таким хрупким, но на самом деле он хитрец. Это правда, что я ему написала письмо — такое со мной случилось впервые, написать письмо режиссеру... Это было после того, как я посмотрела «Рассекая волны» и была очень впечатлена. Мне сказали, что он будет снимать фильм с европейскими актерами. И я сказала: «Если это правда, то, быть может, вам удастся выехать за пределы вашей любимой Дании и — если вдруг вы окажетесь во Франции, изменив своему обету никогда не путешествовать, — то я бы хотела с вами встретиться. Возможно, мы найдем общий язык на профессиональной почве». Он ответил быстро, даже стремительно: мол, этот проект он давно оставил, зато пишет сценарий мюзикла, главную роль играет Бьорк — она же пишет музыку, — и есть роль, написанная для молодой чернокожей американки. Эту роль он готов предложить мне. Роль-то не слишком важная, утверждал Ларс, для сюжета она не принципиальна... Я прочитала сценарий, написанный на английском, диалоги были так себе.

И как, понравился ли вам результат?

Да, и я предполагала, что итог нашей работы окажется именно таким. Понимаете, я действительно очень хотела с ним встретиться и поработать вместе. Конечно, это был непростой опыт — прежде всего, из-за конфликтов между ним и Бьорк... Нелегко было, нелегко. Однако картина получилась любопытной. С другой стороны, я не согласна с его использованием камеры. Зачем были эти сто камер? В сценах с танцами и музыкой надо было снимать

на зафиксированную, неподвижную камеру. А то так смотришь и не разберешь, что на экране.

Вас не раздражает беспрестанное внимание фотографов, поклонников, киноманов? Они же вам наверняка прохода не дают.

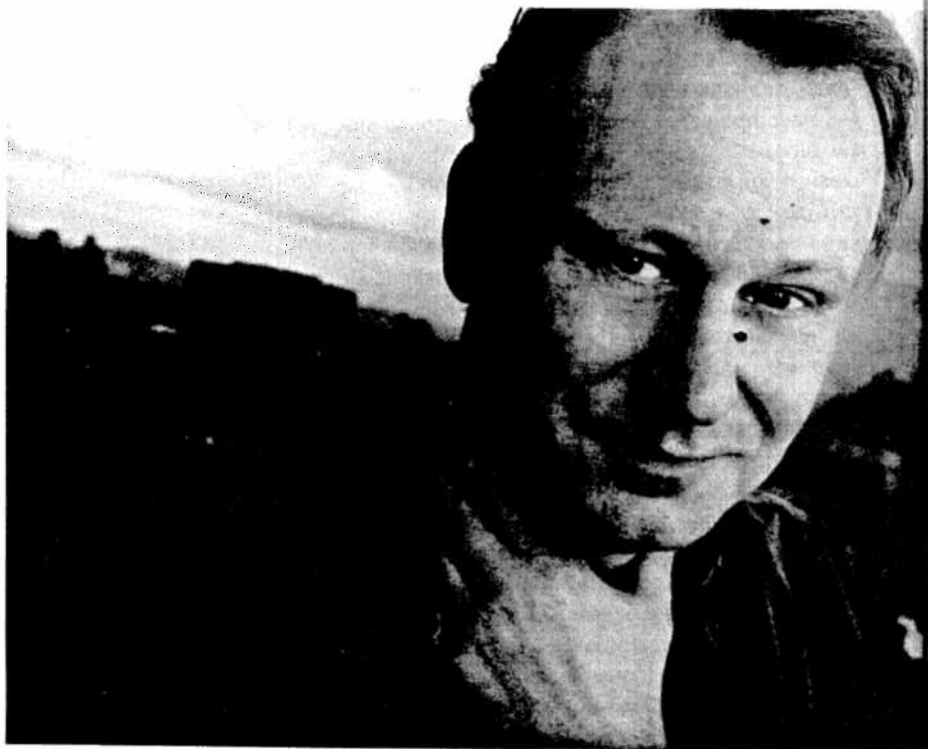
Не такое уж оно и беспрестанное. Сегодня весь день меня фотографировали, а завтра, хочется думать, перестанут.

И во Франции...

Никаких папарацци и навязчивых поклонников. Никогда. Слава богу, у меня есть свои секреты, вошедшие уже в привычку, как от них избавляться.

Стеллан Скарсгард: «Я у Ларса готов даже маленький эпизод сыграть»

Стеллан Скарсгард — шведский актер, вышедший на международную арену после центральной роли в фильме «Рассекая волны», — нередко работает в Голливуде, но всегда готов примчаться на край земли, если его позовет сниматься старый друг Ларс фон Триер. Так случилось и в «Догвилле», где Скарсгард сыграл одну из главных ролей.



Трудно не начать с предсказуемого вопроса. Как себя чувствует человек, изнасиловавший Николь Кидман — пусть и понарошку?

Господи, знали бы вы, сколько раз я на него отвечал... Удивительно, как притягивают людей все сексуальные вопросы. Ну что ж, ответу: было хорошо. Сначала она немного сопротивлялась, а потом все наладилось.

Однако в Догвилле нет стен, значит, вокруг вас было полно народу... Это вас не смущало?

Много народу было только на общих планах, а крупные мы снимали в более интимной компании. Да ладно вам, мы оба актеры, мы оба знаем, что делаем. Работа у нас такая! Бывают штуки и похуже изнасилования, когда убивать кого-то приходится. К счастью, не по-настоящему. Если говорить серьезно, то единственная проблема любой сексуальной сцены — это самочувствие актрисы: не чувствует ли она себя выставленной напоказ в постыдном, так сказать, виде. Или использованной как женщина. Мужчинам легче: никто никогда не будет пытаться заработать деньги, демонстрируя на экране мой член. А женщин действительно нередко используют, и многих это смущает. Впрочем, многим это безразлично. Если мы оба довольны, все в порядке.

Вы согласились сыграть роль Чака в «Догвилле» после того, как прочли сценарий?

Мне наплевать на сценарий, я у Ларса готов даже маленький эпизод сыграть. Вот в следующем фильме для меня не будет полноценной роли — так что, может, придется удовольствоваться несколькими секундами на экране. Если только я не перекрашусь в черный цвет... ведь большинство персонажей фильма «Мандалей» — чернокожие.

Фильм снимался необычным образом...

Это самое меньшее, что можно сказать. Это же видео — Ларс включал камеру, а мы начинали играть и не останавливались. Прерывали написанные диалоги, чтобы перекинуться друг с другом парой слов, общались с режиссером, а потом начинали заново. Страшно любопытно. Трудно лишь одно — если раньше ты не работал с Ларсом, то нелегко сразу смириться с тем, что контроль над ролью больше не в твоих руках. На самом-то деле актер никогда ничего не контролирует, но в некоторых случаях хотя бы иллюзия сохраняется... и это не случай Ларса. Иногда ты вынужден играть очень-очень плохо, и это тебя ранит, ты чувствуешь, что зря теряешь время и энергию. Но он хочет, чтобы те или иные две секунды смотрелись именно так, и ты поневоле подчиняешься. Хочешь выглядеть очень хорошо в фильме Ларса фон Триера — привыкай играть плохо.

Можете привести конкретный пример?

Стиль работы Ларса — тотальный контроль над всем окружающим при тотальной свободе действий: камера не останавливается, ты постоянно играешь. Трудно привыкнуть, но когда привыкнешь — все в порядке. Возьмем ту же сцену изнасилования. Мы сыграли ее пять-шесть раз, а потом Ларс вдруг сказал: «Стеллан, будь другом, сыграй это в стиле романтической комедии». Я ответил: «Мда, отличная идея, Ларс» — и подчинился, насколько мне это удалось. Ничего, конечно, не получилось, но что-то новое прибавилось, и на следующий раз получилось гораздо лучше. Ты играешь, злишься, ничего не получается, а потом внезапно все удается. Надо просто доверять ему, другого пути нет. Дома ты работаешь над своим персонажем, придумываешь ему характер, потом приходишь на съемки, а Ларс и говорит: «Классно ты придумал, но давайте попробуем кое-что другое». И ты опять теряешь контроль. Характер будет создан им при мон-

таже, нужно верить в это. Несмотря на все импровизации, мы знали, что получится в итоге: сценарий — солидный том, целый роман, а Ларс не собирался от него удаляться.

Вы начинали как театральный актер. Съемки в «Догвилле» напоминали театр?

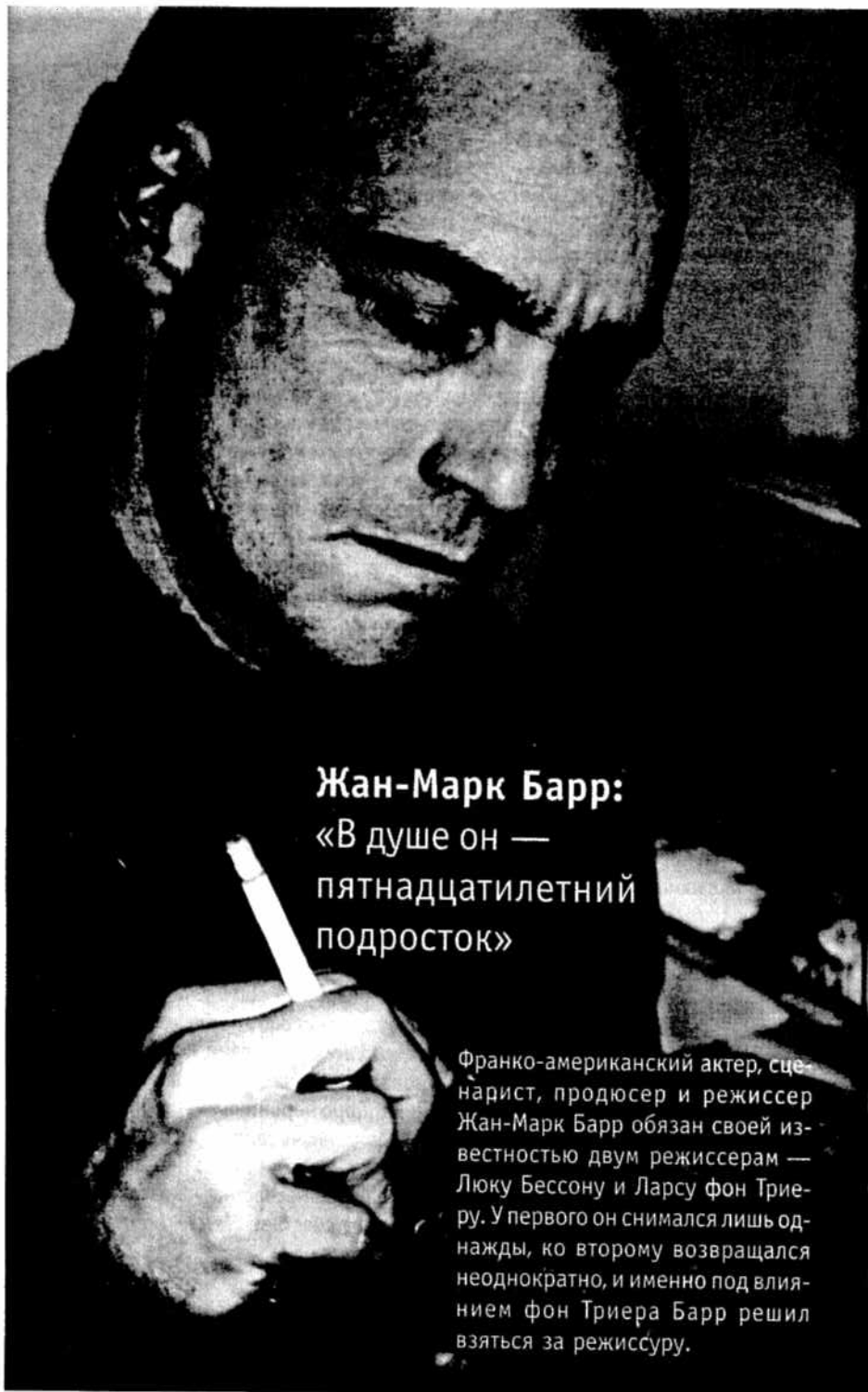
С одной стороны, павильон похож на театральную сцену. С другой, когда ты выходишь на площадку, ты пытаешься, как в театре, заполнить сцену своей игрой... а этого-то от тебя и не требуется. Наоборот, нужно играть очень интимные вещи, как в кино. Ты пытаешься привлечь к себе внимание, но сцена полна других актеров, которые все время на ней находятся. Фантастическое чувство: пространство наэлектризовано таким количеством хороших актеров, и ты ощущаешь себя частью этого.

Вы считаете Ларса фон Триера пессимистом?

Нет, в «Догвилле» при всей безнадежности, безусловно, есть немало позитивного. Например, в нем нет плохих и хороших персонажей — каждый бывает то хорошим, то плохим. Этот взгляд на человечество я разделяю, и, по-моему, куда пессимистичней фильмы, в которых люди делятся на хороших и плохих.

А каков сам Ларс?

Как его персонажи — хороший и плохой (*смеется*). Нет, он не плохой парень — он очень милый и ужасно переживает за свою работу. Он чувствует себя виноватым перед всеми актерами, которым не может уделять равного внимания, и все время извиняется. Особенно Ларс нервничал из-за Лорен Бэколл, которая часами окучивала нарисованные мелом кусты на полу, а он не мог ею заниматься. Знаете, персонажи фильма несчастны, но работать с Ларсом — настоящее счастье.



Жан-Марк Барр:
«В душе он —
пятнадцатилетний
подросток»

Франко-американский актер, сценарист, продюсер и режиссер Жан-Марк Барр обязан своей известностью двум режиссерам — Люку Бессону и Ларсу фон Триеру. У первого он снимался лишь однажды, ко второму возвращался неоднократно, и именно под влиянием фон Триера Барр решил взяться за режиссуру.

Что привело к вашему сотрудничеству с Ларсом фон Триером?

После «Голубой бездны» Люка Бессона я превратился в «самый модный запах сезона», мне делали много предложений — было из чего выбирать. Мой агент показал мне несколько сценариев, один из которых меня очень заинтересовал. В частности потому, что там была задействована моя франко-американская двойственная природа. Это был сценарий «Европы» Ларса фон Триера. Мы встретились с ним в Копенгагене, пообедали вместе и обо всем договорились. Я понял, что Ларс — человек с амбициями не только датскими, но, скажем так, общеевропейскими, что фильмы его сделаны на английском языке. Я вспомнил, что родился в Европе, но прожил почти всю жизнь в Штатах. Вдруг я понял, что встретил подлинного художника, художника во всем.

Что отличает его от других режиссеров, в ваших глазах?

Это человек очень беспокойный... даже обеспокоенный, и постоянно поддерживающий в себе важное качество — отвагу, чтобы не отворачиваться от своего беспокойства. Когда я с ним познакомился, он произвел на меня впечатление человека более старшего, чем его возраст по паспорту, а позже я понял, что в душе он — пятнадцатилетний подросток. Лучшие моменты, пережитые вместе с Ларсом на съемках «Европы» и «Рассекая волны», помогли мне видеть в нем мальчишку. А «Танцующая в темноте» или «Догвилль», фильмы более трудные, заставляли его терять эту радость. Однако Ларс — человек, не принимающий себя слишком уж всерьез, даже если он страдает от собственных амбиций, личных и творческих проблем.

Как он, по-вашему, относится к актерам?

В «Европе», фильме в большой степени «техническом», я не мог испытать того, что, видимо, чувствовала Эмили Уотсон во время работы над «Рассекая волны», где Ларс входил с исполнителем главной

роли в очень тесный контакт и требовал невероятной эмоциональной отдачи. В «Европе» это было ни к чему... Ларс ищет подход к актеру, ему необходимо в каждом случае найти этот подход, чтобы фильм удался. Кстати, когда я встретился с ним впервые, он считал, что актер в фильме не имеет значения. Потом он изменил свою точку зрения.

Как вы думаете, почему?

После «Элемента преступления», «Эпидемии» и «Европы» его много обвиняли в бесчувственности. Видимо, он проделал нештучную работу над собой, после чего представил «Рассекая волны», наконец позволив себе быть эмоциональным со зрителем. Этот опыт изменил его.

Вы пришли в режиссуру через «Догму», придуманную Ларсом фон Триером. Большую ли роль это сыграло в вашей творческой биографии?

Ларс фон Триер рассекретил искусство кино в «Рассекая волны» — особенно в этом помогла «живая», постоянно движущаяся камера. Когда он заговорил впервые о «Догме», я с самого начала решил не относиться к ней всерьез. Мне в ней виделось упражнение, конечная цель которого — избавить кинематограф от всей присущей ему искусственности. Кроме того, Ларс при помощи «Догмы» утвердил права цифрового видео на существование в кинематографе. В этом главная заслуга движения «догматиков». Сегодня я и мой соавтор берем камеру в руки, вооружаемся чувством юмора и, не думая о дурацких правилах, которые так часто обсуждают журналисты, делаем хорошее кино.

Не является ли идеей «Догмы» свобода, которую вы сделали главной темой своих режиссерских работ — фильмов «Любовники», «Слишком много плоти» и «Просветление»?

Нет, в отличие от моих фильмов, в центре «Догмы» не свобода, а стремление избавиться от ненатуральной интонации в любом жанре — будь то драма или комедия. «Догма» изобретена, чтобы убрать все наносное и поставить во главу угла настоящему важные вещи: сюжет и эмоции. В голливудском кино картинка превосходна, актеры идеальны, все политически корректно, но искусственно до смерти. Все правила и т.д. были лишь фоном, который кинокритики слишком часто принимали всерьез.

Ларс фон Триер по поводу вашего первого фильма сказал, что он вызвал у него чувство ностальгии... Манера снимать фильмы на видеокамеру, как это делается в «Догме», к которой принадлежат «Любовники», — она связана с идеей свободы?

Разумеется, во всем. Что до ностальгии, то мы постоянно вспоминали о «Новой волне» — тогда не было видео, но при помощи более легкой камеры режиссеры обновляли взгляд зрителя на мир. Я был актером, но вот — решил снимать фильм: написал сценарий, купил камеру, снял фильм, и вот он перед вами. Это и есть свобода! При помощи видеокамеры можно с самого начала сделать угол зрения нетривиальным, необычным; если рука оператора дрогнет, зрителю передастся это нервное чувство. Финальный план «Любовников» — исторический; такого на 35 мм не снимешь, и это доказывает, что можно воплощать любые творческие амбиции, работая с цифровым видео. Когда Ларс придумал «Догму», он назвал ее так именно потому, что настоящая догма — Голливуд. Идеальные картинки со стертými актерами и системой ценностей, работающей по принципу: «Это великий фильм, ведь он стоил сто пятьдесят миллионов долларов...» Вот это догма! Тридцать лет назад кассовые сборы во Франции никого не интересовали, а сегодня — наоборот. Вот этому надо противостоять. А видео — это лишь инструмент,

позволяющий сделать за три года три фильма, превратив их в своего рода политическое заявление: свобода любить, свобода трахаться, свобода думать. Мои фильмы вышли на всех языках во всех странах мира. Кроме США.

Вы начинали в «Голубой бездне», куда Бессон взял вас за умение нырять и за симпатичную физиономию, а потом снимались у того же фон Триера в «Европе»; в одном из интервью он объяснил свой выбор тем, что вы могли надолго задерживать дыхание под водой. Как актер, инструмент режиссера, превратился в самостоятельного автора? Возможен ли возврат назад?

Ну конечно, актер же и должен быть инструментом. Для меня «Европа» стала философской антитезой «Голубой бездне» — я встретил в Ларсе человека, который мыслит такими же категориями, как я сам, хотя и не был французом. Мы ищем причину, по которой должны заниматься нашим делом, а не чем-то еще. Бывают фильмы, которые снимают, чтобы заплатить налоги; бывают фильмы, которые снимают, чтобы что-то провозгласить. И когда это счастье можно разделить со зрителем, ты выиграл. Современная Америка, Америка Буша, похожа на брежневский Советский Союз; мы больше не задаем вопросов сами себе. Эта огромная сила тоталитарна, она властвует над рынком.

И что же вы можете этому противопоставить? Ларс фон Триер сделал «Танцующую в темноте», и даже Золотая пальмовая ветвь не помогла ему получить номинацию на «Оскар» — не считая номинации «За лучшую песню к фильму»...

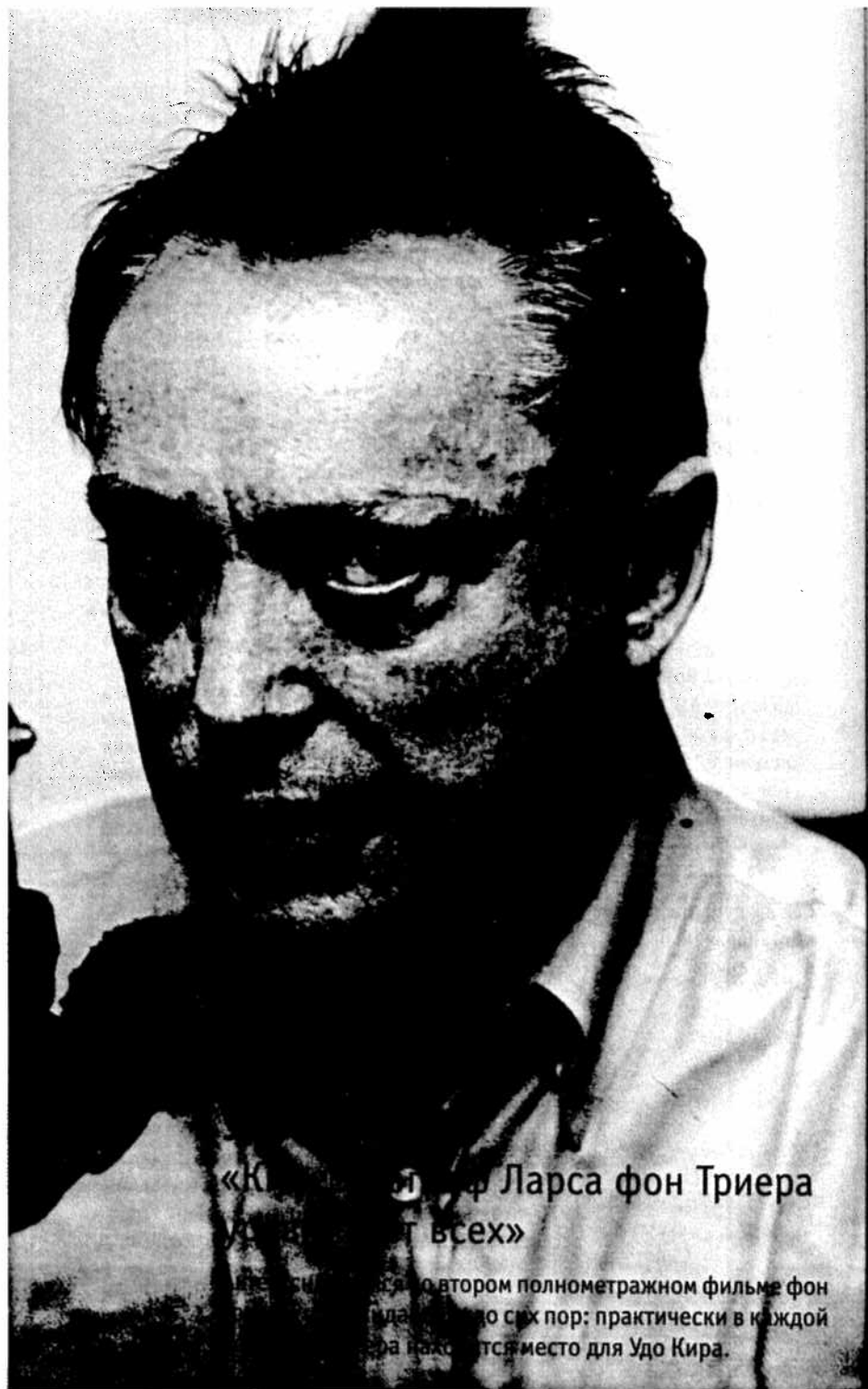
Ларс пукнул в церкви, посягнув на святое. В «Рассекая волны» он рассказал историю любви, на которую Голливуд никогда бы не осмелился. Он сделал это на английском! Европейцы делают фильмы на английском лучше, чем американцы. Ларса не любят в Америке, потому что он опасен. Что можно противопоставить Голливуду? Да ничего; просто снимать свои фильмы.

Почему вы снимаетесь у Ларса до сих пор, хотя после «Европы» он не предложил вам ни одной главной роли?

Знаете, что объединяет великих режиссеров, с которыми мне доводилось работать, — Джон Бурман, тот же Ларс? Все они создают вокруг себя подобие семьи, частью которой становятся и актеры. И вся иерархия, без которой кино не существует, вдруг разрушается. Маленькие роли в фильмах Ларса я играю, потому что он меня об этом просит! Кроме того, это помогает ему привлечь французское финансирование для его фильмов. Денег я за это не получаю, это делается из любви к кино, какую сегодня встретишь не часто. Кроме того, приняв участие в таких фильмах, как «Рассекая волны», «Танцующая в темноте» или «Догвилль», ты вписываешь свое имя в кинематографическую историю. Это, по-моему, куда интереснее любого голливудского экшена.

Как вы думаете, почему «Догвилль» не был награжден в Каннах?

Странная история... Думаю, это фильм, опережающий свое время. И не стоит судить о чем-либо через призму Канн, которые искажают все что угодно. Канн исчезнут, а Ларс останется. Потому что он не прекратит задавать себе вопросы: как рассказать ту или иную историю, оставшись верным и сюжету, и эмоциям? Его внутренний поиск, по-моему, напоминает великих советских режиссеров 1970-х годов, особенно Тарковского. Ларс ведет расследование, двигаясь по направлению к душе.



«Кино» Ларса фон Триера
Удо Кира

...во втором полнометражном фильме фон
...да... с тех пор: практически в каждой
...находится место для Удо Кира.

Вы помните свою первую
встречу с Ларсом фон Три-
ером?

Много лет назад, в 1984-м, я поставил короткометражку под названием «Последнее путешествие в Харрисбург», которая длилась десять минут: я играл в ней, а за кадром звучал голос Фассбиндера. Меня с этим фильмом пригласили в Германию на фестиваль в Мангейме. Фильмом открытия был «Элемент преступления», а перед ним как раз показывали мою работу. Разумеется, я сидел в зале в компании других режиссеров — американцев, европейцев. Когда фильм Ларса закончился, я был под настолько сильным впечатлением, что буквально не мог подняться с места. И тут же сказал тем режиссерам, которые сидели рядом: «Мы все можем отправляться домой, потому что приз получит этот парень». Меня спросили: «Ты уверен?», я ответил: «Абсолютно». Так и случилось.

После показа я подошел к директору фестиваля и сказал: «Мне бы хотелось познакомиться с режиссером "Элемента преступления"», он ответил — «О'кей, мы это устроим». Через некоторое время встреча состоялась. Я ожидал увидеть высоколобного интеллектуала в черном, кого-нибудь вроде Фассбиндера или Кубрика. Но увидел человека гораздо моложе себя, в джинсах и свитере. Так мы познакомились, поговорили, он знал меня по фильмам Фассбиндера и тут же предложил работать вместе. У него был проект «Наибольшее зло», который так и не осуществился: это должен был быть фильм о двух семьях, живущих в Берлине, — одна хорошая, а другая плохая.

А как вы начали работать
вместе?

Тогда мы обменялись адресами. Вскоре после этого Ларс написал мне: «Приезжай скорее в Данию, я собираюсь ставить фильм по сценарию Карла Теодора Дрейера — "Медея" — и тебе предлагаю главную роль, Ясона. Приезжай, я тебя представлю телевизионному начальству, потому что они не

очень-то рады идее участия немецкого актера в датском фильме». Я приехал, встретился с ними. После чего Ларс сказал мне: «Ну ладно, теперь прекращай бриться и мыть голову, увидимся на съемках через пару недель». Наше сотрудничество состоялось. Кстати, совсем недавно фильм впервые был показан по американскому телевидению и имел в США большой успех.

Я снимался во всех фильмах фон Триера, кроме «Идиотов», в которых он хотел снять исключительно датских актеров.

Вы снимались во всех его фильмах, но ни разу после «Медеи» не сыграли главную роль: другие же актеры — друзья фон Триера, Стеллан Скарсгард и Жан-Марк Барр, играли центральные роли в «Рассекая волны» и «Европе»...

Не знаю, может, это как-то связано с моим типажом? Понимаете, Ларс фон Триер не любит актеров. То есть он хорошо к ним относится по-человечески, но не любит актеров, которые играют. Помню, в «Медее» — во время первого съемочного дня — я пришел на площадку, чувствуя себя молодым королем Ясоном. Но когда я начал играть, посреди сцены Ларс меня прервал криком «Стоп! Я забыл, у нас тут звезда играет!». И сказал мне: «Не играй. Будешь играть — собак на тебя напущу». Кстати говоря, это единственное режиссерское указание, которое я получил за всю мою жизнь от Ларса фон Триера. С тех пор я просто приезжал к нему в Данию или Швецию, приходил на съемки и был самим собой. Понимаете, многим трудно не играть, если их профессия — актер. Проще постоянно играть, даже в жизни.

Стеллан — просто Стеллан, и таким он идеально подходил для «Рассекая волны», а потом для «Догвилля». Жан-Марк оказался идеальным для «Европы». В фильмах Ларса чаще появляются настоящие люди, чем актеры. Каждый раз, читая его сценарий,

я ищу такую подходящую роль для себя. Но я беседовал с ним насчет «Мандалея», и там у меня будет большая роль.

Мне нравится ваш вопрос, и ответ, разумеется, прост: я бы хотел сыграть главную роль в фильме Ларса фон Триера. Но мы друзья, сделали вместе немало фильмов, и теперь все зависит от него. Позовет — сыграю. А пока подожду и буду работать в перерывах с другими режиссерами. Хоть с российскими.

Какова ваша любимая роль из сыгранного в фильмах фон Триера?

Разумеется, «Медея», потому что там-то я сыграл главную роль! Мне нравятся также «Европа», «Рассекая волны» и, разумеется, «Королевство», где моя роль — одна из важнейших. Я люблю играть маленькие, но важные роли. В «Рассекая волны» я появляюсь на экране в полутора эпизодах, но каждый замечает и запоминает моего персонажа. Потому что я убийца... В «Танцующей в темноте», где я тоже сыграл в эпизоде, моя роль куда менее заметна. Хотя и важна для сюжета. Там я наконец-то сыграл положительного персонажа. Впрочем, по этому фильму меня мало кто запомнил.

В чем, по-вашему, специфика работы Ларса фон Триера с актерами?

Я работал с Вимом Вендерсом, Гасом Ван Сентом, Фассбиндером, Вернером Херцогом, и в каждом есть что-то особенное. Однако стиль Ларса фон Триера мне нравится больше всех вышеперечисленных. Потому что Ларс всегда великолепно представляет себе, какого результата хочет достичь, и, добиваясь своей цели, он нарушит любые законы и правила, но придет в желаемому. Он берет камеру и сразу знает, что с ней делать. И никаких тебе пометок и границ, за которые не надо заступать. Только что я закончил сниматься в фильме с Мадонной, и там шаг вправо, шаг влево — уже брак: так был поставлен свет. Но у Ларса — например, в «Догвилле» — ты не думаешь о свете и тени, ты просто работаешь.

Он хочет от тебя правды, больше ничего. Хотя правда эта — не в актерах, она в сценарии. С самого начала Ларс не терпел практически никаких импровизаций, все должно было быть исполнено слово в слово; теперь это, впрочем, уже не так строго.

Я люблю с ним работать — это всегда доставляет мне удовольствие. Кстати, в Голливуде я нередко снимаюсь по пятнадцать часов. Ларс бы никогда такого не допустил. В его фильмах к пяти часам ты всегда свободен. С ним так приятно работать, потому что он отличается от остальных. У каждого свой киноязык, каждый по-своему обращается с актерами. А его стиль сводится к тому, что актер должен быть настоящим, а не искусственным: вот и все.

А почему, как вам кажется, некоторым актерам так сложно работать с фон Триером?

Понятия не имею, могу только предположить. Когда он снимал «Догвилль», там не было никакого разделения актеров на «классы», как в Америке. В том числе их трейлеров: все были на равных, как на площадке, так и в быту. Он со всеми обращается одинаково, и не всех это устраивает. Так называемых голливудских звезд, например. Хотя, по моему, им должно нравиться с ним работать. Ведь Ларс возвращает их к основам профессии. Никто не рождается звездой, путь восхождения непрост. И мне кажется, что если сейчас они получают по двадцать миллионов долларов за фильм, то им только приятнее будет вернуться к настоящему кино, не думая о кассовых сборах и гонорарах.

Некоторым это нравится, других раздражает, но кинематограф Ларса фон Триера уравнивает всех. Он будет относиться к заслуженной звезде так же, как к молодому дебютанту. Никакой разницы. Он одинаково уважает каждого. Что же касается случая Бьорк, которая сыграла потрясающую роль в «Танцующей в темноте», то у нее действительно возник ряд проблем с Ларсом, но здесь причина была другая: она приняла слишком близко к сердцу судьбу своего персонажа.

Что служит для вас главной причиной ответить на зов Ларса и приехать к нему из Штатов на край земли даже для того, чтобы сыграть эпизод?

Дело в том, что мы друзья. Мне всегда приятно увидеть его, его семью и детей, побывать в Дании, о которой у меня сохранились наилучшие воспоминания. Ларс не понимает, почему я живу в США, считая это доказательством моей природной глупости. Для меня поездка в Данию — как возвращение домой. Я забываю об имидже, покидаю кинофабрику, которая никогда не дает мне возможности отдохнуть, и отправляюсь домой, тем более что дома в Германии у меня не осталось. Как можно не радоваться встрече с другом, с которым ты можешь еще и вместе поработать? Хотя я приезжаю туда не только по работе, но и просто повидаться.



Американский актер Джереми Дэвис у монтажной «Догвилля»: приехал в Данию учиться профессии.



Как Аргус

Операторскую работу и монтаж Ларс фон Триер с самых первых фильмов рассматривал как самые важные части творческого процесса, недаром полноценными соавторами «Ноктурна» и «Картин освобождения» он называет оператора Тома Эллинга и монтажера Томаса Гисласона. Названные фильмы, да еще «Европа», снимались в строгом соответствии с продуманной раскадровкой. Это соотношение между замыслом и исполнением, без сомнения, в очередной раз свидетельствует о стремлении загнать работу над фильмом в четкие рамки, прописать правила, чтобы потом им следовать, чего бы это ни стоило. Камера — идеальный инструмент для обеспечения контроля над зрителем, актером и всем экранным пространством. В продолжительных и сложных тревеллингах, не отступающих ни на шаг от заданной траектории, каждый предмет или человек находит свое единственно возможное место — как в музее, пусть и сконструированном по таинственным, непостижимым умам законам. Оператор играет в этом музее роль экскурсовода, который вовремя одернет зазевавшихся туристов и обратит их внимание на требуемый экспонат. Принято восхищаться совершенством структуры «Элемента преступления» или «Европы», но невозможно не почувствовать психологического давления этих фильмов на зрителя, которому поневоле передается клаустрофобия автора.

Путь к предстоящему изменению стилистики намечен фон Триером еще в «Эпидемии», которая делится на «реальную историю» и «фильм в фильме». Первая часть, большая по экранному времени, полностью снята на видеокамеру фон Триером и Ворселем без посторонней помощи — это самодельное кино, почти «хоумвидео». В ней нет тонких расчетов, все спонтанно и непосредственно. Вторая — поскольку является притчей, происходящей в условном времени и месте, — подчеркнута эстетизирована: для ее съемок фон Триер пригласил оператора Дрейера Хеннинга Бендтсена. Оппозиция очевидна. Реальная, непридуманная жизнь выглядит некрасивой, но правдоподобной, а сказочный мир «Эпидемии» обязан быть красивым, завораживать зрителя. Контраст служил эффекту обнажения приема: как это называет сам режиссер, «хочется иногда сделать камеру видимой». Не в буквальном, конечно, смысле.

После «Европы», которая дошла до логического предела в искусственном выстраивании придуманной вселенной, фон Триер сделал окончательный выбор в сторону импульсивной и незстетичной «живой камеры». Именно ее использование в «Королевстве», а следом в «Рассекая волны» установило не прошедшую до сих пор моду на такие съемки по всему миру. Многие зрители, смотрящие подобные фильмы на широком экране, не выдерживают — их тошнит, болит голова, они теряют сознание, женщины преждевременно рожают, у сердечников случаются приступы (все это факты, а не гиперболы). Надо думать, что столь сильное воздействие изображения на аудиторию входит в замысел режиссера, планомерно сражающегося

с равнодушием пресыщенной публики. Любопытно, что работой в «Рассекая волны» гениального оператора Робби Мюллера (снимавшего лучшие фильмы Вима Вендерса и Джима Джармуша) фон Триер остался недоволен: по его словам, Мюллер оказался «слишком хорош». В погоне за «грязным» изображением режиссер сперва взял камеру в свои непрофессиональные руки в «Идиотах», полностью снятых на видео, а затем решил эту камеру так и не выпускать. В уже «недогматической» «Танцующей в темноте» заведует операторскими работами тот же Робби Мюллер, но непосредственно оператором фон Триер назначает самого себя. Это позволило ему не только сохранить непосредственность «Идиотов», но и найти максимально приближенный к реальности визуальный эквивалент состояния близорукого, теряющего зрение человека: зритель будто смотрит на экран глазами Сельмы.

В «Догвилле» фон Триер решает обойтись вовсе без Мюллера, поэтому зовет на роль «худрука» неоднократно работавшего с датчанами (с тем же Винтербергом) британца Энтони Дод Мэнтла — человека не со стороны, а «из тусовки». Мэнтл заканчивал Копенгагенскую киношколу, фон Триер знал его с давних пор и был по-своему одержим идеей совместной работы — ведь даже снижая ответственность актера или оператора за конечный продукт, беря все на себя, режиссер ищет соратников с особым тщанием. Забавно, что в двух своих фильмах он использовал сложное «недатское» имя оператора, с которым собирался сотрудничать: в «Рассекая волны» Энтони Дод Мэнтлом именуют безвестного грешника, чьи похороны Бесс и Ян могут наблюдать в начале картины, а в «Танцующей в темноте» Энтони Дод Мэнтлом оказался судья, выносящий Сельме смертный приговор. Несмотря на это, во время съемок «Догвилля» фон Триер старался не выпускать бразды правления из рук: он прикрепляет камеру к себе при помощи сложной системы каркасов и ремней, чтобы снимать все самостоятельно. И изображение остается неочищенным даже в подчеркнута театральном, не пытающемся сымитировать документальное кино «Догвилле». Можно сравнить концептуально-неряшливую картинку в фильмах фон Триера со сделанными примерно в то же время музыкальными открытиями исповедовавших «грязный» звук гранж-групп из Сиэтла во главе с «Нирваной» Курта Кобейна. В обоих случаях непосредственность, реалистичность и живость искусства вступали в открытое противоречие с гладким, причесанным и прилизанным стилем массовой культуры.

Первая ремарка сценария «Рассекая волны» гласит: «Иногда Бесс (и только она) смотрит прямо в камеру, не меняя при этом своих устремлений и мотивировок». И это действительно происходит, начиная с пролога и почти до самого финала. Понятно, что фон Триеру хотелось отделить главную героиню, которой дана власть творить чудеса и разговаривать со Всевышним, от остальных персонажей. Ясно и то, что ему приятно позлить ретроградов, нарушая запрет номер один — «актер не должен смотреть в камеру», заодно делая камеру «видимой» зрителю. Но, кроме этого, зрительный контакт актера с объективом приводит к удивительному эффекту.

Взгляд Эмили Уотсон — глаза в глаза зрителю — обеспечивает почти «театральную» убедительность, практически не осуществимую в кинематографе. Используя камеру как «зеркало для героя», фон Триер одновременно акцентирует взаимоисключающие истины: во-первых, экранное действие условно и придумано, потому актер не стесняется смотреть в сторону оператора, а во-вторых, все происходящее настолько правдиво, что главная героиня не обязана соблюдать даже азы актерского мастерства — как, скажем, персонаж документальной картины, которого никто не может научить, как себя вести в кадре.

Появление «живой» камеры проводит демаркационную линию в творчестве фон Триера. Стабильная, медленная, поставленная на специально сконструированные рельсы камера ранних фильмов была будто гарантией того, что ничего незапланированного не случится, что эпизодный план будет соблюден в точности. Огромное число элементов — декорации, световое оформление, звук, музыка, наконец, актеры — приводилось в гармоническое соответствие друг с другом для оформления практически совершенной конструкции. Как только вводится новый стиль съемки, меняется буквально все. Число элементов резко сокращается. Теперь их всего три: камера, актеры и сценарий. Причем элементы эти не в гармонии, а в постоянном конфликте. Установка на неприкрашенность, визуальный реализм противоречит сложно сконструированному и нередко ненатуральным коллизиям, а приоритет актерской игры как бы отменяется за счет подчеркнуто неряшливой камеры, не позволяющей исполнителям толком продемонстрировать, на что они способны. Те же изменения происходят на содержательном уровне: если вплоть до «Европы» идеальные и всегда фантазмагорические сценарные конструкции отвечали перфекционистской форме повествования, то начиная с «Королевства» псевдодокументальная картинка полностью соответствует более реальным коллизиям, начисто лишенным схематизма и нередко даже перегруженным «ненужными» житейскими подробностями — подобно «случайно» выхватываемым камерой пошлым иллюстрациям с кошечками и собачками на стенах спальни парализованного Яна в «Рассекая волны» или примитивно-слащавым китайским статуэткам в витрине единственного магазина Догвилля. Впрочем, последняя деталь оказывается обманчиво-второстепенной, играя немаловажную роль в развитии сюжета.

Не менее важно, чем «живая» камера, решение фон Триера перейти на видео. Это помогает ему не прекращать съемку ни на секунду, поскольку нет необходимости экономить пленку. Актеры бесконечно играют сцену до тех пор, пока режиссер не остановит их, а он снимает до тех пор, пока не почувствует, что набрал достаточно много материала. Таким образом фон Триер освобождает исполнителей если не от своего диктата, то хотя бы от диктата объектива камеры. Если актеры не могут достигнуть желаемой цели при помощи импровизации, то импровизировать берется сам режиссер, он же оператор. Спонтанно решая перейти на крупный или общий план, рискуя потерять фокусировку посреди эпизода, он жертвует всем, а следит лишь за

одним, самым главным: соблюдением эмоционального настроя. Раньше орудием контроля над актерами и декорацией была камера, теперь ее роль играет монтаж. Ведь именно при монтаже фон Триер собирает из удачных лоскутков цельный эпизод, крайне редко используя дубль от начала до конца. Таким образом только усиливается ощущение «грязного» изображения.

Идеальное воплощение «лоскутный» прием нашел в клиповых музыкальных секвенциях «Танцующей в темноте». По совету Томаса Гисласона фон Триер устанавливал для каждого из танцевальных номеров, поставленных именитым хореографом Майкла Джексона и Мадонны Винсентом Патерсоном, сто камер в разных местах. Актеры и танцоры кордебалета исполняли свои номера в предлагаемом пространстве: на заводе, на природе, в тюрьме или зале суда. И только после этого режиссер монтировал из ста видеозаписей один клип, выбирая и подгоняя к музыкальному ритму самые удачные образы. В результате была создана иллюзия контраста между упорядоченным, срежиссированным миром опереточных фантазий героини и реальностью, переданной через импровизированно-импульсивную камеру в руках фон Триера. На самом же деле оппозиции практически не существовало — просто фон Триер умножил свой единственный глаз-объектив на сто, а потом на монтажном столе привел материал в необходимый художественный порядок... или беспорядок.

Ларс фон Триер особенно тщательно относится к работе с цветом. Его первая работа, «Картины освобождения», решена последовательно в трех цветах — красном, желтом и зеленом. «Элемент преступления» тоже подкрашен желтоватым с редким вкраплением контрастирующего синего: по собственному признанию режиссера, ему хотелось сымитировать цветовую гамму «Зеркала» Тарковского. Так или иначе, клаустрофобической медитативности фильма подобные цвета отвечают идеально. «Эпидемия» противопоставляет неряшливую, лишенную искусственной подсветки черно-белую правду документа искусственно-искусной вязи артхаусного фильма, для которого черно-белая картинка — знак особого шика (Дрейер, Бергман, Тарковский — их черно-белые образы воскрешает в памяти «фильм в фильме»). Наконец, в «Европе», по преимуществу черно-белой, важную роль играют вкрапления цвета. Они фокусируют внимание зрителя на самом важном — как в сцене, когда алые потоки воды хлещут из-под двери ванной, где покончил с собой Макс Хартманн. Именно повышенное внимание к расстановке визуальных акцентов обеспечивает то формальное совершенство, которое поражает воображение в «Европе», а вовсе не отработанные и на предыдущих фильмах тревеллинги.

Манифест «Догма-95» предписывает отказаться от черно-белого изображения, и в этом пункте фон Триер полностью следует собственному запрету. «Королевство» еще выдержано в желто-черной гамме, напоминающей «Элемент преступления», но начиная с «Рассекая волны» двуцветную систему окончательно сменяет разноцветная. Правда, цвет этот блеклый, неяркий, что становится очевидным при сравнении «подкрашенных» танце-

вально-музыкальных эпизодов «Танцующей...» с остальными или живописных заставок «Рассекая волны» с основным действием. Непосредственная цветовая небрежность «Идиотов» искупается отсутствием искусственного освещения. В «Догвилле» нейтральный фон (темный ночью и светлый днем), расчерченный белым мелом черный пол и невыразительно-простые костюмы поддерживают ощущение будничного, блеклого мира, которое не покидает режиссера вне зависимости от изменений его эстетической программы. Очевидно одно: черно-белая стилизованность уходит, как и манерная игра с контрастом цвета и черно-белой картинкой. Фон Триер идет в сторону натуры — пусть своей, непрямою дорогой, в конечном пункте которой окажется мир, все еще очень далекий от окружающего нас.

Господин оформитель

Формальные забавы Ларса фон Триера в ранних фильмах не ограничивались искусной операторской работой вкупе с мастерским монтажом и тотальным пренебрежением актерами; были они связаны и с созданием декораций. Даже для «Картин освобождения», которые режиссер снимал еще в бытность студентом, на заброшенной фабрике долго строились павильоны, были пригнаны пожарные и установлен посреди леса подъемник для съемок финальной сцены левитации. Уже тогда фон Триер разработал специальную систему соотношения камеры и декоративного фона: снимать так, чтобы зритель потерял ориентацию в пространстве и никогда не смотрел на него извне, не охватывал взглядом общую перспективу. Однако замкнутость действия в декорации странным образом сочетается в фильмах фон Триера с необоримым желанием вырваться на волю, на природу, где невозможно ничего просчитать и отмерить. Это стремление к уничтожению декорации и лишению ее сакрального смысла — главное направление в работе режиссера с антуражем.

Уже в «Элементе преступления» закрытые помещения, гостиничные номера, морги и архивные хранилища периодически сменяются перспективой «естественного» водного пространства. Декорации для фильма по специальному указанию фон Триера покрывали маслом, чтобы влажный блеск исходил от каждого предмета, от любой стены. Результат — ощущение живого, органического, хотя и недружелюбного окружения, которое в пору сравнить с научно-фантастическими фильмами о пришельцах. Кстати, фон Триер считает, что декоративная концепция «Чужого III» Дэвида Финчера позаимствована именно из «Элемента преступления». В «Эпидемии» доктор Месмер покидает уже не видимый город, чтобы отправиться в поля охваченной болезнью страны; и едва успев почувствовать стены, в которых так тесно молодому идеалисту, зритель видит впечатляющую панораму заболоченной долины, над которой летит, стоя на нижней ступеньке

веревочной лестницы вертолета, предполагаемый целитель. В «Европе» законспирированное от зрителя, плутающее пространство заключено внутри поезда, его узких коридоров и купе. Декорация сама ведет героя к безысходному финалу — однако однажды ему удается спрыгнуть с поезда, перевести дух, лечь на траву под небом, усыпанным неправдоподобно крупными звездами. Правда, после этого, охваченный губительной идеей, он бежит обратно к поезду, чтобы найти в нем свой конец.

Своей главной заслугой в «Медее» — фильме, который сам автор в целом ценит не слишком высоко, — фон Триер считает работу с природными «декорациями». Натура была найдена в Ютландии, идеально отвечавшей идее режиссера: создать иллюзию архаического северного мира, в который перенесено действие древнегреческой трагедии. И опять это по преимуществу берег моря — диалог двух стихий начинается с первых кадров, когда омываемая потоками Медея лежит на мелководье. Безвыходная, тупиковая, сюжетно клаустрофобическая ситуация, в которой оказывается главная героиня, вступает в визуальный контраст с ютландскими «дальями» и «ширями». Все действие «Медее» происходит на природе. Единственное закрытое помещение, в котором должна состояться первая брачная ночь Ясона и его новой жены, подчеркнуто условно. Оно напоминает не спальню средневекового замка, а обычную палатку, разделенную на части качающимися простынями-полотнищами.

Эта природность, «натурность» возвращается в «Рассекая волны»: вновь драма главных героев разворачивается в естественных декорациях. Но изменение концепции в сравнении с «Медеей» очевидно. Теперь фон Триер не позволяет ни себе, ни зрителям любоваться живописным задником. Камера фокусируется на героях, предпочитает крупные планы вне зависимости от фона, даже если он экстремально живописен. Желая любоваться пейзажами предлагаются специально нарисованные стилизованные заставки Пера Киркебу, небрежной рукой режиссера превращенные в движущиеся картинки, «почти кино». В центре внимания — человеческая драма, и потому природа, как и остальные декорации, вынуждена отступить на второй план. Вообще, начиная с «Королевства» декорации в фильмах фон Триера перестают быть самоценными. Помещения одержимой призраками больницы так же «не синхронизированы» в сознании аудитории, как и пространства «Картин освобождения» и «Элемента преступления»; зритель вновь не способен нарисовать предполагаемый план местности (это остается прерогативой режиссера), однако отныне стены, двери, окна и заполняющие пространство между ними предметы лишены индивидуальности. Они строго функциональны: помогают развитию сюжета либо дают характеристику персонажей. Как глупая игрушка, которую Бесс приносит в больницу Яну, как кубики, при помощи которых слабоумная девочка Мона передает послания иного мира врачам Королевства.

В сериале есть еще редкие эпизоды пустых коридоров и приемных, по которым неведомый ветер несет какую-то труху вперемешку с бумага-

ми, но эти «атмосферические» сцены лишены людей. Как только на сцену выходят персонажи, вроде бы живое, обладающее своим дыханием и своим странным характером здание умолкает. Больница оказывается идеальной декорацией — нейтральной, стертой, безликой, но превосходно подходящей для драматизации действия: смерти и исцелению, жертвенности и отречению самое место в больничных палатах и кабинетах. Недаром и в «Танцующей в темноте» две сюжетно важные сцены — начальная и следующая сразу за убийством — происходят в больницах, а двум актерам-друзьям, Скарсгарду и Киру, фон Триер отдал роли врачей. Таким образом, почти эпизодический персонаж дополнительно акцентируется, на него направляется зрительское внимание.

Одно из правил «Догмы-95» предписывает отказаться от декораций и аксессуаров, используя лишь те, которые можно найти на выбранном месте съемок. Таким образом, фон Триер объявляет декорациям и самому принципу декоративности в кино решительную войну, доводя до абсурдного предела принцип предпочтения актеров и персонажей внешнему антуражу. В «Идиотах» — самом бескомпромиссном фильме «Догмы» — это правило соблюдается столь же строго, как и остальные пункты манифеста. Нехватка декораций стимулирует творческий дух: найдя на чердаке арендованного для съемок дома старые лыжи, фон Триер решил ввести сцену с лыжным катанием по траве. Вообще, необходимость обходиться тем, что оказалось под рукой, наилучшим образом отвечала духу картины. Так, сделанные «из того, что под руку попало» сувениры — жалкое подобие рождественских украшений, которые «идиоты» впаривают местным буржуа, — вряд ли могли быть изготовлены даже самыми умелыми реквизиторами: нелегко имитировать идиотизм, и если даже актерам это удавалось не всегда, трудно было требовать того же от съемочной группы. А вполне объяснимое отсутствие крема для загара в том же домике позволило «загорающей» в тенистом лесу героине позаимствовать у остановившейся на пикник семьи майонез, чтобы затем размазать по голой груди.

В «Танцующей в темноте» использован тот же, что и в «Рассекая волны», принцип нейтральной декорации: дом, завод, суд, тюрьма ничем не отличаются от таких же типовых образцов, виденных в сотнях американских фильмов. Лишь в некоторых случаях все они начинают жить. Каждый музыкальный номер начинается при содействии декорации, функциональность которой внезапно вырастает до творческой задачи. Ритм возникающей песни рождается из скрежета станка, стука колес поезда или скрипящего по странице карандаша. Как только начинается музыка, мир преобразуется и приобретает значение — все танцует и поет. Причем роль оживающих декораций, помогающих героине творить, с равным успехом играют предметы и люди, кордебалетная массовка (стоит вспомнить клип Спайка Джонза «It's oh so quiet» на песню той же Бьорк, в котором рядом с певицей танцевали не только прохожие, но и мусорные баки). Еще об «Элементе преступления» фон Триер говорил, что актеры для него были

частью декорации; интеграция человека в декоративный фон с одновременным оживлением этого фона была завершена в «Танцующей...».

Известно, что на съемках «Элемента преступления» технический сотрудник, которого фон Триер попросил повесить занавески в квартире Озборна снаружи окна, не смог смириться со столь вопиющим нарушением законов логики и попросту уволился. Правда в том, что фанатик изображения фон Триер никогда не относился к декорациям с уважением — они были нужны ему как дополнение к чему-то более важному, а сами по себе не имели смысла. Новое выражение этот подход нашел в «Догвилле», фильме, практически лишенном декораций, хотя и снятом в одной большой декорации — специально выстроенном в Швеции павильоне. Дома городка, в котором происходит действие, лишены стен, крыш и фундамента, они существуют только как контуры, расчерченные мелом на полу. Декорация окончательно становится схематичной, подчиненной драматургии, ее составляют лишь те стулья, столы, витрины и кровати, рядом с которыми или на которых разворачивается действие внесенных в сценарий эпизодов. Например, водителя грузовика Бена мы ни разу не видим отдыхающим или спящим, и его кровати на экране нет, хотя все пространство сделано прозрачным для зрителя и от его взгляда не укрывается ни одна деталь. С одной стороны, фон Триер продолжил свою борьбу с закрытым пространством, окончательно убрав его с экрана. С другой, доказал, что клаустрофобия есть явление ума, а не пространственный феномен — ведь Грэйс мечтает выбраться сперва из города, а потом из своего убогого жилища, в котором ее держит приваренная к ошейнику цепь; под конец ее и вовсе запирают на замок. Никто из зрителей на протяжении трех часов не сомневается в невозможности покинуть Догвилль, хотя его не окружают крепостные стены, а увидеть даже вооруженным глазом хотя бы подобие границ нельзя.

Говоря о кинематографических аналогах «Догвилля», сам фон Триер неоднократно вспоминал «Барри Линдона» Стэнли Кубрика — по мнению большинства кинокритиков, фильм, достигший практически совершенного декоративного уровня. В чем же параллель между избыточными барочно-классическими красотоми «Барри Линдона» и предельным аскетизмом «Догвилля», если не считать иронического голоса повествователя за кадром? Дело в том, что Кубрик меньше всего стремился к реализму: даже в своем художественном подвижничестве, выжидая у холмов, пока солнечный свет не ляжет на землю нужным ему образом, он творил абсолютно условную вселенную, главным залогом существования которой была ее убедительность. Как в картинах английских мастеров пейзажа, на которые Кубрик и равнялся: не по-настоящему, но убедительнее самой жизни. То же и в «Догвилле», где скрипящие в воздухе невидимые двери и прозрачные стены несуществующих домов бросают вызов зрителю лишь в первые минуты, а затем перестают обращать на себя его внимание. Конечно, мир Догвилля не становится от этого более похожим на окружающую любого из нас реальность, но его убедительность, поддержанная истиной характе-

ров и актерской игрой, действует куда сильнее, чем самые тщательные эпизоды «Звездных войн», заполненные многотысячной компьютерной массой. Доказательство этой убедительности — предельно абстрактный (особенно в сравнении с сексуальными сценами из «Рассекая волны» или сценой убийства в «Танцующей...») эпизод с изнасилованием Грэйс Чаком, за счет отсутствия декораций видимый зрителю и все же не видимый жителям городка. Зрителям не по себе именно потому, что такая катастрофа происходит в двух шагах, за соседней стеной, а никто этого не видит... хотя стены на самом деле нет и наблюдать за интимным кошмаром может любой желающий. Таким образом, к середине фильма публика не только принимает правила предложенной игры, но и перестает считать ее игрой.

Революционное открытие фон Триера в «Догвилле» вовсе не в пренебрежении декорациями — кинематограф знает немало фильмов, значительно более театральных и условных. Новизна в другом — в решении избавиться от декораций историю, которая в них вроде бы катастрофически нуждалась. По тому же сценарию можно было снимать в Голливуде, уделяя немало внимания выбору подходящей природы в Скалистых Горах, пошиву костюмов, постановке аутентичного городка времен Великой депрессии. Эпическая история «Догвилля» полна вполне конкретных деталей, но режиссер безжалостно отрезает те, которые не важны для той или иной конкретной ситуации. Так, не только стены домов или кусты крыжовника, но даже собака Моисей превращаются в меловую маркировку. И только в последнем кадре, когда пес обретает прощение от карающей длани гангстеров и остается единственным жителем городка, зритель наконец получает возможность его увидеть. Урезая до минимума декорацию, фон Триер не только делает максимально гуманистическое, человеческое кино, акцентируя внимание на том, что по-настоящему важно, — на персонажах, диалогах, актерах и сюжете. Он бросает вызов зрителю, стимулируя его творческую фантазию, заставляя вступить в диалог с фильмом, принять активное участие в создании Догвилля. Вернемся на мгновение к первому фильму режиссера, «Картинам освобождения». Предметом особой гордости фон Триера в нем было то, что визуальное впечатление безграничного пространства — не более чем искусная иллюзия. Декорация не нужна вовсе, если режиссер знает, как построить ее в голове зрителя, вовсе минуя экран. Именно это происходит в «Догвилле», который каждый реконструирует по законам своего вкуса. В этом — высшая точка сближения кинематографа с литературой, искусством воображаемого.

Звук и музыки

Композитор в фильмах Ларса фон Триера — лицо куда более бесправное, чем актер или оператор. Имена многих соратников и соавторов датского режиссера на слуху не только у профессионалов, но и у широкой публики, однако в этом списке нет ни одного композитора. Объяснить это

можно разве что тем, что фон Триер считает музыку чисто функциональным элементом. Хотя, судя по всему, придает ей немалое значение.

В «Картинах освобождения» почти библейской притче о солдате, которого предала любимая женщина, вполне соответствует анонимный хорал: его фон Триер, как он сам признавался, использовал, чтобы превзойти Тарковского, в фильмах которого звучит Бах (впрочем, в придачу к хоралам в «Картинах освобождения» можно услышать Моцарта). Позже у фон Триера появился собственный Бах — не Иоганн Себастьян, а Петер, написавший песню на слова фон Триера и Ворселя для «Эпидемии», а позже принявший участие в саундтреке «Догвилля». О Петере Бахе практически ничего не известно, как и о другом композиторе, работавшем с фон Триером не в пример больше, — Йоакиме Хольбеке. Впервые они сотрудничали в «Медее», для которой Хольбек написал протяжные атмосферические композиции (кстати, напоминающие музыку еще одного композитора фон Триера, Бо Хольтена, работавшего над саундтреком для «Элемента преступления»). Деликатная, неброская, идеально отвечающая герметичной и фантазмагорической истории музыка была написана Хольбеком для «Европы», после чего фон Триер пригласил его поработать для «Королевства». Там есть всего две музыкальные темы. В их использовании режиссер впервые показал свое стремление избегать иллюстративного использования музыки, подстегивающей эмоции зрителя. Первая — энергичная и ритмичная мелодия, сопровождаемая классическим хоровым пением, своего рода пародия на «Кармину Бурану» Карла Орффа, — звучит на начальных и финальных титрах, вторая — всего три ноты, два аккорда, несколько секунд, рождающих в любом вменяемом зрителе чувство тревоги, — сопровождает общий план здания Королевства и предшествует мрачным пророчествам посудомоек-даунов. Кстати, первая — «The Shiver», то есть «Дрожь», — позже удостоилась видеоклипа, в котором фон Триер в компании ряженых медсестрами и медбратьями танцоров исполнял разнообразные ритуалы, соответствующие изобретенной им «азбуке жестов Королевства». Фон Триер вспоминал, что настоял на ритмическом сопровождении этой темы ударными, таким образом наглядно доказав свое стремление взять музыку под свой тотальный контроль.

После «Королевства» фон Триер начал воплощать этот принцип в жизнь, и с тех пор Хольбек появлялся в титрах его фильмов только как аранжировщик (барочной музыки в «Догвилле» и «Сицилианы» И.С. Баха в «Рассекая волны»). Композитору пришлось довольствоваться сочинением музыки к документальным картинам Йеспера Яргия о фон Триере. Знаменитый саундтрек «Рассекая волны» окончательно доказал намерение режиссера отказаться от манипуляции зрителем при помощи душещипательных мелодий и напевов. Звуковая дорожка фильма составлена из популярных песен 70-х годов — Боб Дилан, Марк Болан, Элтон Джон, Леонард Коэн, «Jethro Tull», «Deer Purple», «Року Music» и т.д. Еще до того, как звучит первая из композиций, Бесс отвечает на сакраментальный вопрос старейшин: «Что

хорошего нам принесли чужаки?» — одним словом: «Музыку». Здесь и признание приоритета интернационально-англоязычного рока, который звучит в фильме, и более глобальное утверждение, связанное с запрещенными в деревне Бесс церковными колоколами — теми самыми, которые звонят в последнем кадре. В коллизии с колоколами фон Триер отчасти предсказывает тему «Танцующей в темноте» — музыка как вечная индугенция, залог спасения заблудшей души. Так и все более тягостные для зрителя события «Рассекая волны» периодически перебиваются иронически-умиротворяющими движущимися картинками, стилизованными виньетками Пера Киркебю («взгляд Бога»), на которых упомянутые песни и звучат. И эти «заставки», и музыка служат ироническому отстранению от трагических событий фильма, а не акцентированию их драматизма. В то же время подобная компоновка саундтрека позволяет режиссеру взять и музыкальную сторону фильма под свой контроль, признаться в своих пристрастиях, стать «немного композитором».

Как минимум, в двух случаях музыкальное произведение становилось поводом для написания сценария: на «Танцующую в темноте» режиссера вдохновил видеоклип Бьорк «It's oh so quiet», а на «Догвилль» — зонг «Пиратка Дженни» из «Трехгрошовой оперы». Очевидное равнодушие к музыке, которую он не умеет ни писать, ни исполнять, выдает фон Триера во многих фильмах. Если единственная песня в «Элементе преступления» («Последний турист в Европе») создана некими Могенсом Дамом и Хенриком Бликманом, то слова к песне из «Эпидемии» написал уже сам режиссер вместе с соавтором сценария. В «Идиотах» фон Триер взял в свои руки не только камеру, но и вопросы музыкального оформления, заставив безвестного исполнителя сыграть «одним пальцем» на духовой гармонии мелодию из «Карнавала животных» Сен-Санса: даже в этом скупом и резком фильме режиссер нашел место для музыки. Упражняясь в идиотизме, фон Триер записал с актерами фильма видеоклип, где в духе караоке сам исполнил старую поп-мелодию. Недаром лишенный голоса (но не слуха) режиссер пытался что-то напевать даже в том единственном фильме, где снялся в главной роли, суровой «Эпидемии». Веселая песенка, которую он там поет, вступает в забавный диалог с мощной увертюрой из «Тангейзера» Рихарда Вагнера, сопровождающей сцены «фильма в фильме». Фон Триер даже предлагает Нильсу Ворселю назвать изобретенный ими вирус смертельной болезни «wag tag» — в честь Вагнера. Это любимый композитор фон Триера. Под его музыку снимался «Элемент преступления» (в самом фильме ее не осталось, но все члены съемочной группы об этом музыкальном сопровождении еще не скоро забудут), и первая театральная постановка, которую решил осуществить Ларс фон Триер, оказалась именно «Кольцом Нибелунгов», едва ли не самым сложным и громоздким циклом в мировой музыке. Впрочем, что-то, а масштабы автора нескольких трилогий не пугают ничуть.

В «Танцующей в темноте» автором музыки была Бьорк, специально приглашенная в двойном качестве, как композитор и как исполнительница

главной роли. Однако тексты ее песен написаны фон Триером. Даже в столь бесспорном случае, когда профессионализм исландской певицы ярко контрастировал с дилетантскими замашками режиссера, он нашел форму причастности к созданию саундтрека. Не имея возможности писать свои песни, фон Триер искал вдохновения в работе редактора. Не привыкшая к чужим указаниям Бьорк была возмущена, и возможно, что многочисленные конфликты актрисы с постановщиком были больше связаны с музыкальным оформлением, чем со спорами на съемочной площадке. Кончилось дело тем, что на диск Бьорк «Selma songs» все песни попали в варианте, заметно отличающемся от звучащего в фильме, а во внушительный список благодарностей всем, помогавшим в записи альбома, не попал автор стихов и режиссер фильма.

«Танцующая в темноте» — не просто постмодернистский мюзикл, но беспрецедентное признание музыке в любви. Именно музыка становится в фильме единственным светом в конце туннеля, только она оправдывает главную героиню и делает ее привлекательной в глазах зрителя. Музыка творит новые, альтернативные миры, и только в этих мирах желания каждого выполнимы, любой человек становится тем, кем хочет быть. Только равнодушие к музыке обожающего Сельму шофера Джеффа мешает ей упасть в его объятия, поскольку музыка приоритетна в сравнении с любыми другими формами существования. В тюрьме Сельму не печалит собственная скорая смерть — только отсутствие музыки навевает на нее уныние, а доносящиеся из отдушины в стене церковные песнопения моментально возвращают приговоренной к казни хорошее настроение. Музыка управляет миром, и любой предмет, любое явление, любой человек моментально меняются, если им удастся извлечь ритмически организованный звук — а значит, музыку. В этом фильме фон Триер в первый и единственный раз заставил изображение отступить перед звуком, причем в самой важной точке фильма, в начале. Первые три минуты публика сидит перед темным экраном, слушая увертюру — скупую, простую, неторопливую центральную тему фильма в переложении для оркестра. Здесь музыка дает бытовой истории о судебной ошибке масштаб трагической оперы.

Сельма рассказывает полицейскому Биллу о том, что, обожая мюзиклы, она терпеть не может последнюю песню: все поют хором и танцуют, а значит, фильм заканчивается. Чтобы музыка не утихала никогда, Сельма уходила из зала до окончания фильма, пропуская финальную песню. Последний кадр «Танцующей в темноте» встречает гробовая (во всех значениях) тишина. Экран затемняется, и песня все-таки звучит — причем на мелодию главной темы фильма, на сей раз обработанную в жанре вполне обычной попсы, с «говорящим» названием «Новый мир». Это, видимо, уже не последняя песня, а эпилог, находящийся за границей фильма. Финальные титры всегда были важны для фон Триера — недаром он сделал их сценой для собственных реприз в «Королевстве». Фильм заканчивается безмолвно, но за рамками завершившейся истории непременно должны зазвучать колокола, как в «Рассекая волны». Последнее слово остается за музыкой. От-

сюда — явление «Нового мира», единственной непошлой формы воздаяния за добродетели несправедливо наказанной Сельмы.

Той же природы и последняя песня «Догвилля». Музыкальное оформление фильма являет собой нечто среднее между «Европой» и «Рассекая волны». Во всех необходимых перебивках, сопровождаемых титром с названием главы или авторским голосом, звучит барочная легко-печальная музыка, эдакий обобщенный «Бах—Вивальди», помогающий зрителю отстраниться от реалий сюжета. Сугубо европейский «саунд» заставляет забыть о месте действия — Америке, пока фильм не завершается. Контраст условно-театрального мира «Догвилля» с фотографиями времен Великой депрессии — ничто перед контрастом скрипочек и клавесина с мощным семидесятилетним рок-саундом песни Дэвида Боуи «Young Americans», бодро-издевательски ставящей точку в этой истории, моментально напоминая о свободном выборе зрителя — считать ли печальную историю Догвилля универсальной притчей или антиамериканским памфлетом. Боуи — давняя любовь фон Триера, как и Вагнер. Еще в студентческих короткометражках он пытался как актер примерить на себя имидж британского поп-идола, интересного режиссеру именно за счет совмещения творческих технологий с выстраиванием личного образа. «Рассекая волны» должен был по сценарию заканчиваться именно песней Боуи «Life on Mars», хотя в итоге ее место занял более уместный Бах. В «Догвилле» музыкальная эволюция оказалась противоположной: не задумчивая и пронзительная классика в завершение череды рок-хитов, а иронический поп-гимн после целого ряда умиротворяющих классических номеров.

Рамку!

Начальные титры не менее важны для Ларса фон Триера, чем финальные. Их форма в ранних картинах всегда отвечает содержательной стороне. В «Элементе преступления» заглавие на глазах зрителя печатается на темном экране желтыми буквами, как название рукописи одноименной книги Осборна, в которой изложен его специфический метод расследования. В «Эпидемии» заголовок просто не существует до тех пор, пока в умах сценаристов не рождается идея сделать фильм о чуме. Как только впервые звучит кодовое слово «эпидемия», оно появляется как значок копирайта в верхнем углу экрана, чтобы не исчезнуть до самого конца. Слово — оно же понятие — функционирует как смертоносная бактерия, которая впервые появляется в фантазии автора, а впоследствии висит надо всем экранным миром, подобно апокалиптической печати. В «Европе» плакатный заголовок возникает как мания, охватившая главного героя и уже неизлечимая. Аршинные буквы (в середине фильма этим же «шрифтом» набрано слово «вервольф»), на фоне которых человек стано-

вится маленьким и незначимым, иллюстрируют образ давящей тоталитарной идеи, не имеющей конкретного визуального воплощения.

В «Королевстве» на титрах выстроен целый миф — предыстория больницы. В этих титрах фон Триер прощается с перфекционистским стилем, разработанным в предыдущих картинах: сновидческое путешествие камеры по болоту, на котором неведомые прачки стирают белье, с последующим погружением под воду, где со дна поднимаются две пугающие руки, создает настроение ужаса, отчасти опровергаемого, а отчасти подтвержденного последующим действием. Этот пролог сопровождается закадровым голосом, исчезающим в самом фильме, и вообще крайне напоминает «Элемент преступления» и «Европу». Само слово «Королевство» вначале изображено не на экране, а на некой доске, которая трескается под напором потоков то ли крови, то ли грязной болотной воды. Во всех следующих фильмах режиссера название фильма обязательно появлялось написанным на какой-то поверхности. Здесь можно провести очередную аналогию с Брехтом и его «вывесками» или с неподвижными и отделенными от изображения титрами немого кино. Просвечивает здесь и негилизм режиссера, принципиально отказывающегося от компьютерных ухищрений, при помощи которых титры можно превратить в настоящее произведение искусства.

Фон Триер заявлял, что важнее всего момент вхождения зрителя в фильм. В «Королевстве» этот этап обставлен максимально тщательно — особенно если вспомнить, что пролог предшествовал каждой серии, обеспечивая ощущение единства и чувство узнавания. Однако начиная с «Рассекая волны» фон Триер предпочитает иную форму: картон с заглавием, выбитым определенным, выбранным раз навсегда шрифтом, фоном для которого является имя автора. Сразу после этого начинается действие. Картоны эти оформляют и «Идиотов», «Танцующую в темноте», «Догвилль». Более всего нарочито примитивные титры напоминают обычную съемочную хлопушку. Другими словами, это не что иное, как констатация факта для служебного пользования зрителями — их вводят в курс, не более. За этим стоит определенная идея. Во-первых, фон Триер не хочет заставлять зрителя ждать, пока фильм начнется, и поэтому стартует так быстро, как получается. Во-вторых, перечисление реальных имен актеров в начале фильма, по его мнению, может помешать органично воспринять фантастическую вселенную фильма и принять ее на веру.

По этим же причинам официальные постеры «Рассекая волны» и «Танцующей в темноте» состояли из слов на темном фоне, без намека на картинку. В том случае, когда фильм говорит сам за себя, а это случай фильмов фон Триера, — можно избежать лишней саморекламы. С другой стороны, вероятно, что таким образом тщеславный и самолюбивый режиссер борется сам с собой: ведь именно он, прибавляющий к заглавию каждого своего фильма заветные слова «Ларс фон Триер», предписал в манифесте «Догмы» вообще не упоминать имя постановщика в титрах. Ни в начале, ни в конце.

«В какой-то момент вы начинаете ненавидеть свиней»

Ларс фон Триер — формалист



С чего начинается фильм — с формы или содержания, с сюжета или технического решения?

Надеюсь, что они приходят одновременно.

Так было и в «Догвилле»?

Нет-нет, в этом случае все было иначе... Когда я писал «Догвилль», то еще понятия не имел, как он будет выглядеть на экране: я был вполне готов ставить его в натуралистичных декорациях. Но я почувствовал себя счастливым, когда поступил иначе! Не знаю, что сказать, очень сложно ответить на такой вопрос... Я бы хотел ответить, что форма и содержание рождаются одновременно, но не могу.

Некоторые противники ваших фильмов считают, что форма в них противоречит содержанию: вы рассказываете сентиментальную историю в «Танцующей в темноте», но прыгающая камера мешает сосредоточиться на ней, или вы создаете целый человеческий эпос в «Догвилле», решая его в подчеркнуто условной манере и мешая зрителю сопереживать...

Моя техника, если это можно назвать техникой, заключается как раз в том, чтобы создавать конфронтацию между различными элементами. Мне всегда было очень важно обнажить прием: показать зрителю, что я делаю, не блефовать и не прибегать ни к каким трюкам. Что, конечно, делает мою работу только сложнее. Казалось бы, если вы видите на экране взрывающийся поезд, зачем надо показывать, что это лишь фокус, а не настоящий взрыв? Но, сталкивая одно с другим — в том числе содержание с формой, — я добиваюсь своей задачи. Разумеется, моя задача — оказать воздействие на

зрителя, но не в прямом смысле, когда на самых эмоциональных сценах за кадром начинают играть скрипки. Я стараюсь сделать так, чтобы зритель сопереживал тому, что происходит в моем фильме, но сделать это самым неочевидным способом. Хотя, с моей точки зрения, выбрав псевдодокументальный стиль для «Рассекая волны», я сделал этот фильм более эмоциональным, чем если бы использовал фиксированную камеру. Тут тоже имело место столкновение метода и сюжета, но единственной задачей было не разрушить, а лишь ослабить сентиментальный аспект. Я занимаюсь тем, что можно назвать «смешанной кухней». Это когда при приготовлении пищи смешиваешь нерождаемые ингредиенты, а потом пробуешь, что получилось. Вот, к примеру, водка с перцем и медом: неожиданный вкус, странная комбинация, к которой следует сначала привыкнуть, но результат впечатляет.

Вы одержимы идеей контроля над съемочным процессом. Во время съемок вас больше беспокоят те элементы, которые вы можете контролировать от и до, — сценарий, камера и т.д., — или те, над которыми вы властны в меньшей степени?

Я мыслю следующим образом: если я не способен контролировать какой-то процесс, то лучше уж придумать такие условия и правила, при которых я окажусь не в состоянии контролировать что бы то ни было. К примеру, если мне не удастся добиться от композитора, чтобы он написал музыку, которая будет мне подходить идеально, я уж лучше возьму какую-нибудь чужую мелодию и вставлю в свой фильм. Все это, конечно, смехотворно, потому что ничто невозможно контролировать от начала и до конца! Мне проще сказать: «Сегодня актеры могут сами решать, как играть эту сцену» (чего я, впрочем, никогда не делал), чем понять, что я чего-то не контролирую. В этом случае обычно я

изобретаю игру, правила которой ограничивают мой контроль, чтобы вновь создать видимость управления всем процессом.

По странному для меня самому причинам я страдаю от огромного комплекса вины. Это означает, что я не способен делать вещи, которые казались бы мне абсолютно правильными. Это комплекс невозможности контроля, если хотите.

Но этот комплекс может помочь вам найти верное решение.

Да, но что есть верное решение? Верное решение, наверное, это то, с чем ты можешь жить дальше. Я могу жить с теми фильмами, которые сделал.

Верное решение — это результат. Например, «Догвилль»...

Это верно, но ведь мы не можем предположить, чем был бы этот фильм, если бы он был другим! Хотя я очень доволен «Догвиллем».

Кажется ли вам, что каждая следующая ваша картина более совершенна по сравнению с предыдущей?

Становиться более зрелым с каждым фильмом было бы здорово, но, увы, это не так. В каком-то смысле я вынужден работать постоянно — поэтому так и поступаю. Я хотел бы ничего не делать, но для меня это невероятно сложно. Я работаю, я учусь, процесс не останавливается. Впрочем, в данном случае я сделал фильм хотя бы отчасти политический, а это, скорее всего, и есть знак зрелости.

Насколько для вас важно удивлять аудиторию снова и снова?

Ничего не знаю о публике, но хочу удивлять самого себя. А еще — делать такие фильмы, на которые с удовольствием ходил бы в кино сам. Хочу нравиться себе, шокировать себя, доказывать себе,

что способен на что-то. Буду рад, если зрители в этом ко мне присоединятся.

Но как же вам удастся получить удовольствие еще от двух фильмов, выдержанных точно в том же стиле, что и «Догвилль»?

Это обет, который я дал себе. Не могу жить, не придумав для себя правила... Пусть небо обрушится на меня, если я его не исполню.

В «Догвилле» у вас опять сыграли Стеллан Скарсгард, Жан-Марк Барр и Удо Кир. Почему вы постоянно возвращаетесь к ним?

Это как семья — Удо, Жан-Марк и Стеллан. Я стараюсь включать их в каждый свой фильм, хотя даю им порой совсем крошечные роли. Я говорю Удо: «Послушай, старик, посмотри на себя в зеркало: ты не можешь быть главным героем! Гитлера или Дракулу еще сыграешь худо-бедно, но на этом придется остановиться». Он всегда со мной спорит.

Режиссеры любят повторять, что с актерами нельзя дружить. Как же вы нарушаете это правило?

Я никогда не дружу с исполнителями главных ролей! Вот это было бы по-настоящему плохо.

Как происходил кастинг американских артистов в «Догвилле» — ведь среди них немало знаменитостей?

Если я выбираю людей для своего фильма, они должны быть известными — просто для того, чтобы и я о них хоть что-то знал. С какой стати приглашать в свой фильм того, с кем ты не знаком? Помню, как долго и сложно происходил отбор актрисы на главную роль в «Рассекая волны», пока мы не нашли

Эмили Уотсон. Кастинг — не моя сильная сторона. Надо, знаете ли, выбирать, куда направить свой талант. Что касается кастинга «Догвилля», то я убежден: постоянную аудиторию Николь такая картина вряд ли заинтересует. А кто такой Бен Газзара, не знает большинство потенциальных зрителей. Хотя лично для меня он бог во плоти. Если бы меня спросили заранее, кого я хочу на роль отца Тома Эдисона, я бы сразу ответил: Филиппа Бейкера Холла, он фантастически талантлив. А он с ходу согласился на мое предложение. Хотят работать со мной — пожалуйста, нет — до свидания.

Каково было управлять шестнадцатью актерами, которые почти постоянно одновременно находились на съемочной площадке?

Очень нелегко — было невозможно уделять внимание всем, и это меня постоянно расстраивало. Общими усилиями мы справлялись.

По мнению одних, вы любите актеров, по утверждениям других — ненавидите. Где правда?

Если надо выбирать, то скорее ненавижу. Но невозможно сказать «Я ненавижу актеров как таковых», нельзя испытывать определенные чувства ко всем представителям профессии без исключения. Поймите, если вы фермер и зарабатываете разведением свиней, то вы живете со свиньями и зависите от них, а в какой-то момент начинаете ненавидеть свиней. Честно говоря, я не понимаю людей, выбирающих профессию актера: по-моему, она крайне унижительна. Не принимать никаких решений, не быть в состоянии определять собственную судьбу! Будь я актером, тщательно бы выбирал, с кем работать... и скоро бы оказался безработным. Нет, это безумно трудно — быть актером, и не каждый может выжить в этой профессии.

А режиссером быть не уни-
зительно?

Унизительно быть человеческим существом. А уни-
зительность режиссерской судьбы — лишь часть
этого.

Вы не хотели бы иметь
столь же постоянных, как
Удо Кир или Жан-Марк
Барр, оператора, компози-
тора, декоратора и т.д.?

В каждом фильме я выбираю тех людей, которые
подходят мне наилучшим образом. Понимаете, если
взять музыку или любой другой не чисто техниче-
ский, а художественный аспект, вы моментально ока-
жетесь перед серьезной проблемой: вы наверняка
знаете, как это должно выглядеть в идеале, но не
знаете, как это передать. Важно привносить что-
то новое, но в моих фильмах это чаще всего дела-
ют актеры.

Музыка всегда была для меня очень сложным ас-
пектом. Когда делаешь фильм, всегда воображаешь
для себя идеальную музыку. Для меня это тема на
трубе из «Барри Линдона». И неважно, что тебе
принесет композитор: так у него все равно не по-
лучится! Поэтому я всегда выбираю «второе луч-
шее решение». Даже если это Стравинский! В вы-
боре музыки настоящим мастером был Кубрик.

Поэтому вы предпочли
оригинальным саундтре-
кам в случае «Рассекая
волны» и «Догвилля»
темы, существовавшие до
вас — будь то барочная
музыка или рок.

Именно. «Второе лучшее». Поп-музыку из «Рассе-
кая волны» я сам очень люблю — с каждой из
выбранных песен у меня есть свои личные отноше-
ния... Может, не с «Roxy Music», но наверняка с
«Jethro Tull». Бьорк просто ненавидела «Jethro
Tull», считала худшей рок-группой в мире. Она мне
так и сказала: «Ты что, хочешь меня заставить пи-

сать и петь ужасную музыку, как этот «Jethro Tull»?»
Я был страшно расстроен, ведь я так люблю аль-
бом «Aqualung». Кстати, в Шотландии я встретил
однажды человека, который в 1970-х играл в
«Jethro Tull». Сейчас у него там свой рыбозавод.
Странно, не правда ли?

Для многих сегодня вы —
образец современного ре-
жиссера. Как вы сами от-
носитесь к такой оценке?

Так вышло, что, явившись в этот мир, я обнаружил,
что могу делать фильмы и контролировать то, как
эти фильмы делаются... или, как минимум, хочу кон-
тролировать. Я одержим, делаю все по-моему.
А еще я изучил потрясающую технику: как дурить
голову актерам. Не говорите им об этом.



Глава 4
СМЕРТЬ ПОЭТА

Если считать Ларса фон Триера настоящим ученым от кинематографа, то приходится признать — он не только практик, но и теоретик. Во всяком случае, хотел бы казаться таковым. И многих из тех, кто пошел по его следам, вдохновляли не фильмы, но теоретические труды.

Пробы пера

Одновременно с первым же полнометражным фильмом молодой и пока неизвестный режиссер счел необходимым выпустить специальный текст, жанр которого не определить иначе чем «манифест». Не имея прямого (впрочем, и косвенного) отношения к сюжету «Элемента преступления», этот текст стал первым из манифестов, ставших с тех пор фирменным знаком датского режиссера.

*Первый манифест
(опубликован 3 мая 1984 года,
к выходу в Дании «Элемента преступления»)*

Декларация о намерениях

Кажется, все в порядке: режиссеры живут со своими фильмами в безупречном союзе. Быть может, их любовь слегка отдает рутинной, но все же их соединяют прочные солидные отношения, в которых мелкие неприятности занимают все больше времени, пока не станут единственным содержанием этих связей! Короче, идеальный брак, который не тревожит соседей: никто не шумит по ночам, полуголые люди не выясняют отношения посреди лестницы. Это называют союзом двух полов — мужчины-режиссера и женщины-фильма, — что вызывает общее удовлетворение и удовольствие участников... и все же внезапно мы замечаем, что миг Великой Усталости наступил!

Как ураганные истории любви нашего кинематографического прошлого могли превратиться в брак по расчету? Что случилось с этими старыми самцами? Что повлияло на великих учителей сексуального влечения? Ответ очевиден: по причине неуместного желания нравиться и огромного страха быть разоблаченными (не страшно быть бессильным, если партнер давным-давно поворачивается к вам спиной), они предали то, что давало жизнь их связи в самом начале: *Возбуждение!*

Режиссеры — единственные, кто виноват в переходе к мрачной рутине. Деспоты, никогда не позволявшие своим возлюблен-

ным отдаться любовной страсти... Из гордыни они не желали видеть чудотворную искру во взглядах своих «спутниц-картин». Они их надломили... и надломились сами.

Эти старые и грубые самцы должны погибнуть! Мы больше не намерены удовлетворяться «доброжелательными фильмами с гуманистическим посланием», мы хотим больше правды: возбуждения, чувств, детских и чистых, как любое подлинное искусство. Мы хотим вернуться в эпоху, когда любовь между режиссером и фильмом была еще свежа, когда творческая радость чувствовалась в каждом образе!

Мы больше не сможем довольствоваться заменителями. Мы хотим религии на экране. Мы желаем видеть «фильмы-любовницы», полные жизни: да будут они абсурдны, глупы, упрямы, восторжены, отвратительны, чудовищны... но не приручены и не стерилизованы скованным режиссером-моралистом, скучным пуританином, провозглашающим отупляющие добродетели хорошего тона.

Мы хотим видеть гетеросексуальные фильмы, сделанные настоящими мужчинами о настоящих мужчинах и для настоящих мужчин. Мы ищем чувственность!

Первое, что бросается в глаза, — это тотальное несоответствие манифеста зрительскому впечатлению от «Элемента преступления». Этот фильм принято считать образцом холодного, выверенного до миллиметра стиля. Фон Триер будто нарочно воздерживается от лишних эмоций и призывает воздержаться других — от своих потерянных персонажей и до «идеальных» зрителей. Впрочем, сам жанр «нуар», стилизованного футурологического детектива, никак не предполагает возможности сочувствовать героям, сопереживать. Что же касается текста, то весь его пафос направлен против холодности, стерильности «брака по расчету» и призывает к безудержной страсти (которой напрочь нет в «Эlemente преступления»).

Из этого можно сделать первый вывод: о несоответствии манифестов Ларса фон Триера его картинам — или, чуть точнее, о невозможности соотносить их друг с другом напрямую. И тут же второй, более важный: не сюжет или тема фильма становятся материалом для сопровождающего манифеста, а сам художественный метод. Это в нем режиссер должен руководствоваться безумной любовью вместо разумного расчета. Тем самым фон Триер противоречит критикам и исследователям, с первого же фильма обвинявшим его в излишней рассудочности. В самом деле, продуманные в мельчайших деталях тревеллинги, невероятно сложные по композиции, не оставляли, казалось бы, места буйству чувств. Идея фон Триера в том, чтобы убедить зрителя/читателя: эти чувства имеют место, только не на экране, а за его рамками. Роман режиссера с фильмом состоялся, но за кадром. О чем и сообщал манифест.

В этом тексте фон Триер заявляет себя в новом качестве, в котором являлся разве что в раннем и мало кому известном «Садовнике, выращивающем орхидеи» — в качестве поэта. Не свойственная его кинематографическому стилю экзальтация, преувеличения и выпады в адрес гипотетических оппонентов — все это ставит фон Триера в положение молодого стихотворца: пусть не пишущего стихов, но стихотворца по складу ума и творческого характера. Недаром основными источниками манифестов фон Триера предстают сочинения любимого им в юности Ницше (а заодно и теоретические тексты Вагнера), а также манифесты русских поэтов Серебряного века, от символистов до футуристов. Отсюда абстрактное и вызывающее «мы», под которым фон Триер мог иметь в виду лишь своих соавторов — сценариста Нильса Ворсея, оператора Тома Эллингга и монтажера Томаса Гисласона.

Адресат манифестарного высказывания тоже в высшей степени абстрактен. Неясно, идет ли речь только о «старых мастерах» или о всех приверженцах консервативного кино (и те и другие обильно цитируются в «Эlemente преступления»), имеет ли автор в виду одних датчан или режиссеров всего мира. Метафора с «фильмами-женами» и «фильмами-любовницами» в высшей степени прозрачна, но финальное восклицание о «гетеросексуальном» кинематографе привело к недоразумению: фон Триера начали обвинять в гомофобии, заставив его защищаться и объяснять, сколь значительным ему видится вклад режиссеров-гомосексуалистов в кино (в частности, он называл имена Фассбиндера и Пазолини). Правда, тут же режиссер заявил, что гомосексуальные склонности большинства датских кинокритиков не делают их лучшими специалистами в мире, чем моментально заслужил «отлучение» от многих ведущих изданий на достаточно значительный срок.

Поэтическая риторика предполагала в случае фон Триера не обвинения в адрес других режиссеров, а своего рода самоопределение через отрицание. Кажущийся нигилизм — не более чем способ заявить о намерениях (о чем свидетельствует и заголовок), причем не осуществленных еще в «Эlemente преступления». Автор не столько любит кино сильнее других, сколько хочет и намеревается любить его сверх всякой меры. И не столько любовь и чувственность как таковые, сколько направленный в их сторону вектор — важнейшее свойство первого манифеста.

Второй манифест

*(опубликован 17 мая 1987 года,
во время презентации «Эпидемии» на Каннском фестивале)*

Кажется, все в порядке. Молодые люди заинтересованы в серьезных связях с новым поколением фильмов. Противозачаточное средство, которое должно было остановить эпидемию, дела-

ет контроль над рождаемостью более эффективным. Ни одного неожиданного творения, ни одного ублюдка — гены остаются нетронутыми. Существует несколько молодых людей, жизнь которых напоминает бесконечную цепь балов былых времен. Есть и те, кто живет друг с другом в комнатах, лишенных мебели. Но их любовь подобна приросту без души, отступлению без боя. Их «дикости» не хватает дисциплины, а их «дисциплине» — дикости.

Да здравствует пустяк!

Пустяк неприметен и обольстителен. Он приоткрывает уголок, не делая секрета из вечности. Он ограничен, но благороден, он оставляет пространство другим проявлениям жизни. «Эпидемия» определяет себя, среди серьезных/законных связей молодых людей, как пустяк — поскольку шедевры мы находим среди пустяков.

Слова «кажется, все в порядке» стали ритуальным зачином для первых манифестов Ларса фон Триера и, собственно, призваны обозначить ровно противоположное: ничто не в порядке и не придет в порядок, пока не вмешается автор данного текста. Прошло три года, и фон Триер многому научился. К этому его, впрочем, обязывает и повод — уже не датская премьера, а представление нового фильма в Каннах. Предыдущий получил приз Высшей технической комиссии, а значит, притязания режиссера нельзя считать совсем уж пустыми. Правда, «Эпидемия» не могла претендовать на призы — ведь она была показана вне конкурса, в программе «Особый взгляд», но тем более существенным казалось настоять на принципиальной важности картины при помощи специального текста — не имеющего названия второго манифеста.

Налицо ряд бесспорных достижений. Во-первых, текст стал почти вдвое короче. Во-вторых, он содержит всего один — зато четкий, краткий и определенный — лозунг. В-третьих, его адрес прописан абсолютно внятно: это соратники фон Триера, его ровесники, не решившиеся избрать столь радикальную дорогу в искусстве. Причем, судя по всему, ровесники не только датские — недаром манифест впервые был обнародован на английском языке на главном международном фестивале мира.

Что касается его содержания, то вновь соответствие материалу данного фильма нельзя не поставить под сомнение. Главное, базисное заявление фон Триера здесь сводится к оде пустяку, безделице, мелочи. Бесспорно, плодотворный путь в кино... только отнюдь не он был избран самим режиссером в первых картинах. И в «Элементе преступления», и в «Эпидемии» мелочей хватает, но они либо лишены содержательной нагрузки, становясь частью общей картины живописной свалки, либо оказываются вовсе не мелочами, а важными вещественными доказательствами в истории преступления (или распространения болезни). Общий же сюжет намечен нарочито схематично — особенно в той самой «Эпидемии», кото-

рой предпослан манифест: даже когда возникает «пустяшная» подробность (вроде того, что герой фильма доктор Месмер увлекся на досуге мозаикой), она остается за пределами внимания камеры. Во втором манифесте мы вновь имеем дело с принципиально поэтическим высказыванием, реальные коннотации которого выражены крайне слабо, а также с указанием творческого вектора — причем не для кого-то, а для самого себя. Доказательство тому — фиксация внимания на «пустяках» и «мелочах» в поздних фильмах, той же «Танцующей в темноте».

И еще один «пустяковый» момент. Герой Ларса фон Триера формулирует в «Эпидемии» тезис, звучащий как шутка или нарочитый вызов: «Фильм должен быть подобен камешку в ботинке». Камешек этот — тоже пустяк, микроскопического размера которого мы всегда поражаемся, решив-таки достать его из обуви, и которого все же хватает для того, чтобы изменить все самочувствие человека. Ерундовый фильм, от коего все же почти невозможно отделаться, — вот идеал, к которому стремится фон Триер.

*Третий манифест
(опубликован 29 декабря 1990 года,
во время выхода «Европы»)*

«Я исповедуюсь!»

Кажется, все в порядке; режиссер Ларс фон Триер — ученый, художник и человек. Однако с тем же успехом я мог бы сказать, что являюсь человеком, несмотря на то что я художник, ученый и режиссер.

Я пишу эти строки и плачу, ведь я веду себя слишком высокомерно: по какому праву я буду давать уроки? По какому праву я насмехаюсь над жизнью и работой других людей? Мне тем более стыдно, что мое оправдание — то, что я соблазнен надменностью науки, — доказывает свою лживость!

Это правда, я был соблазнен, меня опьянил туман сложных мыслей о назначении искусства и долге художника; я изобретал хитроумные теории внутреннего строения и природы кинематографа. Но я должен признать, что никогда не мог отбросить свою самую глубокую страсть: **МОЕ ПЛОТСКОЕ ЖЕЛАНИЕ.**

Наши отношения с кинематографом можно описать разными способами. Можно придумывать научные теории, можно путешествовать в поисках неизвестных стран. Можно сделать вид, что кино — это зелье, при помощи которого мы влияем на нашу публику, чтобы заставить ее улыбаться и плакать... и платить. Все это кажется весьма убедительным, и тем не менее я не верю.

Есть лишь одна причина, заставляющая пройти через ад, каковым является творческий процесс работы над фильмом: плотское удовольствие от момента, когда проектор и громкоговорители кинозала позволят иллюзии звука и движения внезапно возникнуть, подобно электрону, покидающему свою орбиту, чтобы породить свет и создать главное — чудотворное рождение ЖИЗНИ! Это и только это — вознаграждение режиссера, его надежда, его притязание.

Когда магия фильма по-настоящему вступает в действие, явившаяся чувственность овладевает телом в волнах оргазма... Это опыт, которого я ищу, это, и только это, всегда было креативной силой моего труда. НИЧЕГО ДРУГОГО. Вот! Я это написал, и мне стало хорошо. Забудьте все оправдания: «детское возбуждение» и «полное унижение», потому что вот мое признание, черном по белому: Я, ЛАРС ФОН ТРИЕР, ВСЕГО ЛИШЬ ПРОСТОЙ МАСТУРБАТОР ЭКРАНА.

И несмотря на все «Европа», третья часть моей трилогии, не содержит никакого мошенничества. Чистый и честный фильм, в котором ничто не стало результатом тяжелого родового процесса «искусства». Никаких грубых хитростей, никаких вульгарных эффектов нет в этом фильме.

ПРОЛЕЙТЕ ОДНУ-ЕДИНСТВЕННУЮ СЛЕЗУ ИЛИ ОДНУ КАПЛЮ ПОТА, И Я С РАДОСТЬЮ ОБМЕНЯЮ ВСЕ «ИСКУССТВО» МИРА НА ЭТО.

В итоге я предаю на божий суд мои алхимические попытки превратить целлулоид в реальную жизнь. Меж тем в одном можно быть уверенным: естественная жизнь, созданная Богом, которую мы находим, выходя из темного зала, не может быть воссоздана, ибо это Его творение, и, значит, в ней сущность божья.

Третий манифест — последний из этой «серии», завершающий трилогию «Е», и самый принципиальный. Наконец-то Ларс фон Триер признается в том, что для него манифест — жанр лирический, исповедальный (то есть, по сути, поэтический). Здесь «мы» сменяется «я», постоянно повторяемым и обращающим на себя внимание. Фон Триер начинает с определения себя через различные творческие функции, заключая: важнее прочего — человеческая натура. Эта же максима отзывается в финальной реминисценции из Достоевского — дескать, капля пота или единственная слеза важнее всего искусства сущего мира. Куда существеннее другое. Здесь автор не только требует от зрителя слез, но и проливает различные жидкости сам: сперва оплакивает собственную лживость, затем признается в склонности к онанизму. Сексуальные подтексты первых двух манифестов тут обретают форму не-сравнимо более откровенную, причем замкнутую фон Триером на себя. Эпатаж кинематографический временно сменяется эпатажем поэтическим. Содержательный стержень — все тот же: одержимость кинематографом

может быть страстью, компенсирующей нехватку страстей в фильме как таковом. Тезис, который режиссер защищает в последний раз, — все следующие картины фон Триера могут послужить, скорее, его опровержением.

Позднее фон Триер критиковал собственные претензии, выраженные в манифестах, как и сопутствовавшие им фильмы. Так, «Европа», кажущаяся едва ли не верхом технического совершенства, фильмом без «грубых хитростей» и «вульгарных эффектов», позднее заслужила от него определение «попытки имитировать голливудский стиль». Здесь можно говорить о постепенной смерти лирического героя, об исчезновении с возростом поэтического взгляда на вселенную. Фон Триер критиковал диалоги «Картин освобождения», «Элемента преступления» и «Европы» за отсутствие связи реплик с происходящими на экране событиями — дефект, окончательно уничтоженный лишь в «Рассекая волны». Там же обнаруживается переход к более зрелой, «прозаической» форме — ведь и сам фильм, и предвосхитившие его картины К.Т. Дрейера или Дугласа Сирка можно было определить как «киноманы»; немотивированных разговоров на неопределенные темы с тех пор в фильмах фон Триера не было. Исчезла и нужда в манифесте как в средстве самовыражения. Хотя главный на сегодняшний день манифест режиссера, его шедевр, еще не был создан. До его появления на свет Ларс фон Триер взял тайм-аут — целых пять лет.

Явление «Догмы»

В 1995 году в Париже, где праздновалось столетие кинематографа, Ларс фон Триер предпринял хулиганскую акцию, задокументированную в фильме Йеспера Яргила «Очистившиеся»: прямо с кафедры, на которой он выступал, кинул в зал красные листовки с текстом манифеста под названием «Догма-95», подписанного также молодым датским режиссером Томасом Винтербергом. Цвет листовок и сам поступок вновь укрепили в сознании мирового киноиндустриального репутацию фон Триера как «левака», почти коммуниста. Впрочем, тот и не спорил. Ни действия эксцентричного датчанина, ни распространенный им текст никого особенно не поразили. Удивились все чуть позже, три года спустя, когда фон Триер и Винтерберг выполнили обещание, привезя в Канны два первых фильма, снятых в соответствии с правилами манифеста: «Торжество» и «Идиотов». Оказывается, «Догма-95» могла стать рекомендацией к действиям, а не только громким заявлением.

Догма-95

«Догма-95» — это коллектив режиссеров, сформированный в Копенгагене весной 1995 года.

Его цель — противостояние некоторым отклонениям современного кинематографа.

«Догма-95» — это спасательная акция!

В 1960-м таковых было достаточно! Кино умерло и призвало к воскрешению. «Новая волна», с лозунгами, призывающими к индивидуализму и свободе, сделала немало. Но антибуржуазное кино стало буржуазным, поскольку оно основывалось на буржуазном восприятии искусства. Концепция автора была всего лишь буржуазной версией романтизма и именно поэтому была ложной.

В глазах «Догмы-95» кинематограф лишен индивидуализма!

Сегодня разразилась технологическая буря, и результатом станет крайняя демократизация кинематографа. Впервые в истории любой человек может снимать фильмы. Но чем доступней средства, тем важнее авангард. И не случайно слово «авангард» пришло из военной лексики. Поэтому ответом станет дисциплина... Мы должны делать фильмы в униформе, поскольку фильм-индивидуалист — декадент по определению!

«Догма-95» поднимается против индивидуалистичного кинематографа, используя ряд правил, получивших название ОБЕТА ЦЕЛОМУДРИЯ.

В 1960-м таковых было достаточно! Кинематограф убивала изощренная кинотехника, говорилось тогда, но теперь ее применяют во много раз больше.

«Высшая цель» кинематографистов-декадентов в том, чтобы обмануть публику. Должны ли мы этим гордиться? И это все, что мы вынесли из столетней истории кино? Иллюзии, призванные вызывать эмоции? Благодаря мошенничеству одинокого художника?

Предсказуемость (она же драматургия) стала золотым тельцом, вокруг которого мы танцуем. Объяснение событий внутренней жизнью персонажей кажется слишком сложным и нарушающим правила «хорошего тона». Поверхностные фильмы и интриги, как никогда, выставлены напоказ.

Результат стерилен; иллюзия пафоса и любви.

Для «Догмы-95» кино не иллюзия!

В наши дни царит технологическая буря: приспособления возведены в ранг божества. При помощи новых технологий любой желающий сможет в любой произвольный момент пресечь последние рыбки истины в удушающих объятиях зрелищности.

Иллюзии — барьер, за которым может спрятаться кино.

«Догма-95» идет против кинематографа иллюзий через ряд нерушимых правил, которые составляют ОБЕТ ЦЕЛОМУДРИЯ.

ОБЕТ ЦЕЛОМУДРИЯ:

Клянусь следовать следующим правилам, выдвинутым и подтвержденным «Догмой-95»:

1) Съёмки должны проводиться на натуре. Запрещается пользоваться реквизитом и декорациями (если некий предмет необходим для сюжета, следует выбрать подходящую натуру, где можно найти этот предмет).

2) Звук никогда не должен записываться отдельно от изображения, и наоборот (запрещается использовать музыку, кроме тех случаев, когда она звучит там, где проводится съёмка).

3) Следует держать камеру на плече. Любые движения — или неподвижное положение — «ручной» камеры допускаются (фильм не должен происходить там, где установлена камера; это съёмки должны производиться там, где происходит действие фильма).

4) Фильм должен быть цветным. Специальное освещение неприемлемо (если света не хватает, съёмку надлежит прекратить или следует использовать единственную лампу на камере).

5) Трюки и фильтры запрещены.

6) Фильм не должен содержать никакого внешнего действия (убийства, оружие и т.д. — в любом случае).

7) Временное и пространственное отстранение запрещено (другими словами, фильм имеет место здесь и сейчас).

8) Жанровые фильмы неприемлемы.

9) Формат фильма должен быть 35 мм.

10) Имя режиссера не должно быть обозначено в титрах.

С этих пор я клянусь как режиссер воздерживаться от личного вкуса! Я больше не художник. Я клянусь воздерживаться от создания «произведений», поскольку один момент я считаю более важным, чем сумму. Моя высшая цель в том, чтобы заставить правду явиться в моих персонажах и их действиях. Я клянусь добиваться этого всеми доступными средствами, ценой хорошего вкуса и всех эстетических установок.

Сим подтверждаю мой ОБЕТ ЦЕЛОМУДРИЯ.

(Опубликовано в Копенгагене в понедельник 13 марта 1995 года, подписано Ларсом фон Триером и Томасом Винтербергом. Распространено во время коллоквиума «Кинематограф вступает во второе столетие».)

При всей кажущейся очевидности и прозрачности текста главный его смысл спрятан. Частично он подразумевается: поразмыслив, можно заключить, что жесткие ограничения формальной стороны предполагают тотальную свободу содержания, и даже дополнительно стимулируют во-

ображение режиссера-драматурга, вынужденного изобретать новые ходы, чтобы соответствовать обету по всем пунктам. Частично смысл заключен в скобки. В двух «скобочных» примечаниях употребляется ключевое слово «фильм», имеющее отношение не к одной из частей творческого процесса, а к финальному результату. Сперва идет указание на зависимость «камеры» — другими словами, вообще всей машинерии — от «фильма», то есть художественного замысла во всей чистоте. Потом следует формула «фильм имеет место здесь и сейчас»; тем самым постулируется прямая связь между кинопродуктом и окружающей его реальностью, все фильтры между которыми призван разрушить манифест «Догмы».

«Я» вновь меняется на «мы», уже окончательно. И это «мы» не риторическое: хотя доподлинно известно, что автор манифеста — фон Триер, текст подписан двумя режиссерами-«братьями» (к которым впоследствии присоединились еще двое, Серен Краг-Якобсен и Кристиан Левринг). Поэтическая экзальтация католической исповеди, использованная в предыдущем манифесте, исчезает. Ее место занимает трезвый и внушительный стиль ветхозаветных заповедей.

В их духе — отповедь индивидуализму любого рода. Первоначально отсылая читателя к манифестам «Новой волны», «догматики» немедленно обозначают разницу: французы призывали к индивидуализму, датчане выступают против. В глазах приверженцев «Догмы» индивидуализм если и не преступление, то путь к декадансу, который губителен для режиссера. Разумеется, для человека со столь известным именем, как у фон Триера, отказ от индивидуальности — игра, поза (не было бы его фамилии под манифестом, скандал мог бы не выйти за пределы профессиональных кинематографических кругов). Однако поза превратится в позицию, когда, проследив за изменениями стиля манифестов фон Триера, мы поймем, что он действительно переступил через себя, скооперировавшись с коллегами по цеху, перестав противопоставлять себя миру и даже вроде возглавив новое движение.

Доказательством серьезности намерений фон Триера служит самый, казалось бы, несерьезный пункт «Обета целомудрия»: последний. Почему, собственно, нельзя называть режиссера в титрах? Ведь именно фон Триер неоднократно говорил и писал о важности титров, даже делал свое имя масштабным фоном заглавия! Но это правило — не случайность и не шутка. Оно концептуально важнее остальных. Отказываясь от себя, становясь частью общего и безымянного «догматического» плана, режиссер не только наступает на горло своей гордыне, но и признает, что объективно необходимые правила превалируют над авторским произволом. Сам фон Триер позволил себе два крайне важных замечания о правилах «Догмы». Сначала он сказал, что в них запрещается все, чего бы ему хотелось (то есть речь идет о своеобразном акте умерщвления «творческой плоти»), — и, уж конечно, исчезновение имени из титров здесь играет не пос-

леднюю роль. Потом, комментируя это конкретное правило, он сказал, что особенно к нему привязан: оно пришло к нему как вдохновение, во сне. Так обычная поэтическая стратегия используется уже в противоположных целях — для усмирения личностного начала, способного выйти из-под контроля и повредить качеству финального продукта.

Кроме концептуальной значимости манифеста «Догмы» немало важно его значение в узком контексте творчества фон Триера. Впервые в тексте манифеста он разбирается не с самим собой, а с другими режиссерами. Причем разбирательство это носит вполне конструктивный характер. Нападая на далекий и защищенный сотнями способов голливудский кинематограф (а также его европейские аналоги), критикуя давно отошедшую в историю «Новую волну», фон Триер призывает собратьев объединиться для создания новых произведений, которые могли бы противостоять экспансии «кинематографа иллюзий». И это призыв не риторический, а вполне практический. Примером стал успех «Торжества». Молодой, практически неизвестный за пределами Дании режиссер Винтерберг получил в Каннах прикрытие в виде радикальных «Идиотов», по контрасту с которыми жюри благосклонно отнеслось к его картине, наградив Призом жюри. Дальше — больше: два года подряд датские «догматики» — сперва Серен Краг-Якобсен с «Последней песнью Мифуне», а затем Лоне Шерфиг с «Итальянским для начинающих», — получали награды на Берлинском фестивале. Победное шествие «Догмы» по миру началось именно благодаря фон Триеру, который подарил манифесту свое имя, сняв его с титров собственной картины, и устроил в благопристойных Каннах беспрецедентную провокацию «Идиотами», обеспечив менее экстремальным коллегам успех и признание.

Манифест «Догмы» — прежде всего практическое руководство. Например, используя его точно и буквально, режиссер непременно снимет малобюджетный фильм, а художественное оправдание для таковых позволяет киноиндустрии развиваться более эффективно (что и случилось в Дании после появления «Догмы»). Правда, обладатели некоторых профессий (художники-постановщики, гримеры, костюмеры и осветители) окажутся без работы. Но любая экономическая реформа имеет оборотную сторону. Зато, по умолчанию, главными героями кинопроизводства — следующими за режиссером (и, в отличие от него, упомянутыми в титрах) — становятся актеры. Возможно, так фон Триер извинялся за многолетний диктат над «униженными» исполнителями.

Следуя правилам, пункт за пунктом, фактически невозможно снять не-«догматическую» картину. Заповеди сами по себе достаточно условны, многие из них можно было бы изменить, не противореча общему духу. Однако дух этот передан совершенно отчетливо: «Догма-95» служит уничтожению барьеров между режиссером и его фильмом, восстанавливает ту самую порушенную «любовную связь», о которой фон Триер писал в своем первом манифесте. Намеренная архаизация (использование черно-белого

изображения), прибежание к жанровым уловкам или элементам поверхностного действия, введение временного и пространственного отстранения — все это защищает режиссера от прямого контакта с его произведением.

Слова «обет целомудрия» звучат эффектно, но приходится признать их неточными. «Догму» трудно назвать асексуальной. Напротив, она возвращает в состояние невинности лишь для того, чтобы заставить объект воздействия вновь пройти через дефлорацию — именно таковой должен стать удачный «догма»-фильм. Это целомудрие можно понимать только как целомудрие первой влюбленности, но не как воздержание от сексуального опыта. Или же речь, напротив, идет о воздержании от разврата, каковым предлагается считать привычные кинотехнологии — от «поверхностного экшена» до фильтров, черно-белого изображения и стабильной камеры? Нетрудно заметить, что большая часть заповедей по смыслу, а часто и по форме содержит запреты. Однако каждый из них призван обеспечить наиболее тесную форму «отношений» режиссера и его фильма. Без лишних деталей, «как в первый раз».

Реформатор фон Триер вновь соединяет узамы брака — еще более священного, выстраданного и сознательного — режиссера и его фильм. Религия фон Триера отрицает контрацепцию любого рода. Поэтому такие давно принятые и признанные методы, как использование реквизита и декораций, музыки и посторонних шумов, искусная постановка камеры (ничем из этого не гнушался в предыдущих фильмах сам фон Триер), в «Догме» тоже уничтожаются. Таким образом, постановщик оказывается один на один со своим сценарием, с одной стороны, и актерами — с другой. Никто и ничто не поможет ему создать иллюзию творчества там, где этого творчества нет. Нельзя даже утверждать, что «догматическая» доктрина возвращает кинематограф в его зачаточное, «люмьеровское» состояние... наоборот, она приближает кино к натуре или жизни так, как до сих пор никто и ничто не приближал.

Возвращение невинности — очень заманчивое обещание. Иначе и не объяснить тот факт, что десятки режиссеров ринулись в объятия «Догмы», возжелав присоединиться к братству четырех датчан. Посредством искусственных ограничений манифест будил в людях художественных профессий тягу к активному включению в творческий процесс, к его изобретению заново. «Догма» стала модной оздоровляющей процедурой, возвращающей режиссера в пору его неопытности, дающей ему возможность заново вкусить первый запретный плод. И если возможно действительно вернуться к дебюту (а это, разумеется, удалось не всем «догматикам»), то не больше одного раза. Так, до сих пор ни один из режиссеров «Догмы» не рискнул снимать фильм по ее правилам дважды. Ограничился единственным опытом в «Идиотах» и сам Ларс фон Триер.

Впрочем, было исключение из правила. В декабре 1999-го, всего лишь через полтора года после удачного вступления «Догмы-95» на арену

мирового кино, братья по манифесту — Ларс фон Триер, Томас Винтерберг, Кристиан Левринг и Серен Краг-Якобсен — по-своему попросились с самым амбициозным кинопроектом конца XX века. Прощанием стал фильм, ответственность за который разделили между собой все четверо: «Д-день» снимался в режиме реального времени в течение часа, начавшись за полчаса перед празднованием Нового года—2000 и завершившись через полчаса после его наступления. Был разработан общий сюжет об ограблении банка, в котором участвовали четыре персонажа. Фильмы снимались одновременно, без репетиций, и сразу транслировались по четырем каналам датского ТВ; режиссеры раздавали указания своим актерам-подопечным с помощью радиосвязи. Снимался «Д-день» с полным соблюдением всех правил «Догмы», к которым было добавлено несколько новых, входящих до абсурда в своем радикализме. Действительно, кому было бы важно, используются ли здесь музыка или искусственное освещение, если сам сюжет пишется на глазах зрителя, при активном участии импровизирующих актеров? Да и зритель не оставался безучастным — ему была предписана роль монтажера, управляющегося с четырьмя сюжетами-фильмами при помощи пульта дистанционного управления телевизора.

«Д-день» был задуман слишком смело, чтобы состояться на сто процентов и ответить всем ожиданиям. По реакции прессы и зрителей, скорее, можно констатировать, что проект провалился. Во всяком случае, теперь было больше поводов, чем раньше, чтобы называть «Догму-95» шуткой четырех безумцев. Неудача проекта стала благовидным предлогом для всех четверых, чтобы покинуть «Догму» на произвол судьбы — она уже неплохо себя чувствовала и в руках иных режиссеров. Хотя сам «Д-день» «братья» упорно защищали, обвиняя во всем плохого и равнодушного «монтажера-зрителя». Отчасти их правоту доказала вышедшая два года спустя (уже без всякого шума) монтажная полнометражная версия фильма, сложившегося в полноценную «черную комедию» криминального толка. По которой, кстати, стало очевидным, что замысел принадлежал именно фон Триеру — недаром в смонтированной версии картина начиналась с его «линии» и ею же завершалась, придавая неожиданный смысл заглавию. Впрочем, к этому моменту подобные детали потеряли значение: и Левринг, и Винтерберг, и Краг-Якобсен, и, уж конечно, сам фон Триер давно были заняты проектами, далекими от «Догмы».

Время предисловий

«Догма-95» стала лучшим, а потому последним манифестом Ларса фон Триера, которому последовал и он сам, и многие другие. Следующие полнометражные художественные фильмы режиссера обходились вместо манифестов предисловиями.

Предисловие отличается от манифеста буквально по всем параметрам. Первое предисловие было написано почти одновременно с последним манифестом, в 1995 году, и было приурочено к каннской премьере «Рассекая волны». В тексте рассказывается о замысле фильма («Я давно хотел снять фильм о “дobre”»), а также о воплощении замысла в сюжете картины. Разбираются характеры персонажей, их намерения и результаты их действий. Может показаться, что режиссер пытается навязать зрителю собственную трактовку показанных на экране событий, но это не так: в предисловии больше безответных вопросов, чем безапелляционных утверждений, а не в меру оптимистичное последнее предложение служит парафразом загадочного (и от этого становящегося лишь туманнее) финала картины: «Но “добро” обязательно будет вознаграждено... так или иначе!»

В предисловии фон Триер обращался напрямую к зрителям: разобравшись с самим собой и коллегами-режиссерами, он перешел к публике. Предупреждение обманывало внимание зрителя, усыпляло его, чтобы чувствительнее стал нанесенный фильмом удар. В картине, следуя за «Словом» К.Т. Дрейера, режиссер долго подводит стороннего наблюдателя к уверенности в неправоте главной героини, доводя его до добровольной идентификации с симпатичными мучителями Бесс. И все лишь для того, чтобы в конце концов заставить его признать свою ошибку и понять, что Бесс выбрала единственно возможный путь к излечению возлюбленного. Здесь скрывается не только концептуальный спор с «реалистами» в пользу мистически-сказочных представлений о бесконечной доброте, преодолевающей любые препятствия; фон Триер изобретает собственные механизмы для воздействия на публику, ее вовлечения — не только эмоционального, но и полемического — в интригу картины. Другими словами, реализует собственный тезис из «исповедального» манифеста 1990 года о капле пота или слезе. Уж где-где, а на «Рассекая волны» слез было пролито достаточно.

Аналогичные технологии, но доведенные до логического предела, были применены в «Танцующей в темноте», позволившей противникам фон Триера заклеить его как «provokatora» и «manipulyatora». Режиссер не случайно просил журналистов, смотревших фильм в Каннах, не разглашать финал: ведь его неожиданность в том, что он лишен неожиданности. По голливудским канонам положительный герой обязательно должен быть вознагражден — если не в буквальном смысле, то хотя бы через посмертное признание его добродетелей. Несправедливая и окончательная кара настигает Сельму в последнем кадре, не давая ни малейшей надежды на искупительный катарсис «последней песни». Проводя героиню через все круги обывденного американского ада, фон Триер приносил кинематографические условности в жертву невиданному реализму: жестокость, в которой многие упрекали режиссера, была жестокостью самой жизни, не желающей подчиняться заведенным правилам привычной эстетики. Режиссер вновь сыграл на обмане зрительских ожиданий, нейтрализуя всех возможных deus

ex machina — от верных друзей героини до квалифицированных адвокатов. Это и вызвало новые потоки «вынужденных» слез.

«Танцующую в темноте» тоже сопровождало предисловие, построенное по знакомому «самоочевидному» принципу — немного пересказа сюжета, чуть-чуть морализаторства и добрая улыбка под конец. Однако здесь сам сюжет требовал от фон Триера вернуться от проблем этических к эстетическим. Что он и сделал, передоверив своей героине право выступить с манифестом. Текст так и называется: «Манифест Сельмы». Вот выдержки из него:

«Она больше чем фантазерка! Ей дорого любое проявление жизни. Она способна оценить наименьшее из маленьких чудес своего столь тяжелого существования. И она умеет видеть детали... Все детали. Смешные мелочи, которые она одна может увидеть или услышать. Она настоящая наблюдательница, с фотографической памятью. Эта двойственность превращает ее в художника: ее любовь и ее восхищение искусственным миром музыки, ее сочувственное благоговение перед реальной жизнью... ее человечность. Ее собственное художественное творение — это маленькие номера мюзикла, в который она убегает, когда чувствует нужду в таком бегстве... Речь идет не о простом бегстве от реальности, речь идет совсем о другом: об искусстве! Его источник — подлинная внутренняя нужда в игре с жизнью, в способности построить ее в свой собственный мир. Ситуация может быть болезненной сверх любых слов, но она же может быть использована Сельмой, чтобы вызвать еще один всплеск ее творчества. И стать частью маленького мира, который она контролирует».

Мы видим не что иное, как возвращение и распространение «пустяшного» тезиса манифеста № 2. Мелочь, по словам фон Триера, становится магическим ключом, открывающим Сельме дверь в ее собственный мир — тот, где она держит все под контролем... В этих словах возвращается мания фон Триера, буквально одержимого идеей контроля над реальностью. Так режиссер, находясь в обстоятельствах противостояния — вольного или невольного — соратникам по ремеслу, зрителям и актерам, ищет союзника в собственных персонажах. Не будучи в состоянии вернуть юношеское поэтическое вдохновение, отрезвленный и повзрослевший фон Триер приписывает поэтические функции Сельме. Ирония судьбы в том, что именно в «Танцующей в темноте» режиссер фактически дебютирует как поэт, написав тексты для песен Бьорк—Сельмы. Быть может, именно поэтому отпала нужда в квазипоэтическом самовыражении через манифесты?

«Догвилль» тоже сопровождается предисловием, которое носит название «интервью», хотя оформлено как сплошной монолог фон Триера. Действительно, с интервью его роднит полное отсутствие общего идейно-композиционного стержня: при желании между абзацами можно вставить отсутствующие в тексте «вопросы». Это уже не благодушные рассуждения о сюжете картины, а, скорее, авторские пояснения: более всего они напоминают ремарки драматурга, адресованные постановщику пьесы. Недаром

эту картину принято считать театральной, а источником вдохновения для фон Триера в ней стали тексты Брехта. В частности, режиссер говорит именно об этом. Из области этической, которую он почти не затрагивает, фон Триер снова перемещается в область эстетическую — но уже не для того, чтобы провозглашать и вести за собой других, а чтобы спокойно и тихо объяснить собственную позицию, раз и навсегда сняв все вопросы:

«Старые черно-белые снимки, сделанные американским правительством во время Великой депрессии, вдохновляли меня, но я никогда не соблазнился идеей снимать этот фильм черно-белым. Это еще один способ отгородиться от публики при помощи фильтра, путь к стилизации. Когда ты делаешь фильм с одной странной особенностью (например, вместо домов мы видим линии на полу), остальное должно быть "нормальным". Если ты используешь слишком много элементов, это лишь удалит публику от фильма. Важно не менять сразу слишком много, чтобы люди не пустились от тебя в бегство. Моя работа — отчасти лабораторная. Я ставлю опыты. А когда ставишь опыт, не рекомендуется менять больше одного ингредиента за один раз...

Я не так уж люблю театр в театре, но на телевидении или в кино иногда хочется увидеть именно его.

До определенной степени меня вдохновлял Бертольд Брехт и его театральный стиль, крайне простой, будто обнаженный. Моя теория сводится к тому, что вскоре забываешь об отсутствующих домах. Внезапно начинаешь изобретать город, но при этом не прекращаешь концентрироваться на персонажах. Домов нет, и они не отвлекают, а с определенного момента зритель обходится без них — ведь с ним было заключено немое соглашение, что декорации так и не появятся.

Что ответить тем, кто считает, что это не кино? Быть может, они правы. Но нельзя и сказать, что это антикино. Когда я начинал, я старался делать очень "кинематографические" фильмы. Проблема в том, что это стало слишком простым — достаточно купить компьютер, и кино у вас в кармане. У вас есть армии, марширующие по горам, драконы... Достаточно нажать на кнопку. "Кинематографическая" сторона была важна для Кубрика, и он ждал два месяца луч солнца, который осветил бы Барри Линдона, скачущего прямо на нас. Я нахожу это замечательным. Но что, если ожидание сократится до двух секунд и их заполнит ребенок за компьютером? Это другая форма искусства, без сомнения, но меня она не интересует. Я больше не вижу армий в горах, вижу лишь подростка за экраном, который говорит себе: "Здесь разберемся, тут поработаем над тенями и чуть-чуть добавим цвета". Это очень хорошо сделано, но меня совсем не трогает. Я чувствую, что мной манипулируют до такой степени, до которой я не хочу быть манипулируемым.

Возможно, это связано с возрастом. Когда я был молодым, я бы наверняка нашел эти синтетические картинки фантастическими. Теперь, с

годами, я должен быть упрямым. Вот почему я возвращаюсь к старым ценностям, к старым добродетелям. Кто угодно может обладать собственной эстетикой, если он достаточно упрям. Существует граница для красоты картинок в фильме. Если они слишком красивы, меня тошнит. В сущности, это сродни фокусам. Когда фокусник упражняется с монетами, ты в восторге. Но стоит ему передвинуть Эйфелеву башню, ты спросишь: "Ну и что?"».

По большому счету, добавить нечего. С одной стороны, конечно же, высказывания создателя по поводу собственного произведения сегодня имеют совсем небольшой вес — после французских постструктуралистов возобладало мнение о смерти автора. С другой, собственным мнением художника его зрители или читатели интересуются не в меньшей, а даже в большей степени: «Что-то он скажет теперь, когда всем известно, что грош его словам цена?» Фон Триер разумно избавляется от всех возможных противоречий, заведомо отвечая любым интересующимся и оставляя прочим возможность выстроить собственные отношения с картиной. Все довольны, овцы целы и волки сыты. Вот для чего нужны предисловия.

Фильм как манифест

Манифесты Ларса фон Триера не имеют прямого и непосредственного отношения к фильмам — они были лишь «приурочены» одни к другим. Точнее всего указаниям манифеста «Догмы-95» следуют «Идиоты», да и то потому, что между написанием текста и съемками фильма прошло без малого три года: было время на размышления, как переплавить теорию в практику. Даже в постерах фон Триер попытался передать манифестарный «догматический» дух — официальные плакаты первых двух фильмов, «Торжества» и «Идиотов», отчетливо стилизованы под работы русских футуристов.

В случае «Идиотов» «левацкий» нигилизм манифеста исключительно удачно совпал с сюжетом фильма, в котором борьба с буржуазностью выходила далеко за пределы логики и здравого смысла. Вполне иронично экстраполируя образ «братьев по "Догме"» на дурачащихся бездельников-интеллигентов из своего фильма, фон Триер обходился тем же минимумом, что и его персонажи, отказавшиеся от удобств цивилизации во имя великой идеи идиотизма. Режиссер исчез из титров, надев маску закадрового интервьюера, диктат главной героини, «золотого сердца», был поколеблен во имя коллективного героя — коммуны идиотов. Правда, без музыки фон Триер все же не обошелся, но хитроумно обошел собственное правило, посадив на тележку (не профессиональную, для камеры, что нарушало бы правила, а самую обычную, необходимую по сюжету) рядом с оператором и актрисой человека с духовой гармоникой, наигрывающего тему

из Сен-Санса. Все оказалось органичным и точным. Режиссер подтвердил жизнеспособность собственного манифеста. Чтобы тут же опровергнуть ее в проекте «Д-день».

Но слить фильм и манифест воедино ему удалось гораздо позже. Это произошло в экспериментальной документально-игровой картине «Пять препятствий», режиссерами которой числятся двое, сам фон Триер и его давний гуру-учитель Йорген Лет. Фильм был показан в параллельном конкурсе Венецианского фестиваля «Против течения» («Controcorrente») и не получил ни одной награды — видимо, оказавшись чрезмерно смелым и новаторским даже для программы экспериментальных работ.

Питающий слабость к рискованным ситуациям, фон Триер после предельно радикального «Догвилля» представил еще более вызывающий фильм. На сей раз он бросил вызов давно отошедшему от актуальных дел датского кино, проживающему на далеком Гаити классику датской документалистики Йоргену Лету. Идея заключалась в том, чтобы Лет снял под руководством фон Триера пять римейков своей первой знаменитой работы, тринадцатиминутной короткометражки «Идеальный человек», а фон Триер при этом ставил на пути Лета препятствия, обозначая условия игры. Итак, Лет обеспечивает фильм, а фон Триер — преграды на его пути. Лет подбирает актеров, пишет сценарии, осуществляет проект. Фон Триер лишь придумывает идею и создает условия. То есть выступает в роли чистого гения, духа, витающего над картиной; если угодно, идеального автора манифеста, которому вынужден покоряться в своих конкретных действиях отдельно взятый режиссер. Лучшего и более причудливого способа выразить манифестарный дискурс, не пачкая руки в работе над кинематографическим продуктом, но и не оставаясь пустословом-теоретиком, придумать было невозможно. Кроме прочего, фон Триеру еще и повезло найти подходящего оппонента, который не только принял правила игры, но и оказался достаточно изобретательным, чтобы выдержать вызов и в конечном счете доказать справедливость абсурдных притязаний фон Триера на управление творческим процессом.

В «Пяти препятствиях» отразились так или иначе все методы и подходы, провозглашенные фон Триером в ранних манифестах. Для начала испытывается зритель. Ему предстоит следить за кинематографической кухней, не будучи знакомым с первоначальным и самым важным ингредиентом — собственным, фильмом-первоисточником (в Дании «Идеальный человек» — классика, но абсолютному большинству посетителей сверхинтеллектуального Венецианского фестиваля ничего не говорила даже фамилия Лета, но говоря о названиях его работ). Фрагменты из черно-белой антропологической фантазии Лета, в которой один актер совершает ряд загадочных действий в сопровождении авторского комментария, представляя таким образом некоего «идеального человека», открываются зрителю «Пяти

препятствий» постепенно, среди иных по характеру эпизодов. Увидеть полностью эти скромные тринадцать минут публике за полтора часа так и не удастся: оба режиссера подчеркивают, что важнейшие герои — они сами и их идеи, а не старый, давно забытый фильм. Итак, зритель блуждает в темноте — или, по меньшей мере, в полутьме.

Снятые на видео встречи фон Триера с Летом, в ходе которых два автора договариваются об условиях следующей картины, выдержаны в «лучших» традициях нарочито неряшливых и неудобных для просмотра фильмов «Догмы». Причем не вполне документальной: в качестве «поджанра» указана «драма», и если считать «Пять препятствий» драмой, то, вне всякого сомнения, ее основой стал вечный конфликт-контакт Фауста с Мефистофелем (шутя, фон Триер с Летом намекают на это). Разумеется, роль деятеля, идеалиста и ученого Фауста взял на себя гуманист Йорген Лет, а функции хитроумного искусителя, остающегося за кадром действия, присвоил фон Триер. Становясь на позиции «злодея», он вновь смущает зрителя (для которого именно имя фон Триера в титрах стало причиной, по которой он оказался в зале), дезориентирует его и провоцирует на принятие происходящего на экране сугубо профессионального процесса близко к сердцу. Сочувствуя покорному и находчивому Лету, ненавидя с каждой минутой все сильнее неуступчивого и грубого фон Триера, зритель — редкий случай! — начинает сопереживать «персонажам» фильма не художественного, а «киноведческого».

Но на этом его испытания не заканчиваются. Теперь он должен самостоятельно оценить пять мини-фильмов, плодов сотворчества «позитивного» творца и «негативного» искусителя. Теряясь в неопределенной форме «Пяти препятствий», зритель не может судить каждый из вариантов «Идеального человека» по имманентным жанровым законам — хотя бы потому, что эти законы каждый раз устанавливаются заново. Включаясь не без труда в документально-драматическую историю о кинопроизводстве, публика перестает чувствовать почву под ногами, как только Лет пытается перенести свою бессюжетную сказку на улицы бомбейского квартала «красных фонарей» или превратить ее в мультфильм при помощи модного эмтвишного аниматора. Чем жестче условия, поставленные перед Летом, тем более свободным и потерянным в неопределенной системе координат ощущает себя зритель: хорошие ли римейки снимает режиссер, правильно ли он поступает, слушаясь демонического фон Триера, кто из них выйдет победителем в этом поединке и что в таких обстоятельствах вообще можно считать победой? Ответы могут варьироваться до бесконечности. Устраивая показательное издевательство над коллегой, фон Триер фактически вынуждает зрителя выработать собственную эстетическую программу — без таковой просмотр «Пяти препятствий» становится невозможным.

Следующим этапом становится «манifestарная работа» с подопытным кинорежиссером (в данном случае, Йоргеном Летом). Фон Триер адаптирует к новым обстоятельствам практику «Догмы», выдвигая в каждом случае ряд запретительных пунктов-препятствий. Отличие от знаменитого манифеста лишь в том, что эти препятствия лишены видимого смысла и, кажется, созданы не для улучшения финального продукта (наоборот, фон Триер постоянно твердит Лету, что тот должен сделать «полное барахло»), а исключительно ради возможного ухудшения условий работы над фильмом. Так, в первом же римейке фон Триер запрещает Лету строить павильон (тот не снимал ни одной картины без павильонов), вынуждает его поехать на Кубу (только потому, что, живя поблизости, на Гаити, он никогда не был на острове Свободы), заставляет ответить на вопросы, заданные в «Идеальном человеке» (типа «Что это за человек? Почему он танцует?»), а кроме того, почему-то требует, чтобы между монтажными склейками было не больше двенадцати кадров. В результате наступление ведется буквально по всем фронтам: фон Триер атакует отстраненно-ироническую манеру авторского комментария Лета, вынуждая того отказаться от риторических вопросов; он заставляет режиссера, привыкшего к неторопливому темпу, войти в бешеный «двенадцатикадровый» ритм; он помещает как автора, так и его персонажей в «естественную среду». Очевидно, что фон Триер стремится найти антитезы всем привычным методам Лета и применить их на практике. Пример «кубинского» «Идеального человека» доказывает, что и в случае с «Догмой» значение имели не правила как таковые, а их непривычность и некомфортность для режиссера, вынужденного искать новые креативные силы в противостоянии неудобным обстоятельствам. Манифест — лабиринт, из которого режиссер должен выбраться в рекордный срок с наименьшими потерями.

Разбудив столь брутальным образом творческое воображение Лета, фон Триер переходит ко второму этапу: личностному вовлечению автора в процесс. Теперь Лета — немолодой и не слишком спортивный интеллигент — должен выступить в роли «идеального человека» сам, отказавшись от привычной роли закадрового комментатора, причем сняться не где угодно, а в «самом бедном и убогом месте на земле», которое удастся отыскать. Лета осознает, что главная цель фон Триера — уничтожить защитные барьеры, при помощи которых он абстрагируется от материала; в ответ он строит новый щит, полупрозрачный экран. За экраном голодные дети и малолетние проститутки Бомбея глазят на камеру, а перед ним одетый в безупречный смокинг Лета принимает изысканную пищу, в точности по сценарию «Идеального человека».

Фон Триер заявляет, что недоволен исполнением задания, но это не более чем уловка. Ведь теперь в качестве «наказания» он вынуждает Лета попросту снять «Идеального человека» заново, на свое усмотрение: как если

бы он делал этот фильм впервые. Разбудив творческую фантазию в первом римейке, внедрив автора в его собственный текст, теперь он готов увидеть результаты — желанный синтез. Третий вариант, снятый в Брюсселе, самый изобретательный и формально сложный, даже частично не напоминающий другие картины Лета, становится апофеозом «Пяти препятствий» — успешным результатом экспериментов в фон-триеровской лаборатории.

Однако режиссер-искуситель не хочет на этом останавливаться. Приведя творца в объятия его собственного фильма, воскресив — в полном соответствии с давними заветами первого манифеста — его угасший роман с картиной тридцатилетней давности, фон Триер пытается теперь очистить создателя от предмета его творчества: убрать из процесса кинематограф как таковой. Так рождается самое издевательское и неожиданное из условий. Теперь Лета должен превратить «Идеального человека» в мультфильм (несмотря на то что оба, и Лета и фон Триер, открыто заявляют, что ненавидят мультфильмы). Ясно, что смысл испытания — вопрос: удастся ли сохранить саму сущность произведения, если его форма будет даже не изменена, а полностью уничтожена, дабы возродиться в ином «кинотеле»? Лета выдерживает и этот искуc, формируя «идеальный фильм» из нарисованных фрагментов трех готовых римейков.

Проведя режиссера через огонь, воду и медные трубы, фон Триер превращает его в «идеального художника», для которого не существует непреодолимых препятствий, который остается верен себе и собственной идее в любых условиях. Но таков ли он сам — испытатель и искуситель? Вновь встает проблема, поднятая фон Триером в третьем, «исповедальном» манифесте: по какому праву он берется учить других ремеслу и творчеству? И тогда возникает последний римейк «Идеального человека». Узнав о его предпосылках, Лета моментально соглашается. Ведь пятый фильм-препятствие фон Триер сделает сам — смонтирует из отснятого материала, сопроводив авторским текстом. Условий лишь два: Лета должен прочесть этот текст и появиться в титрах как режиссер картины, к созданию которой он непричастен.

Пропустив через ряд специальных фильтров зрителей и соратника-режиссера, теперь фон Триер подобрался к самому себе, назначив высшую эпитимью — изъятие имени из титров. В пятом «Идеальном человеке» он вновь пишет манифест для самого себя, а для соблюдения формально-благопристойной формы вкладывает его в уста оппонента — Йоргена Лета. От его лица фон Триер обращает весь фильм в зеркало, и «Пять препятствий», определенные им в шутку как «акция “Помогите Йоргену Лету!”», становятся акцией по спасению его самого. Недаром материалом для монтажного фильма (кстати, черно-белого — фон Триер имитирует первого «Идеального человека»), попутно наступая на горло собственной «Догме») становятся не римейки Лета, а исключительно фрагменты свое-

образного «taking off»: встречи двух режиссеров, лица Лета и фон Триера на различных этапах их диалога. Оказывается, фон Триер не плясал на костях — как выяснилось, не таких уж хрупких — кумира своей молодости, но испытывал себя. Могут ли самые непреодолимые условия сломить творческий дух, могут ли они видоизменить характер? Насколько важно их соблюдение и какой отпечаток форма накладывает на содержание? В самом бесформенном из своих фильмов автор манифестов фон Триер приходит к окончательному выводу: форма — не более чем мираж, и любые препоны окажутся пустяком, если режиссер твердо представляет себе идею и конечную задачу. Это ответ на вопрос, который фон Триер задавал во всех своих манифестах, и ответ — правда, не без его помощи — нашел не он, а Йорген Лет. Провокация удалась, но победителем в дуэли вышел не фон Триер.

На этом пришло время окончательно оставить поэтические претензии, оставшись ученым-экспериментатором, прозаиком, а теперь еще и театральным драматургом кинематографа. Тем более что поэтов хватает и без фон Триера — поэтов подлинных, которым для самовыражения манифесты ни к чему. Взять того же Йоргена Лета: еще до начала деятельности на поприще кино он выпустил в свет несколько поэтических сборников и не оставляет поэзию по сей день. Кстати, по специальной просьбе фон Триера Лет писал по мотивам каждой из пяти их встреч по одному стихотворению (которые в фильм не вошли). Поэтическое — поэтам. Фон Триеру остается кино.

Йорген Лет: «Мне пришлось справиться»

Разумеется, Ларс фон Триер не изменил своему «нелетальному» обету и не отправился в дальний путь на Венецианский фестиваль 2003 года. Представлять «Пять препятствий» пришлось прибывшему с Гаити Йоргену Лету.



• Как появилась идея этого проекта, легко ли вы согласились вступить в дуэль с Ларсом фон Триером, выполняя невыполнимые условия?

Это началось три года назад. Он пригласил меня на ужин в Дании. Там я был проездом с Гаити, где теперь живу. Ларс фон Триер предложил мне написать вступительное эссе к открытию компании «Zentropa Real», которая должна была заниматься документальными фильмами, и я согласился. А потом он вдруг сказал: «Думаю, нам надо сделать фильм вместе. Вам это интересно?» Я ответил «да», и он предупредил меня, что остается только ждать момента, когда ему в голову придет подходящая идея. Несколько недель спустя мне на Гаити пришел e-mail от фон Триера: «Я еще не готов, но идея уже на подходе. Ждите ответа». Еще через пару недель: «Я все еще в раздумьях, идея скоро родится», и, наконец, еще дней через двадцать: «У меня есть идея. Мы посмотрим вместе вашего “Идеального человека”, а потом вы сделаете пять римейков, перед съемками каждого из которых я буду предлагать вам ряд условий, которые вам придется выполнять». Кроме того, он предложил, чтобы наши встречи и диалоги были задокументированы. Единственным условием было мое согласие. Итак, я делаю фильм, а он обеспечивает препятствия. Я тут же понял, какой это серьезный вызов, и не раздумывая принял его со словами: «Буду рад обойти эти препятствия».

То есть в конечном счете рабочий процесс доставил вам удовольствие?

Бесспорно. Хотя мне было очень сложно, препятствия были нешуточными. Иногда условия были абсолютно абсурдными, например ограничение «не больше двенадцати кадров между монтажными склейками», но мне нравилось отвечать ему со всей возможной невозмутимостью: «О'кей, я помечу себе в блокноте». Потом у меня возникал вопрос: во что я, черт побери, ввязался? Он сказал, что любит мой

фильм, но требует, чтобы я разобрал его на кирпичи, уничтожил его, а заодно и совершил самоубийство! Я был близок к депрессии, но потом нашел в себе силы выкарабкаться. Помог мне сын, который сказал: «Не волнуйся, пап, как-нибудь справимся». И мне пришлось справиться.

Что так привлекло вас в проекте «Пять препятствий»?

Люблю, когда мне бросают вызов. А еще я люблю определять правила, которым затем приходится подчиняться. Препятствия были очень сложными и весьма хитрыми, что дало мне возможность изобрести новую эстетическую стратегию. Работа над этим фильмом вдохновляла меня чем дальше, тем больше. Надеюсь, это скажется на моих последующих работах.

Когда публика смотрела фильм в Венеции, очевидные симпатии аудитории вызывали именно вы, а Ларса фон Триера многие, напротив, возненавидели. Даже фашистом называли!

Фон Триер — злодей и мучитель? Здорово, мне нравится! Мы сделали не просто кино о том, как снимается фильм, но и своего рода драму. Как в любой драме, здесь есть положительный герой, а есть и отрицательный. Очевидно, что положительным могу быть только я, а отрицательным — Ларс. Но заметьте, он не всегда кажется злобным безумцем, есть в нем и что-то трогательное, какая-то мягкость, которая не может не подкупить.

Так что, Ларс фон Триер на самом деле злодей?

Нет, что вы. Добрейшей души человек, он мне очень симпатичен. Надеюсь, что могу называть его своим другом. Знаете, «Пять препятствий» говорят о фон Триере куда больше, чем любой из многочисленных документальных фильмов о его работе. Это почти

фильм-портрет. Страшно интересно наблюдать за ним в прямой конфронтации с соперником, роль которого исполняю я. Он выкладывается, отдается работе, он весь в этом. И ведь Ларс предается саморазоблачению вполне сознательно, например, в том месте, где кричит на меня, требуя наконец-то снять «очень плохой фильм». Или когда рассказывает о том, как работает с актерами.

А какой из пяти фильмов-препятствий больше всего понравился лично вам?

Трудно ответить. Пожалуй, я выбрал бы третий, «свободный». Там я неожиданно для себя самого выдумал новый тип кинематографа, который хотел бы когда-нибудь развить. Честное слово, я впал в депрессию, когда фон Триер заставил меня сделать фильм без всяких препятствий, мне долго ничего не приходило в голову — легче реагировать на чужую атаку, чем атаковать самому. Я опять обратился за помощью к сыну, и он посоветовал мне перечитать мои собственные стихи, чтобы отыскать там необходимые элементы. Что я и сделал. История тут же нашлась. Получился своего рода «нуар» — таинственный фрагментарный триллер, в котором я использовал неизвестный материал из одного из старых своих фильмов. Актеры играли потрясающе, и мне было попросту обидно расставаться с этой историей, которая оказалась слишком короткой.

Вы хотели бы когда-нибудь сделать художественный полнометражный фильм?

С удовольствием, но я уже немолод, сразу все мне не успеть. Хотя этот маленький триллер безумно нравится мне самому.

А с фон Триером еще будете работать?

Да, я бы не прочь. Вы наверняка знаете, что он готовит к 2006 году. Он попросил меня сделать документальный фильм о его постановке «Кольца Ни-

белунгов» Рихарда Вагнера в Германии. Но не обычный фильм о фильме — мне хотелось бы сделать что-нибудь личное, уникальное. Ларс тоже к этому стремится. Он сказал, что хочет пригласить меня во вселенную Вагнера. Устоять трудно.

Документализм

Уйдя от манифеста, Ларс фон Триер не нашел в себе сил окончательно расстаться с этим излюбленным жанром. Эффект «Догмы» оказался удивительным и неожиданным даже для самого автора. На шестом сертификате «Догмы», который датские «братья» решительно не желали давать фильму американца Хармони Корина «Джулиан: мальчик-осел», фон Триер и компания сломались, сдались. Начиная с «Догмы-7» выдачей сертификатов занимались уже не они, а особый секретариат (но и его надолго не хватило — после трех лет функционирования он объявил о самороспуске). При его участии к братству присоединились еще три десятка режиссеров — в итоге число «догма»-фильмов выросло до тридцати пяти. Манифест работал сам по себе, механизм функционировал без фон Триера.

Поэтому шесть лет спустя после «Догмы-95» он решил написать еще одну «Догму» — специально для документалистов. Фон Триер никогда не снимал документальных фильмов, но в начале нового тысячелетия на его студии открылось отделение неигрового кино «Zentropa Real». Одним из первых плодов его деятельности стал фильм Йоргена Лета и Ларса фон Триера «Пять препятствий», который не имеет никакого отношения к манифесту, даже нарушает большинство его правил. Соблюдая общий дух вступления к манифесту, фон Триер противоречит кодексу «документалиста». Впрочем, режиссер вполне откровенно признавался, что фильм вместе с Летом он снимал вне прямой связи с новым манифестом, а новые правила создавал не для самого себя — исключительно для профессиональных режиссеров документального кино.

Документальное кино

Мы ищем что-то, что находится между фактом и вымыслом. Поскольку вымысел ограничен нашим воображением, а факты — нашей пронизательностью, изображаемая нами частица мира не может быть заключена в «историю», не может она быть рассмотрена и с некоей «точки зрения».

То, чего мы ищем, может быть обретено в реальном мире, откуда творцы вымыслов черпают вдохновение, а реальные журналисты пытаются описать его, хотя им это не удается. Они не могут показать нам правдивую реальность, поскольку их ослепляют технологии. Они и не хотят этого, поскольку технология стала их целью, отодвинув содержание на второй план.

Документализм оживляет чистое, объективное и правдоподобное. Он возвращает нас к ядру, назад, к сути нашего бытия.

Документальные кино и телевидение, которые становятся все более манипулируемыми, которые пропускают сквозь свои фильтры операторы, монтажеры и режиссеры, теперь должны быть похоронены.

Здесь вводится нижеследующая гарантия содержания документального фильма:

Цель и содержание всех документальных проектов «Догмы» должны быть поддержаны и рекомендованы на стадии написания сценария, как минимум, семью людьми, компаниями или организациями, которые можно считать жизнеспособными и ответственными за свои действия. Содержание и контекст играют первичную роль в Документализме, формат и выражение в этом процессе вторичны.

Документализм воскресит веру как публики в целом, так и каждого зрителя в отдельности. Он покажет мир свежим, в фокусе и не в фокусе.

Документализм — это выбор. Вы можете выбрать веру в то, что видите в кино и на телевидении, или вы можете выбрать Документализм.

Код документалиста для «Документализма»:

1) Все места съемок должны быть открыты и обозначены (это должно быть сделано посредством текста, сопровождающего изображение. Здесь содержится исключение из правила номер 5. Весь текст должен быть читабельным).

2) В начале фильма должны быть обозначены задачи и идеи режиссера (это должно быть показано «актерам» фильма и съемочной группе прежде, чем начнутся съемки).

3) Концовка фильма должна состоять из двух минут свободного самовыражения «жертвы» фильма. Одна лишь «жертва» самостоятельно должна определять содержание и одобрять эту часть завершеного фильма. Если в фильме нет противостояния между авторами и участниками, в нем нет «жертвы» или «жертв». Это следует объяснить отдельным текстом, который должен быть вставлен в конец фильма.

4) Все «синхроны» должны быть отделены друг от друга затемнением длиной в 6—12 кадров (кроме тех случаев, когда они снимались в режиме реального времени на несколько камер одновременно).

5) Манипуляция звуком и/или изображением не должна иметь места. Любые фильтры, художественное освещение и/или оптические эффекты строго запрещены.

6) Звук никогда не должен записываться отдельно от съемок, и наоборот. Соответственно дополнительные звуки, будь то

музыка или диалоги, не должны добавляться при последующем микшировании.

7) Реконструкция замысла или режиссирование актерами неприемлемы. Добавочные элементы, такие как сценография, запрещены.

8) Любое использование скрытых камер запрещается.

9) Никогда не должны использоваться архивные материалы или съемки, произведенные для других программ.

Ларс фон Триер. «Zentropa Real», май 2001 года

Этот текст, обнародованный фон Триером на специальной пресс-конференции в октябре 2002 года, в еще большей степени, чем «Догма-95», является руководством к действию. Во всяком случае, по своей идее. В частности, можно отметить, что «Догма-95» была широко освещаемой PR-акцией, служащей «раскрутке» молодого датского кино; о «документализме» не слышал никто, кроме профессионалов. Участие в проекте не гарантировало присоединившимся славы или хотя бы известности — не обещало вообще ничего, кроме определенного художественного результата.

Общий пафос — тот же, отказ от любых технологий и максимальное приближение к реальности (еще более важное в документалистике, чем в игровом кино). На сей раз форма оказывается вторичной, хотя обозначенные в девяти правилах указания стопроцентно конкретны; и все же речь идет прежде всего о содержании. Право голоса получает герой документального фильма, в то время как свобода режиссера, имеющего дело с реальным миром, а не с собственной фантазией, наоборот, ограничивается. Режиссер берет на себя ряд обязательств — в первую очередь, отказ от манипуляции зрителями и участниками фильма при помощи технических средств, а также напрямую сообщает о своих целях во вступлении к фильму. При том, что последнее слово остается за героем, которого фон Триер называет «жертвой».

На сей раз никого не пришлось долго уговаривать. Отвечающее за документальное направление отделение Копенгагенского киноинститута тут же собрало молодых режиссеров, готовых работать по правилам «документализма». Таковых на первом этапе нашлось шестеро — среди них Сами Саиф, автор сверхуспешного фильма «Семья» (причем, что немало важно, не только создатель, но и герой, «жертва»). Четверо экспериментаторов — датчане плюс одна норвежка и один швед. Ведущий сотрудник Киноинститута Якоб Хогель заявил, что свод из девяти правил поможет заключить новый контракт между документалистами и их аудиторией, а заодно возобновит дискуссию об этике и эстетике неигрового кино в про-

фессиональной среде. Идеализм воплощается в жизнь и приносит неожиданные плоды. Ларс фон Триер бросает новый вызов, стремясь к контролю над еще одной областью, до сих пор не привлекавшей его внимания.

Любопытно, что в «Признаниях „Догвилля“» — картине о съемках, сделанной уже после опубликования манифеста, — «документальные» правила не соблюдаются. Фон Триер стал не только идейным вдохновителем, но и главным героем фильма (что не новость: датские документалисты находят вдохновение не столько в творчестве режиссера, сколько в его личности как таковой). Именно чрезмерно сильная индивидуальность фон Триера заставила Сами Саифа воздержаться от предполагаемого «программного заявления» в начале, отдав возможность высказывания от первого лица фон Триеру. Его «аудиодневник», опыт которого уже был использован на съемках «Идиотов» и соответствующего документального фильма «Униженные», занимает главенствующее положение в сравнении с крайне скромными и фрагментарными «признаниями» (а именно записанными на камеру-автомат lamentациями актеров фильма) — кстати говоря, смонтированными без «провалов», то есть в нарушение правил манифеста. Финального монолога героя в фильме тоже нет, фон Триер предпочел словам молчаливое появление в кадре. Да и предполагаемого приближения к реальности как не бывало: напротив, налицо элементы фантастики (исчезающий и вновь проявляющийся в пространстве олененок блуждает по пустым декорациям «Догвилля» в перерывах между съемками). Таким образом, стройная идеологическая система распадается, еще не вступив в действие. Очевидно, вновь благие намерения и игра в идею оказываются важнее, чем дословное соблюдение правил и запретов. А может, никто и не мог бы их соблюсти, кроме самого фон Триера, пока не снявшего свою «документальную» картину.

Последняя «манифестарная» акция фон Триера выходит за границы эстетики и движется куда-то в сторону политики: начиная с 5 мая 2004 года над студией Zentropa вздымается «неправильный», вертикальный вместо горизонтального, датский флаг. Судя по заявлению руководства студии, это протест против официальной политики датских властей, забывших об основных нормах правового гражданского общества. В хороших традициях прежних манифестов его автор (неназванный, но угадываемый без труда) призывает всех датчан, согласных с ним, также перевернуть свои домашние флаги.

Что будет дальше? Новая «Догма» для ненавидимых фон Триером мультипликаторов? Может быть, «Догма» для театральных или оперных режиссеров (в свете работы фон Триера над постановкой цикла Рихарда Вагнера «Кольцо Нибелунгов»)? Или все-таки собственный «документальный» опыт? «Догма» — это, оказывается, еще и жанр, удобный способ описания и преобразования мира. Хотя и менее удобный, чем кинематограф.

«Не соблюдаешь правила —
на кой черт играть в игру?»

Ларс фон Триер — идеолог



Откуда взялись ваши манифесты?

Они пришли из коммунистических времен. Меня вдохновлял «Манифест коммунистической партии».

Когда вам впервые пришла идея написать манифест?

Тогда я был под воздействием еще одного манифеста, сюрреалистического, написанного Андре Бретоном. Я от него был просто без ума. Когда я был моложе, да и сейчас тоже, мне всегда хотелось придать монументальный облик всему, что я делаю, а в этом помогали манифесты.

Зритель вашего фильма должен обязательно прочитать манифест?

Не знаю... Дэвид Боуи тоже помещает на заднюю обложку своих альбомов небольшой текст. Если вы интересуетесь тем, что он делает, вы этот текст прочитаете, но в любом случае куда важнее текста сама музыка.

Когда вы пишете эти манифесты, для кого вы их пишете?

Хороший вопрос. Манифест описывает ситуацию, в которой я нахожусь, или отражает мою точку зрения на фильм или кинематограф в целом...

То есть вы их пишете для себя?

В каком-то смысле, да. Но, кроме того, манифест вроде бы позволяет стать фильму чем-то большим, чем просто фильм... Кажется... Манифесты и серьезные, и несерьезны. «Догма» была серьезнее прочих.

Одни ваши коллеги предписывают относиться к «Догме» серьезно, другие призывают видеть в ней шутку. А что скажете вы?

Я думаю, к «Догме» надо относиться абсолютно серьезно. Если вы этого не сделаете, манифест пре-

вратится в полную бессмыслицу. Это как игра: ты знакомишься с правилами, а потом должен их соблюдать. Если не соблюдаешь — на кой черт играть в эту игру? Представьте шулера, который пытается перехитрить сам себя, раскладывая пасьянс! Зачем блефовать в таком случае?

С «Догмы» началась новая «датская волна», которая открыла дорогу многим молодым режиссерам...

Это все хорошо, но я человек эгоцентричный: мне на все это наплевать. Нет, это, конечно, не совсем так. Но я делаю нечто лишь потому, что мне это доставляет радость, — вот и все.

Ваш эгоизм не помешал движению «Догмы» распространиться на весь мир... хотя ваш «догма»-фильм, «Идиоты», так и не получил никаких наград.

Да, он не был слишком популярным. Но мне он нравится.

Возможно, это лучший из ваших фильмов.

Правда? Что ж, это очень восточноевропейский вкус. «Догвилль» тоже выдержан в восточноевропейском стиле — это видно даже по костюмам персонажей. Похоже, скажем, на польский театр годов примерно семидесятых.

Вы продолжаете писать манифесты для себя или теперь делаете это по просьбам тех, кто в этом нуждается?

Поймите, это одно из фундаментальных прав человека — написать манифест. Мы имеем право писать манифест, имеем право не писать манифест. Иногда я делаю это, потому что меня просят.

Видимо, это и был случай манифеста для документальных фильмов — так называемого «документального кино»?

Да, как-то меня попросили об этом, и я ответил: «Было бы здорово разработать свод таких правил». Мне часто кажется, что документальные фильмы важнее художественных. В любом случае важно уважение не столько к зрителям, сколько к реальным персонажам документального кино. Мы постоянно эксплуатируем их, и это нехорошо. Вот я и попытался придумать несколько правил — ничего особенного, по правде говоря. Например, черные заставки между эпизодами, чтобы пометить монтаж, — главное средство манипуляции. Маленькие детали, чтобы очистить жанр.

Вы хотели бы сделать документальный фильм?

С удовольствием сделал бы это, хотя сейчас моя голова полна Вагнером и мне пока не до того. Но это не навсегда. Что касается документальных фильмов о съемках фильмов художественных, то в них надо бы включать всю правду, от и до... только, увы, это невозможно. Поэтому чаще я делаю художественные фильмы.

А что с правилами, которые, кажется, неразрывно связаны для вас с манифестами? Например, теми, которые вы установили в фильме, сделанном совместно с Йоргеном Летом, «Пять препятствий», который находится как раз между документальным и игровым кино?

Это очень, очень странный фильм. Я в нем не выполнил свою миссию, но что-то в этом роде было. Очень забавно видеть, во что превращается то, что Йорген Лет придумал давным-давно. Был у

него фильм «Добро и зло», который мне кажется очень значительным произведением, я в свое время обожал этот фильм...

Так зачем вы придумали столько правил и условий для своего давнего кумира?

Понимаете, он сделал так много, как никто другой, для того, чтобы ввести в кинематограф правила и ограничения. Он много писал и говорил об этом, он снимал об этом фильмы. Я научился этому у него, а теперь отдал долг. Хотя он использовал правила для того, чтобы облегчить свои художественные задачи, а я, наоборот, придумываю правила, чтобы усложнить их!

Джим Джармуш сказал мне, что считает крайне важным самоограничение в творчестве и что в этом искусстве он бы хотел поучиться у вас...

Все, что я могу ответить, это то, что очень высоко ценю его первый фильм. Мы в том году одновременно поехали в Канн на фестиваль, в первый раз в жизни.



Глава 5

АЗБУЧНЫЕ ИСТИНЫ

Превратившись в новатора и одного из основных идеологов современного кино, Ларс фон Триер не мог в конечном счете не стать в позу моралиста. Впрочем, повышенное внимание к проблемам морали и этики отличало датского режиссера еще на первом этапе его профессиональной деятельности. К ее расцвету фон Триер преуспел в морализаторстве настолько, что по мотивам его картин можно написать целый словарь — выстроенный, разумеется, в алфавитной форме и состоящий из истин как очевидных — азбучных, так и новопровозглашенных.

Автор

Двое молодых людей едут на автомобиле по дороге. Слушают радио, напевают песни. Медленно, лениво обсуждают, как будут развиваться события сценария, который они сейчас пишут. Им невдомек, что в прямой зависимости от их воображения находится весь сущий мир и что, выйдя из их дурных голов, смертоносная болезнь распространится по всей Европе. Это фильм «Эпидемия» — второй полнометражный опус Ларса фон Триера, в котором поднимается вопрос ответственности автора за все происходящее вокруг него. Работа сценаристов Нильса и Ларса — придумывать истории. Но последняя из придуманных ими исчезла из-за компьютерного глюка... или не существовала в природе, проверить нелегко. Ведь эти двое легкомысленны донельзя, за что и поплатятся.

Нельзя изобретать катастрофу, не веря в ее возможность. С самого начала зритель знает, что завершённый сценарий воплотится в реальность, и чума действительно начнется. Но авторы настроены несерьезно, они об этом не догадываются. Не случайно их двое — каждый склонен спихнуть бремя ответственности на другого. Они веселятся и шутят, рисуя на стене план интриги будущего фильма: чем циничнее их поведение, тем неотвратимее возмездие. В финале в их дурацкое творение войдет медиум, и вымысел воплотится в жизнь.

Автор, не способный адекватно оценить последствия собственного творчества, или персонаж, незаконно присвоивший себе статус автора, встречается в нескольких фильмах фон Триера. В «Элементе преступления» сыщик Фишер полагает себя хозяином ситуации. В поисках таинственного маньяка он переписывает заново известные факты, придавая им иной, часто неожиданный смысл. Учебным пособием служит книга отставного следователя, теоретика и ученого Озборна, «Элемент преступления». Осваивая его метод, Фишер понемногу превращается из субъекта действия в объект, из сыщика в преступника: он даже не соавтор, он зависящий от авторской воли герой. Но и Озборн, написав свою книгу, не осознавал, какова власть слов, изреченных и запечатленных над реальностью; он стал

первой жертвой собственного исследования, сам стал преступником. Автор наказал себя — он повесился. Книга же осталась невредимой, так что у истории — открытый финал. Хоть сиквел снимай. Любой читатель может воспользоваться методикой автора, чтобы в результате попасть в ту же ловушку.

Еще один автор — Том Эдисон-младший в «Догвилле», писатель по профессии. Вернее, он считает себя писателем, хотя не написал ни одной связной строки. Может ли писатель не писать книг? Сам фон Триер надевал маску такого автора в своих манифестах, ему знакомо не понаслышке состояние миражного вдохновения, результаты которого останутся замкнутыми в черепной коробке гипотетического создателя. В «Эпидемии» автор не осознает своей высшей ответственности и преображает мир невзначай, что приводит к катастрофе. В «Догвилле» мы сталкиваемся с зеркально противоположной ситуацией: здесь автор настолько преисполнен сознанием важности своей миссии, что выносит «инженерию душ человеческих» из своего воображения в реальный мир. Его проповедилекции в церкви приводят к тому, что, то ли из чувства противоречия, то ли по-своему отвечая его призывам, горожане превращаются в свору бешеных собак, готовых затравить до смерти чужака. Ведь Грэйс — не «читатель» (или слушатель) Тома, она подопытный кролик, его персонаж. А лабораторным животным пощады от экспериментатора ждать нечего.

В самый жуткий момент, когда Грэйс готова к гибели (так полагают и жители Догвилля, и, кажется, она сама), творческий процесс Тома — искренне считающего себя возлюбленным и единственным союзником девушки — наконец-то идет на лад. Он начинает писать роман, о котором так давно мечтал, и без сожаления жертвует реальным романом с Грэйс. Пожертвовать заодно саму Грэйс проще простого. За что карает Тома в финале героиня, вполне очевидно: он был ее спасителем, он же ее и предал. А вот за что его карает фон Триер? Вероятней всего, именно за склонность превращать настоящих людей в сюжетные схемы и лишаться жалости к ним. «Если по сюжету девушка должна мучительно погибнуть, да будет так: интересней будет читать», — полагает Том. Кстати, сам фон Триер исповедует в «Догвилле» философию диаметрально противоположную. Он, напротив, начинает с расчерченной мелом на полу схемы, а приходит к объемным и правдоподобным характеристикам, которые способны нарушать любые схемы. Что и делает Грэйс, превращаясь из жертвы в палача.

Ларс фон Триер не доверяет писателям, он относится к авторам с подозрением. Поэтому он самоустраивается в «Королевстве», уходя из самого фильма в пространство титров, поэтому передоверяет функции рассказчика то гипнотизеру из «Европы», то сказочнику из «Догвилля», а сам остается в лучшем случае ироничным комментатором, а в худшем — безличным закадровым интервьюером, как в «Идиотах».

Бог

Бога можно назвать одним из главных героев «Рассекая волны». Однако в том, что он реально участвует в интриге картины, уверенности нет ни у кого из зрителей до самого конца — впрочем, нет ее и у персонажей. За исключением Бесс, наивной дурочки, которая поддерживает с Богом контакт, постоянно беседует с ним. С такой беседы фильм начинается, затем диалоги Бесс со Всевышним следуют не раз и не два, вплоть до эпизода, предшествующего гибели героини. До этих пор неясно, существует ли Бог на самом деле: общий ход событий и алогичное поведение Бесс свидетельствуют, скорее, об обратном. Однако в финале зрители получают неопровержимое свидетельство существования Бога — в виде двух чудес, как «реального» (выздоровление ее мужа), так и «мистического» (колокола, звонящие в небе). После того как наличие Бога доказано, возникает вопрос о мотивации его «поведения». Получается, что, подерживая истово верующую Бесс в дружеских беседах, он требовал от нее безграничной отдачи, и только жестокая смерть оказалась достаточной жертвой для совершения требуемого чуда. Пожалуй, это тот самый Бог, который заставил Авраама принести в жертву собственного сына и лишь в последнюю секунду отвел руку с ножом. С тем исключением, что в «Рассекая волны» никто руку не отводит.

Бог здесь ближе к ветхозаветному демиургу, чем к всемилостиво-му Иисусу, — тем более что это имя из уст Бесс в беседах с Богом мы и не слышим. Парадоксальным образом, несмотря на расхождение Бесс с общиной, увидевшей в ней «паршивую овцу», до последнего момента взгляды деревенской дурочки и деревенских старейшин на фигуру Бога остаются практически идентичными. Ни одна, ни другие не ждут от Всевышнего милосердия, и, идя на смерть, Бесс не удивляется тому, что Бог не пытается остановить ее или спасти. Бесс покорна Богу и его решениям, а противиться им пытается лишь ее родственница Додо, протестующая на похоронах мученицы против вердикта священника: «Ты была грешницей и отправишься в ад». Ничто при этом не указывает на то, что Бесс в конечном счете попала на небеса: неясно, можно ли считать указанием на это финальный колокольный звон.

Мир ранних фильмов фон Триера лишен Бога или, по меньшей мере, лишен уверенности в его существовании. Если кто-то и управляет свыше происходящим на Земле, то эта сила больше напоминает безличный Фатум. У Судьбы нет воли, а есть лишь сила, с которой человек практически не в силах соревноваться. И лишь иногда в действиях Судьбы ощущаются сознательные вердикты Высшего Существа.

В «Е»-трилогии никаких следов божественного промысла не наблюдается. Во всяком случае, в «Элементе преступления» люди караются

безо всякого разбора, а должного наказания грешникам мы так и не видим. Бог не вмешивается в полицейское расследование, а одной находчивости и уверенности в собственных силах сыщикам не хватает для расправы со злом. В «Эпидемии» крест буквально не сходит с экрана — он является то намеренно, то «случайно»; однако чаще это крест «скорой помощи», чем крест христианский. Абсурдная фигура чернокожего пастора, которого, за неимением лучших кандидатов, наскоро обучили несложной профессии, сопровождает доктора Месмера в его скитаниях. Впрочем, этот священник не только не смог запомнить, как отправлять свои обязанности, но и откровенно профанирует их, читая на исковерканной латыни первую страницу Писания в качестве отходной молитвы над трупами жертв эпидемии: «Отпечатано в такой-то типографии, столько-то тысяч экземпляров...» Более «профессиональный» священник сидит за одним столом с членами семейства Хартманнов в «Европе», но и его диспут с сотрапезниками по поводу божьей воли обличает лишь растерянность слуги высших сил перед происходящими вокруг событиями и полную неспособность истолковать их с точки зрения Библии.

Священники остаются такими же бессильными и невежественными во всех фильмах фон Триера. Пастор в «Королевстве» может оказать лишь минимальную помощь фру Друссе в изгнании духов, и стоит (в «Королевстве-2») явиться настоящим демонам, как первой же «невинной» жертвой оказывается именно он. В «Рассекая волны» священник — один из тех немногих, кто сочувствует Бесс, но его сочувствия не хватает даже на то, чтобы изменить надгробный вердикт и не посылать ее в преисподнюю. Наконец, Догвилль встречает Грэйс как город, лишенный священника: есть лишь пустующий молебельный дом, служащий местом для собраний здешних жителей, где смотрительница упражняется в беззвучной игре на органе. Пародия, да и только — но не смешная, а злая, поскольку безбожность городка вскорее обнаруживает себя в проявлениях нешуточных.

Высокомерие

В кульминационной точке «Догвилля» глава мафии, отец Грэйс, настаивает дочь-беглянку. Публика, утомленная двумя с половиной часами фильма, ждет разрешения конфликта. Однако отец и дочь садятся на заднее сиденье лимузина, чтобы провести еще минут пятнадцать в напряженном диалоге, своего рода дискуссии, заставляющей зрителя забыть о происходящем вне автомобиля. Оказывается, они должны продолжить разговор, начатый год назад. «Ты обвиняла меня в высокомерии, — констатирует отец, — но это тебя я считаю высокомерной». Так возникает спор о высокомерии, качестве, экстремально важном для фон Триера, — ведь в одном из манифестов он сам упрекал себя в этом грехе. Причем упрекал именно за то, что пытается чему-то научить других. Возможно, Грэйс не

стремится никого поучать, а ее отец на правах родителя — причем пожилого — позволяет себе преподнести ей урок. Да, он, глава преступного мира, считает людей неблагодарными псами, заслуживающими жестокого наказания. Но люди, по Триеру, действительно таковы, и в подобной позиции нет высокомерия. Высокомерна Грэйс, которая бесконечно прощает людям-псам любые прегрешения и с каждым прощением заставляет ненавидеть себя еще сильнее — слишком очевидным становится ее моральное превосходство. Через унижения безропотной принцессы люди становятся лишь хуже. Ее добродетели, превзойти которые среднестатистический человек все равно не в состоянии, развращают их.

Здесь фон Триер вступает в спор с христианской идеологией. То, что следует считать высшей добродетелью, — смирение (Грэйс только и делает, что подставляет вторую щеку) он напрямую называет высокомерием, то есть гордыней. Напротив, отец Грэйс (на то он и отец) представляет идеологию ветхозаветную: око за око, зуб за зуб, в конечном счете «каз воздам». Уничтожение Догвилля, фактически стертого с лица земли, эквивалентно гибели Содома и Гоморры. Как в Библии, за грехи поплатятся все без исключения. Не считая собаки: раз люди подобны псам, собака вполне может заслужить участь «настоящего человека» и остаться в живых. Особенно если собаку зовут, как библейского пророка-праведника, — «Моисей». Знаменательно, что в конечном счете Грэйс приходит к понимание правоты своего отца, и решение о возмездии Догвиллю принимает именно она. Сравнив две разновидности высокомерия, она предпочла «традиционный» вариант, устанавливающий моральную иерархию грешников и праведников, отвергнув всепрощение и смирение.

В высокомерии и, более того, в «чванстве» обвиняет фон Триер и врачей своего «Королевства». Больница полна гуманистов, верящих в торжество разума, терпимых ко всему и всем; за это они и расплачиваются вселением злых духов и просящих об отмщении привидений. Вера в человека, по фон Триеру, наказуема. Напротив, традиционный гордец, нестерпимо высокомерный в быту по отношению к коллегам и пациентам, шведский врач Хелмер, выходит сухим из воды в самых сложных ситуациях. Гордыня такого рода, увы, более естественна, ее место в мире давно определено и узаконено.

Гангстеры

Люди в черных плащах и широкополых шляпах сопровождают отца Грэйс. Они приезжают в Догвилль в погоне за девушкой, но Том, спрятавший беглянку в заброшенной шахте, не выдает ее. Гангстеры оставляют визитку и исчезают. Поэтому их появление в финале, когда Том набирается смелости, чтобы позвонить по номеру с визитки, нельзя назвать явлением *deus ex machina* — мы ждем гангстеров и предполагаем, что они

еще покажутся. Неожиданной становится только развязка, в которой гангстеры расправляются отнюдь не с девушкой, а с приютившими ее жителями Догвилля. В этот момент проясняется истинная функция гангстеров — традиционно в кинематографе персонажей амбивалентных, вызывающих как симпатию, так и страх. Они пришли для того, чтобы осуществить правосудие, а вовсе не нарушить его.

Ларс фон Триер не доверяет защитникам правопорядка. Они предстают в худшем виде еще в «Элементе преступления», где полицейские выглядят либо бандитами, либо законспирированными преступниками. Те, кто призван охранять общественный покой, совершают теракты и жестокие убийства в «Европе». Полиция берет на себя карательные функции в «Рассекая волны», пытаясь препроводить Бесс в больницу для умалишенных, но полицейские не в состоянии защитить ее от посягательств убийцы-моряка (мы даже не знаем, был ли он наказан за ее смерть). Самый вопиющий случай изображен в «Танцующей в темноте» — именно там добродушный с виду полисмен становится губителем и палачом безвинной Сельмы. Войдя в доверие к слепнувшей иммигрантке, он похищает и присваивает ее сбережения, а спровоцировав ее во внезапном припадке совестливости на свое убийство, окончательно подписывает ей смертный приговор. Охранники в тюрьме предстают людьми несравнимо более гуманными, чем полицейские. В «Д-дне» зритель сочувственно следит за похождениями грабителей-неудачников, а полиция так и не возникает на горизонте вплоть до самого конца, где она является — будто по заказу, — чтобы избавить от справедливого наказания любовника главной героини, изменявшего ей. Разумеется, продажный шериф, наносящий первый в своей жизни визит в Догвилль, чтобы вывесить объявление о розыске беглянки (попутно несправедливо обвинив ее в ограблении, тем самым косвенно способствовав цепи несчастий), вызывает значительно меньше симпатий, чем вполне честные гангстеры.

Углубляется этот конфликт в сценарии «Дорогой Венди». Здесь главные герои, члены закрытого клуба стрелков «Денди», с самого начала считают себя пацифистами, а гангстерами их представляет лишь возбужденное общественное сознание. Однако стоит витающей в воздухе угрозе виртуальных, придуманных обывателями «банд» материализоваться в лицах юных «денди», как полиция, любящая разглагольствовать о равных правах и справедливых американских законах, расстреливает героев-идеалистов. Правота влюбленных в свои пистолеты героев сомнительна, но, безусловно, их искренняя вера в чистоту собственных помыслов отличает их от циничных блюстителей порядка.

Не случайно роль двух бандитов в «Догвилле» фон Триер предложил своим близким друзьям, Удо Киру и Жан-Марку Барру. Кстати, очевидно, что в трилогии «USA», объединенной центральной героиней — Грэйс, из фильма в фильм кроме нее самой будут переходить лишь ганг-

стеры. Постоянно сопровождающие ангелоподобную блондинку, верящую в финальное торжество добра, эти черные фигуры будто оттеняют Грэйс, напоминают о существовании темной стороны рядом со светлой, их дуализма и неразрывного единства. Грэйс росла в семье гангстеров и, даже попытавшись порвать свою связь с ними, в конечном счете вернулась к отцу. Демонические ангелы возмездия с автоматами, в плащах и шляпах, выполняют высшую волю, не участвуя в соблазне и искушении слабых людей, но карая грешников. Гангстеры поставлены вне закона по единственной причине: они представляют высший закон.

Добро

«Я давно хотел сделать фильм, движущей силой которого стало бы "добро". В нем не останется места ни для чего, кроме "добра". Но ведь нередко "добро" путают с чем-то иным — когда его оценивают совсем неверно. Напряжение рождается, поскольку добро является так редко» — этими словами начинается авторское предисловие Ларса фон Триера к «Рассекая волны». Здесь режиссер наконец подбирается к теме, которую пытался исследовать с переменным успехом на протяжении всей своей биографии. Любимым фильмом юности фон Триера было своеобразное антропологическое исследование Йоргена Лета «Добро и зло». Там «хорошее» и «плохое» разбирались одинаково бесстрастно и доброжелательно. Соблюдать подобную интонацию фон Триер был не в состоянии. Но он и не желал уходить в откровенное морализаторство, поэтому, оставив в покое зло, занялся изучением добра. Вернее, его относительности.

Абсолютное зло является в фильмах фон Триера крайне редко, и в этих случаях оно представлено подчеркнуто условно. Это «злые глаза» или мифический доктор Оги Крюгер, восставший из мертвых, в «Королевстве» — не совершая конкретных действий, они как бы представляют стихию зла в чистом виде. Воплощение Крюгера, страшный ребенок Лиллебор, в «Королевстве-2» борется со своей «злой» природой, которая не в его власти, кончая жизнь самоубийством. Зло несознательно, оно просто присутствует в природе и не собирается из нее исчезать. Хозяин судна в «Рассекая волны» (разумеется, Удо Кир) становится причиной смерти Бесс, как могла бы ею стать молния, — только в случае с персонажем Удо можно быть более уверенным в результате. Винить его в совершенном злодеянии бессмысленно. Вина падает на других — тех, кто совершил зло, идея в виду совершить добро. Это невольное, «доброе» зло интересует фон Триера больше всего. Он пишет о Яне и Бесс: «Пытаясь спасти, он ее теряет. Желая сделать "добро"! В попытках спасти его, делая "добро", она видит, как столь любимый ею мир отворачивается от нее». Мы наблюдаем, как шаг за шагом приближают страшный конец героини люди, желаю-

щие ей добра: муж сперва толкает в объятия других мужчин, а затем вместе с доктором отдает жену в психушку, мать закрывает перед ней дверь — и все ради ее же собственного блага. Не жуткий моряк, а самые близкие люди приводят Бесс к бесславной кончине.

Вопрос, которым задается фон Триер, прост: где граница добра? И где оно переходит в маленькое, допустимое зло, идущее «во благо»? Кстати, проект неосуществленного фильма режиссера назывался «Наибольшим злом», апеллируя именно к выражению «наименьшее зло»... В «Картинах освобождения» Лео хочет только добра — любви своей женщины, и она желает добра — отмщения за мучеников своего народа... в итоге она предает и казнит доверившегося ей возлюбленного. В «Медее» Ясон хочет лишь одного — любви своей молодой жены и, в сущности, не желает зла бывшей супруге и ее детям; король Креонт лишь защищает свою дочь и потому угрожает Мее; она же руководствуется оскорбленной любовью к Ясону и потому мстит, убивая соперницу и собственных детей. Каждым движет любовь, но итогом становится гора трупов.

В «Европе» Катарина Хартманн желает добра своей родине и потому вступает в ряды фашистов-партизан, «вервольфов», жертвуя своим наивным мужем ради идеи; а полковник американской армии желает добра освобожденной Европе и потому нанимает этого мужа для шпионства за женой. Что же до желающего добра буквально всем Леопольда, то именно он взрывает переполненный невинными людьми поезд, преследуя идею, ставшую невинной даже для него самого. О «Танцующей в темноте» Ларс фон Триер сказал, что все герои этого фильма — хорошие люди, и никто из них никому не желает зла. Пожалуй, в самом деле причиной трагедии Сельмы становится лишь то, что ее представление о добре не совпадает с представлениями других. Полицейский Билл искренне надеется Вернуть Сельме «позаимствованные» деньги, хореограф Сэмюэль доносит на нее ради нее самой, вдова Билла Линда искренне дает показания в суде — и все присяжные, вынося свой вердикт, готовы сочувствовать подсудимой; однако правосудие есть правосудие. Да и жители Догвилля желают Грэйс блага до той минуты, когда вдруг начинают видеть в ней угрозу, и тогда уж бросаются на защиту собственных интересов.

Из фильмов фон Триера можно сделать парадоксальный вывод. Любые действия, сколь бы благородные намерения ни лежали в их основе, в конечном счете приведут к печальному результату — действуя кому-то во благо, мы причиняем другому зло. Творить настоящее добро возможно одним-единственным образом: бескорыстно, не думая о себе. Так поступает Бесс, спасающая Яна, так поступают и Сельма, мечтающая вылечить своего сына Джина, и влюбленный в нее Джефф, и ее подруга Кэти. Что же касается Грэйс, то ее доброта приносит вред всем, поскольку в основе этой доброты — не чувства, но идея, концепция. Рано или поздно наступает предел доброты, а за ней обнаруживается ужасающая пропасть бесстрастного и справедливого возмездия.

Естественность

Карен зашла в кафе перекусить, когда к ней подошел странный молодой человек — видимо, умственно отсталый, — взял за руку и отказался отпускать. Ей пришлось поехать с ним и двумя его спутниками. По дороге выяснилось, что и молодой человек (по имени Стоффер), и его друзья только играют в идиотов — на самом деле они вполне нормальны. Они живут коммуной в загородном доме и ежедневно упражняются в идиотизме, как ради собственного удовольствия, так и для провоцирования окружающих обывателей. Карен решает остаться с новыми друзьями, влиться в их круг. Такова завязка «Идиотов» — самого радикального и спорного из фильмов фон Триера, «Догмы-2».

Главная тема фильма — поиск забытых и потерянных современной цивилизацией дорог к естественному состоянию человека. Подобно тому как в манифесте «Догма-95» фон Триер полемизировал с шестидесятниками «Новой волны», герои «Идиотов» по-новому осваивают опыт хиппи — не через курение травы и прослушивание рок-пластинок, а через предельное освобождение от разума и прогресса. Через добровольное превращение в идиотов. Правда, один из компонентов — сексуальная свобода — остается общим для этих образов мысли и поведения. Стоффер (лидер группы) и его друзья не только противопоставляют свое поведение общепринятым нормам, но и глумятся над окружающими, надевая маски тех, с кем принято обходиться дружелюбно и терпимо и кто все же раздражает «нормальных» людей. В этом раздражении обитатель благополучной европейской страны никогда не признается... если его не заставят, чем и занимаются эти «кидиоты». Доводя до крайности модель «идиотического» поведения, герои картины испытывают общество на прочность, но вместе с ним они испытывают и самих себя. Стоффер пропагандирует теорию «внутреннего идиота», найдя которого человек способен обрести мир с собой и вернуться в желанное естественное состояние.

Фильм состоит из цепи эпизодов, которые можно более или менее четко разделить на две группы: провоцирования окружающих и испытания самих себя. Первые — продажа «рождественских» украшений-самоделок (заметим, дело происходит летом), визит в бассейн, посещение завода, пикник к лесу и т.д. — вызывают у аудитории смех: слишком уж комичной и очевидной оказывается неготовность «нормального» человека принять как должное отклонение от нормы (а именно — взрослых людей, ведущих себя подобно недоразвитым детям). Вторые предстают, скорее, неудобными и почти страшными. Зритель невольно идентифицирует себя с «идиотами», тайна нормальности которых известна только ему, и сопереживает героям в нелегких ситуациях: когда хрупкий юноша-«кидиот» остается в компании сочувствующих ему жлобов-байкеров или когда группа якобы идиотов привлекает в своем доме настоящих умственно отсталых. Кульминацией служит сцена оргии, принять участие в которой оказываются

готовыми далеко не все — когда хеппенинг превращается в экзамен, ощущение счастья резко покидает участников. Этот эпизод — самый «непридуманный». Ведь фон Триер хотел заставить своих актеров принять участие в настоящей оргии, но не преуспел. Искусственно вызвать эрекцию и спровоцировать половой акт в «умышленных» условиях съемки оказалось невозможным, и на помощь пришлось позвать порноактеров.

Подобная коллизия становится и причиной распада группы. Стоффер неожиданно ставит вопрос ребром: кто из участников готов разыграть идиота не с незнакомцами и не с друзьями, а со своими близкими или коллегами из «реальной» жизни? Проигравшими оказываются все — одни сразу отказываются, другие не могут совладать с собой в решающий момент. Идея девальвирована, игре конец. Демонстрируя непреодолимую дистанцию между «человеком естественным» и «человеком цивилизованным», фон Триер отмечает как смешную, так и трагическую ее сторону.

Впрочем, в финале этот разрыв неожиданно удаётся преодолеть — ценой беспрецедентной эмоциональной жертвы. Наблюдая за Карен, которая становится проводником зрителя в мире «идиотов», мы фактически ничего не знаем о ней самой. В последней сцене Карен, не принимавшая активного участия в предыдущих розыгрышах, предлагает доказать своим примером, что соблюдение правил игры возможно при любых условиях. К ней домой в качестве свидетеля отправляется Сусанна, также игнорировавшая развлечения Стоффера и исполнявшая при группе роль «вожатого». Она и наблюдает за возвращением Карен в семью: выясняется, что перед первой встречей с «идиотами» она и ее муж потеряли ребенка. Появление Карен после долгого перерыва вызывает у ее родственников вполне понятный шок, но, не считаясь с этим, она устраивает за обедом спектакль в лучших «идиотических» традициях — разумеется, лишённый комического эффекта, вызывающий страх и слезы (именно такова реакция Сусанны).

На секунду Карен превращается в реального идиота, и фильм обрывается — ни из чего не следует, что она снова станет нормальной. Ведь получается, что она не была вполне нормальной с самого начала, позволив себе «безответственное» поведение, покинув семью и уйдя жить к незнакомым людям, чтобы присоединиться к их дурацким играм. Освобождение и возвращение к естественному, природному состоянию бытия возможно лишь как окончательный, предельный акт, не позволяющий вернуться обратно — в цивилизацию. Человек становится подобным уже не невинному ребенку, а, скорее, животному, и ничего трогательного или забавного в этом нет. Раскрываются и мотивы присоединения Карен к кругу «идиотов». Уйдя из дома в трагический момент, она оказалась на границе нормальности — и испытала облегчение, встретив людей, постоянно балансирующих на этой грани. В отличие от Стоффера, жаждущего доказать придуманные концепции и бросить вызов общественной морали, она нашла близких людей в «идиотах», позволяющих себе дурачиться в

любых жизненных обстоятельствах. Поэтому Карен — очевидно, не интеллектуалка — единственная позволяет себе спорить со Стоффером, поэтому, прощаясь с каждым из членов группы, она не говорит ни слова их лидеру, который и привел ее в дом «идиотов». Стоффер считает, что потерпел идеологическое поражение, а Карен наглядно демонстрирует его агенту, Сусанне, сколь ужасной могла бы стать победа.

Часто героем кинематографа фон Триера становится человек, сражающийся с собственными инстинктами, причем сам факт борьбы заведомо превращает его в проигравшего (так случается и с «идиотами», слишком легкомысленно переходившими от «цивилизованного» состояния к «естественному»). Внезапный переход границы, когда нормы поведения теряют смысл, а контроль исчезает, всегда производит в фильмах фон Триера пугающий эффект. Так происходит в невыносимом финале «Эпидемии», когда чинный ужин во фраках, с вином и переменной блюд, прерывается истерикой девушки-медиума, «вошедшей» в зачумленный сценарий. Человек не только не в состоянии сознательно вернуться в естественное состояние, он не может даже владеть собой в тот момент, когда естество само овладевает им, как в сцене родов в первом «Королевстве» или в сцене перевоплощения доктора, исследовательницы сна, в одержимую дьяволом во втором. Не случайно, желая завершить каждую из частей сериала на точке высшего напряжения, режиссер поставил в конец эти два эпизода.

В «Элементе преступления» призванный воплощать разум в борьбе с темными силами сыщик Фишер впервые обнаруживает свою животную сторону в сценах любви с проституткой Ким. Здесь нет любви, только следственный эксперимент, и в телесном экстазе герой-идеалист вдруг превращается в зверя. Недаром и отец Грэйс называет жителей Догвилля собаками: стоит приличиям отойти на второй план, люди сбиваются в стаю, чтобы затравить пришельца. Другой пришелец, американец Леопольд в «Европе», не только пытается противостоять оборотням-«вервольфам», но и выглядит, по свидетельству режиссера, единственным человеком среди диких зверей. Фон Триер, который многократно обнаруживал свое пристрастие к природе «неживой» (см. «Медю» и «Рассекая волны»), крайне осторожен во всем, что касается животных — существ, находящихся по ту сторону означенной границы.

Лошади — то агонизирующие животные, то шахматные кони — предвещают явление жуткого убийцы в «Элементе преступления», а заодно сблизают с ним главного героя, детектива Фишера. Птицы в «Ноктюрне» и «Картинах освобождения» являются как бесстрастные предсказатели беды, будто насмехающиеся над неспособным к полету человеком (правда, Лео в «Картинах освобождения» таки взлетает, но лишь после предполагаемой смерти), а в «Королевстве-2» перелетные птицы уже прямо связаны с обрушившимися на госпиталь несчастьями — правда, на сей раз эти «пернатые» не отказываются помочь фру Друссе в борьбе со злом.

Пытаясь призвать на помощь свое животное-тотем, санитар Бульдер превращается в пингуина, который не может защитить его от зловещего тигра-королевства (схватки этих животных происходят в сновидческом пространстве, где-то на подступах к комнате Сведенборга). Наконец, пес Моисей в «Догвилле» первым рычит на Грэйс, будто предсказывая ее судьбу в этом городе, и даже пассивно участвует в пытках, «одалживая» ей свою цепь с ошейником. Однако, несмотря на это, в финале лишь собаку гангстеры оставляют в живых, и в этом видится концептуальный жест фон Триера: нет зверя хуже, чем превратившийся в животное человек. Ведь человек не только жесток, но и не в меру высокомерен и зол. Лишь он один держит других животных на цепи и низводит до животного состояния себе подобных, что и происходит с Грэйс, посаженной на цепь и сравниваемой жителями Догвилля с домашним скотом.

Женщина

Когда фон Триера спрашивают, почему начиная с «Рассекая волны» он ставит в центр своих фильмов женщин, а потом вдобавок мучает и убивает их, он отшучивается: дескать, это личное, не спрашивайте. Ответив всерьез на этот вопрос в предварительном «интервью-предисловии» к «Догвиллю», он объяснил, что женщины интересуют его куда больше, чем мужчины, и что с ними он лучше себя чувствует, с ними легче работает.

Функция женщины в ранних фильмах режиссера прописана абсолютно четко. Женщина вероломна, добра от нее не жди. Эстер предает возлюбленного в «Картинах освобождения», а в «Европе» Катарина становится косвенной виновницей смерти отца, брата и мужа — ее принадлежность к «квервольфам» так или иначе приносит несчастье всем окружающим. При том, что исполнившая эту роль Барбара Зукова никогда не претендовала на звание «роковой женщины», у фон Триера она выполняет именно эту роль, к которой по сюжету буквально обязывают обстоятельства. В «Медее» причиной беды становится явление на сцене юной принцессы, но и активный участник событий — низложенная королева Медея — убивает собственных детей, превращая драму в безусловную трагедию. Не случайно роль Эстер и Медеи исполняет одна актриса, Кирстен Олесен. Женщина в этих картинах — существо непроницаемое, непонятное, но всегда опасное.

Образ меняется благодаря попытке взглянуть на женщину не только как на участника сексуальных отношений. Это происходит в «Королевстве». Интуиция, чувство юмора и находчивость делают старуху-симулянтку фру Друссе самым убедительным воином в сражении с силами зла. Сам персонаж, как и связанная с ним детективная составляющая сюжета, вероятнее всего, был позаимствован у Агаты Кристи — сыгравшая роль Кир-

стен Ролффес, безусловно, ориентировалась на мисс Марпл. Нередко утверждающий нечто вроде «все мои персонажи — это я сам» фон Триер мог бы проще всего доказать этот сомнительный тезис именно на примере фру Друссе. Можно предположить, что свои человеческие качества режиссер распределил между «отрицательным» мужским образом Стига Хелмера и «положительным» женским образом Друссе. Хелмер мнителен до невозможности, высокомерен, эгоистичен; Друссе — воплощенный альтруизм, она склонна к творчеству, предпочитает интуитивные методы и, несмотря на суровое обращение с самыми близкими людьми и соратниками (например, с сыном Бульдером), неизменно ведет их к победе над темной стороной.

В «Королевстве» же впервые у фон Триера женщина предстает жертвой мужского произвола. Это и постоянно игнорируемая горячо любимым Хелмером доктор Ригмор, и обманутая фантомом Оги Крюгера и брошенная беременной доктор Юдит, и превращенная в ходе неудачной операции в идиота девочка Мона, и, наконец, злодейски убитая сто лет назад, а ныне обитающая в шахте лифта в качестве призрака девочка Мари. Ситуация с женщиной-жертвой, видимо, настолько понравилась фон Триеру, что он на долгие годы сделал ее центральной в сюжетах своих фильмов.

Объяснить «смену пола» главного героя нетрудно. Если на первом этапе творчества фон Триер уделял мало внимания персонажам и актерам, то начиная с «Королевства» он стремился поставить события в прямую зависимость от логики характеров. Женщина, как более непредсказуемое и необъяснимое существо, стала идеальным объектом — это доказывают и «Рассекая волны», и «Танцующая в темноте», и «Догвилль». Если мужчина в картинах фон Триера, как правило, оказывается носителем идеи и оправдывает свои действия рассудочно, то женщина находится ближе к недостижимому полюсу естественности. Она и трогательнее, и загадочнее, и даже по-своему опаснее, чем мужчина. В «Идиотах» каждый из мужчин вступает в группу по причинам идеологическим, доказывая свою способность обрести «внутреннего идиота» и освободиться от условностей; что же касается женщин, то все они преследуют более прагматические и объяснимые цели. Карен прячется от мира после смерти ребенка, Сусанна поддерживает давнего друга Стоффера, тяжело больная Жозефина пытается забыть о скорой смерти, чувственная Нана ищет плотских удовольствий, а Катрина преследует любимого мужчину.

Женщину фон Триер (причем только он) выбрал и для своей сюжетной линии в коллективном «Д-дне». Его героиня Лиза составляет план ограбления банка, принадлежащего ее возлюбленному, чтобы отомстить ему за предполагаемые измены (а потом находит в сейфе документальное подтверждение адюльтера). Женщина — инициатор «мужского дела», она же двигатель сюжета; мужчина — лишь слабое звено, он исключительно при помощи обмана в финале оказывается победителем.

Золотое сердце

Главной героиней трех самых знаменитых фильмов фон Триера становится девочка из книжки, которую он — вопреки скептицизму родителей — зачитывал до дыр в детстве. В сказке «Золотое сердце» она расстается со всем, что имела, одаряя каждого встречного — больного, сирого и убогого. Эта девочка и перевоплотилась в персонажей трилогии «Золотое сердце» — Бесс («Рассекая волны»), Карен («Идиоты») и Сельму («Танцующая в темноте»).

Все трое кажутся слабыми (одна придурковата, другая слишком тиха и скромна, третья бесправна и слепа), но на поверку оказываются чрезвычайно сильными. Все трое приносят себя в жертву. Но фон Триер вновь спорит с христианской этикой: «золотым сердцем» движет не принцип, а конкретный мотив — благо близкого человека. Бесс отдает свое тело чужим мужчинам, поскольку таким образом, как ей кажется, она может спасти прикованного к постели мужа. Карен отдается во власть друзей, жертвуя остатками здравого смысла и порушенными родственными связями ради оправдания глупых затей новых товарищей. Сельма посвящает все свое существование лечению больного сына и ради этого идет на преступление, а впоследствии — на эшафот. Фон Триер вынуждает «золотое сердце» решиться на крайность (в двух случаях из трех это смерть), поскольку только в этих обстоятельствах жертва имеет смысл и приносит желаемый результат.

«Золотое сердце» действует как лакмусовая бумажка — ее бескомпромиссность проявляет истинную суть окружающих «обычных» людей, не способных столь радикально обнаруживать свои чувства и отдавать себя. «Золотым сердцем» никогда не движет логика или идея — только эмоции. Так, Бесс противоречит себе, отдаваясь малопривлекательным проходим, но отказывая в любви симпатичному доктору, а Сельма отказывается рассказывать об истинной подоплеке своего преступления, чтобы держать сына в неведении и не вызвать у него шок, что ухудшит его зрение. Это интуитивное осознание правильного пути — главная тайна «золотого сердца», двигающая интригу всех фильмов трилогии.

Грэйс из «Догвилля» кажется типичным «золотым сердцем», но в итоге оказывается героиней иного толка. Ее жертвенность пассивна и вызвана не чувствами, но идеей — необходимостью противопоставить крайнюю кротость надменности гангстера-отца. Поэтому спор, в котором оппонент (отец) приводит убедительные доводы в пользу своей позиции, способен моментально и резко изменить модель поведения Грэйс, лишив ее ореола жертвы и превратив в судью. Грэйс не может сознательно творить свою судьбу, как это делают Бесс, Сельма и Карен; она неизменна и призвана выявить склонности остальных. Таким образом, модель персонажа функционирует схоже с «золотым сердцем», однако есть и принципиальное отличие: у Грэйс нет иного мотива, кроме концептуального противостояния

отсутствующему на сцене отцу, а жители Догвилля интересуют ее лишь как «люди вообще». У нее нет личных предпочтений, и даже в любви к Тому она признается, лишь услышав его признание. Впрочем, на сей раз фон Триер испытывает не ее последовательность в совершении добра, а последовательность горожан в приверженности злу.

Грэйс — в частности, благодаря своим хранителям-гангстерам — оказывается персонажем двойственным и непредсказуемым. В результате впервые в творчестве фон Триера может появиться сквозной герой, проходящий через три фильма. Разумеется, этот герой — женщина.

Идеалист

Человек среди зверей, ясноглазый, в трогательных очках, худощавый, иногда позволяющий себе такую неуместную и обаятельную улыбку, сыгранный Жан-Марком Барром американец Леопольд из «Европы» — лучший пример для переходящего из картины в картину героя кинематографа фон Триера — идеалиста. Он всегда мужчина, оппонент и вместе с тем спутник постоянного женского персонажа, «золотого сердца».

В «Картинах освобождения» образ идеалиста еще нечеток, хотя назвать идеалистом Лео можно без малейшей натяжки — недаром он, будучи нацистским офицером в освобожденном Копенгагене, надеется на любовь датчанки Эстер до последнего момента. В «Элементе преступления» контуры становятся более определенными, чтобы окончательно оформиться в «Эпидемии» и «Европе»; недаром сам фон Триер также называет эти картины «трилогией идеалиста». Следователь Фишер планирует найти и наказать временное вместилище всего земного зла, маньяка Гарри Грея, основываясь лишь на детективном методе, разработанном его учителем Озборном, и на уверенности в своей правоте: он ведет свою одинокую охоту в полной убежденности, что рано или поздно настигнет преступника. Доктор Месмер отправляется со своим чемоданчиком на спасение охваченного безвестной эпидемией мира, не вникая ни угрозам, ни посулам (ему предлагают высокий пост в правительстве) более именитых коллег. Леопольд возвращается на незнакомую европейскую родину, чтобы принести ей пользу, служить и помогать, несмотря на очевидную бессмысленность этой самоотверженности в обстоятельствах послевоенной сумятицы. Другими словами, идеалист идет вперед, опираясь лишь на собственные принципы и не слушая голос разума. Идеалист — человек в движении и человек с целью (правда, как правило, далекой и абстрактной). Идеалист — человек, терпящий крах именно по причине своего идеализма. Гнавшийся за злодеем Фишер обнаружил, что этот злодей вселился в него самого. Борющийся с эпидемией Месмер нашел в себе носителя вируса. Пацифист Леопольд подложил в поезд бомбу.

Есть и еще один важный аспект: по фон Триеру, идеалист (он же гуманист) — это человек, который не верит в Добро и Зло. Он старается быть терпимым ко всем, объяснять все происходящее объективными причинами и не принимать ничью сторону. Но, по мнению режиссера — и эту позицию в крайней радикальной форме обосновывает Катарина Хартманн в «Европе», — наихудшими негодьями становятся именно те, кто перестал отличать Хорошее от Плохого. Поэтому идеализм и гуманизм в фильмах фон Триера ведут к катастрофе; Зло находит возможность использовать это смещение ценностей. Больше сочувствие у режиссера вызывают те, кто борется за свои убеждения (даже ложные), считая свое дело правым, а противника — воплощением злого зла.

Изучив феномен идеалиста, фон Триер вроде бы потерял к нему интерес и перешел к давно лелеемому проекту «золотого сердца». Однако идеалисты не исчезли из его фильмов — напротив, они размножились. В «Королевстве» это доктор Крогсхой, который сражается с непрофессионалами и лжеврачами, скрывая от нескромных глаз карманное символическое кладбище — в память о жертвах врачебных ошибок. В «Рассекая волны» идеалистов двое. Один из них тоже врач, доктор Ричардсон, единственный интеллигент в фильме, наблюдающий за больным Яном и влюбленный в его жену Бесс. Он желает блага обоим, но со временем, получив отказ от желанной женщины и познакомившись с маниями Яна, становится инициатором перевода Бесс в Эдинбург — там ее должны навсегда изолировать от мужа, поставив на наблюдение у психиатра. Таким образом, желающий добра идеалист толкает героиню на последний решающий шаг в ее мученическом пути к искуплению и смерти. Ян, первоначально кажущийся сильным телом, но не духом, оказавшись привязанным к больничной койке, тоже начинает проявлять себя как идеалист. Желая счастья молодой безутешной жене, он искренне толкает ее в объятия других и тем самым лишь указывает ей путь на плаху. В этом фильме фон Триер исследует добро, так часто ведущее ко злу, а лучшего воплощения этого вектора, чем персонаж идеалиста, не существует.

Это очевидно и в «Королевстве-2», где идеалист Крогсхой внезапно перевоплощается в безумного зомби, но в этом качестве, как ни странно, продолжает действовать как идеалист (видно, не так уж велика дистанция), то есть сражаться со своим оппонентом, шведским врачом Хелмером. Поведение идеалиста, а также идеолога, что явствует из его лекций студентам, частично заимствованных из книг гуманиста Элиаса Канетти, свойственно и патологоанатому Бондо. Он в исследовательском пылу пересаживает себе печень с саркомой, чтобы исследовать ее действие, и в результате едва не умирает, став жертвой собственного научного тщеславия. Другой доктор, глава отделения Месгард, также демонстрирует идеализм: сперва вводит в больнице абстрактную операцию «Утренний воздух», направленную на оздоровление психологического климата, а потом отправляется на

обследование к живущему в подвале психиатру-экстрасенсу и отдается коллекционированию искусственных фаллосов. Удивительно ли в таких обстоятельствах, что особенно сурово борющаяся с паранормальной медицинской больница в итоге оказывается одержимой демонами?

Беспорный идеалист — Стоффер из «Идиотов». Изобретая теорию «внутреннего идиота» и воплощая ее на практике, он оказывается равно безжалостным к ненавистным буржуазным филистерам и к собственным товарищам, которых беспрестанно испытывает. Ради торжества идеи он готов пожертвовать даже ощущением свободы и счастья, достигнутым многими в беззаботном «идиотизме», и добровольно распускает группу после неудачи особенно радикального опыта. Отказываясь с этим смириться, «золотое сердце» Карен идет на самопожертвование (впрочем, не спасающее порушенный союз), в то время как сам Стоффер оказывается способным лишь на деструктивно-экзаменационную линию поведения.

Еще один пример — Том Эдисон-младший из «Догвилля». Считая себя писателем, но не будучи способным к литературному творчеству, он самовыражается, излагая свои прекраснодушные теории неотесанным землякам. Однако с появлением Грэйс у него возникает уникальная возможность проверить свои идеи на опыте. Что он и осуществляет, становясь, по сути, подстрекателем в травле беглянки. Поначалу идеализм заставляет его искусственно сблизить людей, будить в них несвойственные им чувства, а впоследствии, наоборот, мешает ему увидеть реальное положение вещей, настолько не соответствующее его прекрасным планам. Но и Грэйс — своего рода идеалист. Она движима жаждой борьбы с высокомерием и стремится принести себя в жертву, она страстно хочет служить роду человеческому, за что в конечном счете и платит. Если идеализм Тома терпит крах в ту секунду, когда он лично подписывает своей возлюбленной Грэйс смертный приговор, то и она роет могилу собственному идеализму, признавая, что люди не ответили ее ожиданиям, за что должны быть сурово наказаны. Наказание все то же: высшая мера. Идеалисты ни в чем не идут на компромисс... кроме самого главного, своих идеалов.

Весь Догвилль — город идеалистов. Или, по меньшей мере, город, которым руководит (разумеется, в рамках знаменитой американской демократии) идеалист. Шахта, которая когда-то обеспечивала хлебом всех жителей Догвилля, давно стоит закрытой, а на ней красуется полустертая надпись: «*Dictum ac factum*» («Сказано — сделано»). Откуда, спрашивается, взялась латынь в этом забытом Богом месте? Но городок-то выдуманный, и, будто пытаясь сделать его реальным, жители провозглашают единство сказанного и сделанного. Тщетно: чем дальше, тем очевиднее действие расхожести с прекраснодушными словами. А вся деятельность горожан остается подчеркнута миражной. Ведь зарабатывают жители лишь продажей яблок, которые выращивает в неизменно невидимом саду Чак (почему-то всегда чумазый садовник — будто маскируется под настоящего «человека дела»,

шахтера), да дешевых стеклянных стаканов, которым придали видимость дорогого хрусталя.

Идеализм чуть более романтического толка — главная тема сценария «Дорогой Венди». Его главный герой, юный Дик, влюбляется в случайно доставшийся ему пистолет и нарекает его человеческим (причем женским) именем «Венди». Однако ему необходимо оправдывать свои действия и чувства высокими помыслами — потому он основывает закрытый клуб «стрелков-пацифистов», которые клянутся никогда не стрелять из своих пистолетов, а просто держать их в кармане для поддержания уверенности в себе. Разумеется, доведенный до абсурда идеализм приводит в финале к предсказуемой трагедии, поскольку умозрительные теории Дика не в состоянии выдержать проверки реальностью.

Ларс фон Триер открыто признавал, что Том Эдисон — автопародия. Безусловно, сам режиссер идеалист. Иначе невозможно объяснить его моральный и формальный перфекционизм, его тягу к манифестарным высказываниям, его упрямство и оторванность от реалий жизни. Поэтому персонаж идеалиста, с которым фон Триер сражается, раз за разом обречая на все более постыдный провал, неизменно остается в его фильмах.

Компромисс

Компромисс становится непременным этапом пути идеалиста. Собственно, единственным способом отличить себя от собственных идеалистов для фон Триера была именно эта ступень: режиссер отказывается идти на компромисс в чем бы то ни было, а его герои соглашаются на уступку и тем самым девальвируют свою целеустремленность и профанируют свое звание идеалистов.

Леопольд в «Европе» считает себя вправе ограничиться сторонним суждением, не вмешиваясь в конфликт между скрывающимися сторонниками поверженного фашистского режима и новой властью, установленной союзниками. Однако именно поза резонера привлекает к нему внимание обеих сторон, каждая из которых его активно вербует. И у каждой есть обоснование, к которому готов склониться мягкосердечный гуманист Леопольд. В итоге создается ситуация, при которой его сотрудничество с властями становится причиной ареста любимой жены, а содействие партизанам-экстремистам оборачивается организацией — даже не с его помощью или с его ведома, а непосредственно его руками — ряда терактов, крупнейший из которых становится причиной его смерти. Идеалист разрывается между крайностями, он жаждет компромисса, но компромисс неизбежно оборачивается сдачей позиций и гибелью. Герой не способен окончательно определиться, к какому лагерю принадлежит, и именно поэтому не успевает ни спасти едущих в поезде, ни спастись сам.

Находясь в состоянии перманентного компромисса, идеалист лишается даже шанса на спасение. Приходя к компромиссу в финале своего пути, он лишает смысла всю пройденную дорогу. Это происходит в «Элементе преступления» с Фишером, когда он узнает, что его учитель признался в совершенных преступлениях, после чего (что, впрочем, остается за кадром) отказывается от «успешно завершеного» расследования, несмотря на свою причастность к злодеяниям; это происходит в «Эпидемии» с Месмером, который начинает с мессианской борьбы с вирусом, а в конце, осознав себя как носителя смертоносной болезни, падает на колени перед Создателем, благодаря за сохраненную ему жизнь.

Том Эдисон-младший в «Догвилле» держится за свой идеализм до последнего, когда уже все события доказали его неправоту. В подтверждение своих идей он по ночам, пока никто не видит, утешает Грэйс, а также отказывается от сексуальной эксплуатации женщины, которой признавался в любви. Однако ближе к финалу его «чувства» не выдерживают, и он наваливается на прикованную героиню в предполагаемом экстазе страсти... та не сопротивляется, но находит в себе силы спокойно указать Тому на непоследовательность его действий. Это становится последней каплей. Не желающий сдаваться идеалист идет на самый колоссальный из возможных компромиссов, занимая в эту секунду идеологическую позицию, противоположную защищаемой до сих пор, и возглавляет горожан в травле Грэйс. Именно идеалист становится главным предателем и главным виновным в произошедшем, поэтому в последних кадрах он удостоивается отдельного «почетного» выстрела от главного палача — преобразившейся жертвы. Само собой, это выстрел в голову.

Любовь

И идеалист, и «золотое сердце» открывают для себя путь к продвижению либо компромиссу через сильнейшее чувство, доступное человеку: любовь. Это может быть любовь конкретная — к сыну (Сельма в «Танцующей в темноте»), друзьям (Карен в «Идиотах»), мужу (Бесс в «Рассекая волны») или жене (Леопольд в «Европе»), а может быть любовь умозрительная — к истине или добру, например. Первая всегда подлинна, хотя нередко мучительна, вторая несравнимо «позитивнее», но, как правило, оказывается ложной.

Любовь, по фон Триеру, всегда должна быть чувством повышенной интенсивности, которая кажется стороннему наблюдателю почти безумием. Такова любовь Яна и Бесс, освещающая первые полчаса «Рассекая волны», бросающая отсвет и на остальные его, куда более «сумрачные», главы. Любые истерики, любые проявления инфантильности (зачеркивание чисел на календаре в ожидании мужа, «секс по телефону» в таксофонной будке)

дозволены как проявления этого чувства. Эта, и только эта, любовь оправдывает крайности и в последующем развитии сюжета, служит лучшей мотивацией для внешне нелогичного поведения персонажей. Однако любовь необходима не только как сюжетобразующий элемент. Доказательство тому — знаменитая сцена из «Идиотов», в которой Йеппе и Жозефина бегут от общей оргии и предаются любви наедине; этот акт, болезненный и желанный, показанный натуралистично и все же целомудренно, наглядно демонстрирует цели присоединения этих двоих к кружку «идиотов» (не идеология и не хулиганство, но контакт друг с другом) и отдается эхом позже, когда отец тяжело больной Жозефины вынуждает ее покинуть друзей и вернуться к прерванному курсу лечения. Йеппе пытается броситься под машину, но это проявление любовного безумия не находит поддержки со стороны придуривающихся товарищей. Лишив, по правилам манифеста, свой фильм проявлений поверхностного «экшена», фон Триер ограничивает краткой безнадежной акцией протест Йеппе против расставания (по всей видимости, окончательного) с любимой женщиной.

Любовь именно своей экспрессией и силой провоцирует героев фон Триера на жертвенные поступки. Хронологически первым из них можно считать убийство Медеей своих детей, хотя в трактовке датского режиссера ее мотивацией служат, скорее, жажда мести и ревность. Ради любви к жене шантажируемый Леопольд в «Европе» решается взорвать поезд, презрев былые принципы. Жертвенный путь Бесс полностью обоснован стремлением спасти мужа — пусть ценой собственной жизни, и то же самое можно сказать о Сельме, отдающей жизнь ради лечения сына. Правда, в «Рассекая волны» зритель видит убедительное обоснование действий Бесс в сценах ее счастья — пусть недолгого — с Яном, а материнская привязанность в интерпретации фон Триера лишена столь наглядных способов выражения. Однако в том, как неистово и безоглядно Сельма защищает деньги, в которых ей видится средство для излечения сына, чувствуется то же иступление, служащее и показателем, и доказательством истинной любви.

Чем очевидней и сильнее любовь реальная, тем комичнее ее замечатели. К примеру, признание доктора Ричардсона в любви к Бесс следует после того, как он отказывается овладеть ее телом (предложенным ему в соответствии с обещанием, данным Яну), и хотя доказывает безусловную порядочность медика-идеалиста, моментально закрывает ему путь к сердцу Бесс, в котором чувственность неразрывно связана с любовью. Том Эдисон начинает признаваться в любви Грэйс, но не находит в себе достаточной смелости, чтобы вымолвить заветные слова; тогда она говорит эти слова за него и отвечает ему взаимностью (вопрос об истинности ее чувств тоже встает, но значительно позже). За этим должен был последовать поцелуй, однако Том слишком смущен и покидает поле боя. Он влюблен не в Грэйс, а в свою идею прекрасной беглянки, спасенной им от опас-

ности; поэтому он так долго не решается перейти к «телесной» стороне вопроса, которая разрушила бы выдуманный образ идеальной любви. Но и Грэйс любит не Тома, а придуманного писателя-спасителя (каковым он, безусловно, является лишь в собственном воображении), поэтому их беседа на скамейке так и не суждено превратиться в подлинный диалог влюбленных: даже оставаясь наедине, они продолжают несмело, ощупью искать путь к образам «настоящих себя», не способных испытать друг к другу как душевное, так и физиологическое влечение.

Медицина

В «Эпидемии», когда мир охватывает смертоносная болезнь, срочно формируется временное правительство, состоящее из врачей. Министерства культуры, разумеется, в числе новоучрежденных ведомств нет. Идеалисту Месмеру предлагают пост министра без портфеля, который он решительно отвергает: в этот момент идеалист еще не готов к компромиссу.

Эта утопия (или антиутопия) вселенной, где все люди делятся на пациентов и врачей, была придумана фон Триером в середине 80-х, а превращена в фильм десятью годами позже, в «Королевстве». Легенда гласит, что, побывав в королевской больнице Копенгагена, фон Триер был потрясен тем, что ее сотрудники называют между собой здание «королевством». Так или иначе, неизбежна экстраполяция герметичного сериального мира на Данию, ведь «неладно что-то в Датском королевстве». Жизни врачей или пациентов за пределами больничных стен мы не знаем, а поездки таинственной машины «Скорой помощи» по соседним с больницей улицам никак не расширяют определенное с первых кадров пространство. Кстати, и входящим в «штатском» одеянии (то есть не в халате) в двери больницы мы видим только шведа Стига Хелмера, и эта деталь призвана подчеркнуть его статус чужака. Создается впечатление, что существование остальных персонажей фильма ограничено Королевством. Больные или лежат там постоянно, или ищут способ «прописаться» в одной из палат навсегда, как это делает неисправимая симулянтка фру Друссе.

Фон Триера ни в малейшей степени не интересует процесс излечения, перехода человека от состояния болезни к здоровью. Наоборот, он то ли не верит в возможность победить болезнь, то ли предпочитает больных персонажей: в таком состоянии обостряются все конфликты, создается идеальная среда для возникновения драмы или комедии. Перед нами или мнимые больные (фру Друссе), или неизлечимые (неудачно прооперированная девочка Мона, дауны-посудомойки). Впрочем, куда больше внимания уделяется врачам, проблемы которых — часто не профессиональные, а

личные — составляют основное содержание сериала. Студент-практикант ухаживает за симпатичной старшей коллегой, еще одна героиня фильма не может убедить возлюбленного (того же Хелмера) перевезти вещи к ней домой, третья забеременела и пытается достойно ответить на ухаживания еще одного врача.

Чаще, чем врачебной практикой, врачи занимаются решением умозрительных проблем. Каждый их день начинается со вполне бессмысленной летучки, бесстрастно задокументированной фон Триером. Глава отделения Месгард пропагандирует придуманную им то ли для угождения начальству, то ли во имя высших идеалов операцию «Утренний воздух» (в чем ее задачи, кроме распространения соответствующей символики по больнице, так толком и не проясняется). Патологоанатом Бондо читает лекции, а затем решает интересующие его теоретические вопросы при помощи пересадки себе печени с саркомой. Наконец, всех врачей объединяет функционирующая в подвале масонская ложа, в которой обсуждаются упомянутые вопросы. Там соблюдаются внешне бессмысленные ритуалы, и все делается — во всяком случае, по словам самих докторов — во имя чистой науки и борьбы с суевериями. Здесь фон Триер смеется как над публикой, которой профессиональный врачебный жаргон и медицинские ритуалы кажутся тарбарщиной «для посвященных», так и над самими медиками, пропагандирующими научный подход, но нередко позволяющими себе внешне алогичное поведение закрытой секты. Кстати, во втором «Королевстве» есть уже прямые указания на опасность, скрытые в подобном сектантском подходе: это тайный тотализатор, ставящий жизни шоферов «скорой помощи» под угрозу, и сатанисты, служащие «черную мессу» в скрытом подвале больницы. А в «Элементе преступления» без всякой мистики продемонстрирован цинизм ударившихся в теоретизирование медиков: патологоанатом препарирует тело очередной жертвы, шутиво разглагольствуя на темы, не имеющие ни малейшего отношения к злодеянию, пока его неопытного ассистента тошнит в углу от жестокости убийцы.

Однако нельзя утверждать, что фон Триер вовсе избегает вопросов лечения, ограничиваясь самой ситуацией «больничной жизни». В его творчестве есть даже удачливый лекарь — всего один. Это та самая пациентка, фру Друссе. Годами она закаляла врачебный талант в психотерапевтических сеансах со своим мешковатым отпрыском, санитаром Бульдером, упрекая его во всевозможных грехах и понемногу воспитывая в «маменькином сынке» чувство собственного достоинства. Внедрившись под видом больной в Королевство, она начинает применять свои умения к другим несчастным. Разговаривая с людьми, проводя спиритические сеансы, находя нужного человека — например, неожиданного спасителя для умирающего от пересаженной саркомы доктора Бондо, — она действует значительно эффективнее, чем весь врачебный персонал. Вместе с тем фру Друссе берет на себя функции священнослужителя: она провожает умирающую подругу в мир иной, сквозь промежуточные двери к вратам Рая, она же по-

могает найти последнее пристанище телу замученной Оги Крюгером дочери Мари, дух которой живет в шахте лифта.

Ситуация, в которой всегда может прийти на помощь «доктор на все руки» фру Друссе, меняется в самом начале «Королевства-2», когда, собравшись выписываться, героиня попадает под колеса машины, после чего остается в больнице уже как полноправный обитатель. Врач, который может заболеть, — образ, преследующий фон Триера с самого начала карьеры. Может, дело в том, что первый его врач — доктор Месмер из «Эпидемии» — был идеалистом и все лекари остались в представлении режиссера такими же прекрасодушными мечтателями. Идеалиста подводит его идеализм, превращающийся в ловушку; самоуверенность губит врача, который оказывается не защищенным от недуга.

Тот же Месмер оказывался не просто больным, но главным переносчиком заразы. Стиг Хелмер в «Королевстве-2» одержим боязнью заболеть — для проверки своего состояния он беспрестанно экзакменует собственные экскременты. Месгард начинает проходить курс лечения у психотерапевта, Кругской подвергается зомбификации, Юдит рождает ненормального ребенка-мутанта, Бондо становится жертвой исследовательской мании. Единственный доктор Догвилля, Томас Эдисон-старший, тоже думает лишь о том, как бы не заболеть, и эти опасения поглощают остальные чувства и мысли. Здесь фон Триер настаивает на человеческой природе врача — якобы сверхчеловека, способного спорить с высшими законами (таковым себя чувствует Месмер). Две стороны этой природы являются в «Танцующей в темноте» — один врач, чешский окулист, сыгранный Удо Кином, соглашается оперировать сына Сельмы даже за меньшую сумму денег, чем было оговорено, а другой, роль которого исполнил Стеллан Скарсгард, напротив, введен Сельмой в заблуждение и поэтому поневоле свидетельствует в суде против нее. Знаменателен и пример доктора Ричардсона из «Рассекая волны»: влюбляясь в Бесс, он нарушает клятву Гиппократова и мстит отвергнувшей его женщине, хлопоча о ее переводе в клинику для душевнобольных.

Кривым отражением мира врачей из «Эпидемии» или «Королевства» выглядит мир пациентов, предстающий в «Идиотах». Ни один профессиональный медик не появляется на экране, чтобы развенчать героев картины как симулянтов. Напротив, рядом с «идиотами» если не в клинических олигофренов, то, как минимум, в недоумков превращаются поголовно все: ведь главная цель героев фильма именно в том, чтобы доказать относительность самого понятия «вменяемость». Солидарен с ними и фон Триер, камера которого трясется, скачет и прыгает — то ли в приступе немотивированного веселья, то ли в болезненном припадке. Тем самым режиссер окончательно покидает лагерь докторов-идеалистов, вступая в нестройные ряды пациентов. Благо быть больным значительно выгоднее: в этом амплуа человек творческой профессии может позволить себе немало безнаказанных немотивированных действий.

Неведение

Крайности врача — посвященного, «масона» — противоположна крайности человека незнающего, профана. Именно он, кажется, способен почувствовать и выразить истинную природу и суть вещей. Таковы дауны в «Королевстве», неизвестно откуда знающие подоплеку всех происходящих в больнице событий и комментирующие их с недетской грустью в голосах. Такова и Мона, превращенная неудачной операцией в «овощ», но все время силящаяся передать какие-то послания врачам с помощью кубиков с буквами азбуки. Едва ли не самым мудрым существом в Королевстве оказывается «младший братик», чудовищный младенец Лиллеброр, сознательно кончающий с собой, дабы не допустить злые силы в этот мир. И, конечно, своеобразную мудрость ищут в своих экспериментах дурачащиеся герои «Идиотов».

Трактовка детей в творчестве фон Триера вначале традиционна. Так злодеяния Гарри Грея в «Элементе преступления» кажутся ужаснее именно потому, что его жертвами становятся девочки. Однако уже в «Европе» два мальчика, посаженные в поезд с ведома Леопольда, совершают жестокий теракт: здесь важно не зло, которое несут в себе дети, но их способность совершить требуемое без лишней рефлексии. Неведение превращает их в высших существ, неспособных ко лжи и добровольно встающих в положение безмолвных орудий судьбы. В глазах взрослого ребенок — высшая ценность и высшее благо. Поэтому Сельма в «Танцующей в темноте» жертвует всем, что у нее есть, включая жизнь, во имя сына, привязанность которого к ней никак не выражена ни в одной из сцен фильма (наоборот, Джин раздражается на нее, постоянно предъявляет ей претензии). Поэтому Карен в «Идиотах» оказывается подлинной страдальницей после того, как раскрывается лишь один факт биографии — она потеряла ребенка.

Однако дети не платят взрослым взаимностью, умножая пропасть между «знающими», объясняющими каждое свое действие людьми и собой — образцами невинности и неведения. Эти качества, ставящие детей в положение превосходства, не делают их более привлекательными — даже наоборот (ведь и зритель, и создатель фильма принадлежат к числу взрослых). Так, мы видим в «Рассекая волны», как дети бросают камнями в поверженную Бесс, заставляя ее упасть без чувств, и после этого не стремятся ей помочь. Так, именно дети становятся первыми мучителями Грэйс в «Догвилле», без причины выставляя ее в плохом свете перед своими родителями. В подчеркнуто условных и театральных декорациях этого фильма особенно обращает на себя внимание грим: дети всегда выглядят чумазыми, как и их отец, мрачный садовод Чак. Яблоко от яблони недалеко падает, и в финале Грэйс решает уничтожить не только взрослых, но и детей, не делая исключения даже для младенца Ахилла. У детей

иные права, чем у взрослых, но платить им приходится по тем же счетам. Таким образом Грэйс с фон Триером на пару восстанавливают поправленную справедливость.

Иное отношение вызывают те, кому хватает отваги вести себя подобно детям в жестоком взрослом мире. Это наивный Леопольд, это по-детски обожающая мюзиклы Сельма, но прежде всего — Бесс. Ее детская непосредственность в сочетании с женской чувственностью привлекает как Яна, так и очарованных с первых кадров фильма зрителей. Как ребенок, она колотит кулаками по груди жениха, опаздывающего на свадьбу. Пытаясь развеселить вечного супруга, она преподносит ему идиотскую игрушку — заводную уточку на колесах, и искренне радуется тому, как та катается по больничному столику. Как дитя, Бесс верит в свой личный контакт с Богом: эта вера и дает ей силу выполнить свою миссию — погубить, но спасти жизнь возлюбленному. Умение хранить в себе способность к такому неведению, игнорирующему реалии во имя желанных фантазий, по фон Триеру, приближается к святости.

Любопытно, что неведение как сюжетный мотив есть в каждом фильме фон Триера. Не зная об истинных намерениях Эстер, Лео в «Картинках освобождения» доверяется ей и в итоге погибает. Ни один из идеалистов — Фишер, Месмер, Леопольд — даже не подозревает о том, как лучшие устремления обернутся в финале против них. Бесс до последнего момента не знает, приведет ли выбранная ею дорога к излечению Яна. Карен хранит тайну своей семейной трагедии. Сельма держит весь мир в неведении по поводу своей слепоты. Наконец, секрет Грэйс приводит к гибели целого города. В каждом случае разгадка тайны дает фильму неожиданный поворот в финале, надолго оставляя зрителя в задумчивости.

Оптимизм

У Ларса фон Триера репутация отъявленного пессимиста и мизантропа. Дескать, не верит он в род человеческий и не ждет от него ничего хорошего, а потому не желает людям добра. Часто мрачные, иногда страшные, к финалу, как правило, безнадежные сюжеты его фильмов вроде бы подтверждают это мнение. Однако при пристальном взгляде на большинство главных героев фон Триера становится ясно, что они по натуре, напротив, оптимисты. Героиня любимой детской сказки режиссера «Золотое сердце» шла по лесу, раздавая свое имущество несчастным и повторяя одну и ту же фразу: «Все, что ни происходит, к лучшему», пока у нее ничего не осталось. Кажется, фон Триер нарочно делает лес темнее и сгущает тучи, чтобы привлечь больше симпатий к своим персонажам. Подтверждение тому — целый разряд зрителей, заявляющих о своей ненависти к садисту фон Триеру и о любви к его

разнесчастным героям. Безусловно, режиссер не стремится к созданию позитивного имиджа, однако, творя себе негативный образ, он по контрасту обеспечивает симпатию выдуманным созданиям.

Любой идеалист — оптимист по определению, поскольку его принципы и его видение мира кажутся ему более важными и могущественными, чем реальность. Правда, мрачные и отстраненные физиономии Фишера (актер Майкл Элфик) и Месмера (исполненного самим фон Триером) мало соответствовали этому имиджу, зато Леопольд, которого сыграл Жан-Марк Барр, безусловно, верит в торжество добродетели и истины, вопреки фактам: эта вера и ставит его в сомнительное положение «игрока на две команды», а затем губит окончательно. В «Королевстве» появляется идеальный оптимист — неунывающая фру Друссе, чья физическая хрупкость обратно пропорциональна силе и бодрости духа: без ее неизменной и непоколебимой уверенности в возможности победить силы зла не состоялся бы сюжет, впрочем, все равно приведенный фон Триером к пессимистическому разрешению.

Наследуют ей Бесс («Рассекая волны») и Сельма («Танцующая в темноте»), каждая из которых по-своему проявляет оптимизм. Первая упорно идет вперед, оставаясь единственным человеком на свете — не исключая зрителей, — способным поверить в успех своей миссии. В этом нет идеализма, поскольку Бесс движет не абстрактная концепция, а интуиция и чувства, прежде всего — уверенность в способности человека пойти наперекор судьбе. Сельма, напротив, судьбе во всем покорна: попытавшись протестовать один-единственный раз, когда сосед похитил ее деньги, она обрекла себя на заключение, суд и казнь. Отстраненное выражение лица иммигрантки, попавшей в тиски обстоятельств, исчезает, когда Сельма входит в воображаемый мир мюзикла. Она преобразается, становясь — в традициях жанра — лучшим другом всех людей и предметов Земли, легко входит в контакт с каждым встречным, который, в свою очередь, заряжается ее позитивной энергией и тоже пускается в пляс. Блудя в тайне от всех «себя настоящую», Сельма хранит твердость духа благодаря присутствию на расстоянии вытянутой руки придуманной вселенной, буквально пропитанной оптимизмом, в которой несчастливый финал попросту невозможен.

По всей видимости, Ларс фон Триер хочет быть оптимистом, и даже является им где-то в глубине души, но боится это показать; потому лучший выход для него — передоверить оптимизм своим героям, а затем развенчать его, прикинувшись бесстрастной судьбой.

Преступление

Многие зрители уходили с «Танцующей в темноте» примерно через полтора часа после начала, не выдержав жестокой и натуралистичной сцены, в которой ослепшая Сельма убивает своего соседа, полицейского Билла, укравшего у нее деньги. Даже странно себе представить, что публика, перекормленная голливудскими и гонконгскими боевиками, просто-таки заваленными трупами, не могла вынести одного-единственного, да и то вынужденного, убийства в датском артфильме. На самом деле причина, конечно, не в жестокости и не в натурализме. Она в том, что убийство Билла и Сельма, искренне ненавидящая насилие, и фон Триер расценивают как проतोестественный акт, как реальное преступление.

Скромная женщина, думающая лишь о том, как собрать деньги на операцию сыну, не способная даже ударить человека, поставлена в ситуацию, когда может спасти свои сбережения только путем убийства. Сельма не пытается оправдываться на суде и не хочет нового адвоката не только потому, что боится потерять чудом спасенные деньги; она действительно чувствует себя виновной. Пусть приписываемые ей лживость и цинизм выдуманы прокурором — убийство есть убийство, и оно становится убийством вдвойне для того, чья природа протестует против столь тяжкого преступления. Собственно, невыносимой упомянутая сцена становится не столько потому, что слышно слишком много криков и видно чересчур много крови; невыносимо смотреть, как Сельма, гуманист по натуре, переступает через себя и решается на убийство.

В то же время преступление, совершенное тем, кто убежден в своей правоте, в фильмах фон Триера, как правило, остается без наказания. Единственное исключение из правила — смерть Билла, да и тот терзаем угрызениями совести и даже просит Сельму прикончить его. Не стоит удивляться, что в финале «Танцующей в темноте» справедливость так и не восстанавливается: все судьи и палачи Сельмы уверены в вынесенном вердикте, а этого вполне достаточно, никакой *deus ex machina* все равно их не переубедит.

Гарри Грей в «Эlemente преступления» не убийца, но само провидение, ведь его ведет таинственный инстинкт, и чувство вины ему чуждо. Медя полагает, что имеет право казнить собственных детей из чувства мести. Сиг Хелмер в «Королевстве» не признает, что совершил служебное преступление — некачественную анестезию, стоившую рассудка маленькой Моне во время проведенной им операции, и потому искренне протестует против любых попыток наказать его по закону. В «Рассекая волны» ни Бесс, грешащая против общественной морали, ни осуждающие ее на позор и смерть сограждане не чувствуют себя виноватыми; не в меньшей степени невозмутим убивающий Бесс хозяин корабля — он воплощает зло, а значит, в его природе причинять боль и страдания любому, кого он встретит на пути. Не

случайно зрителю показывают, как выносят с судна бесчувственную Бесс, но нет даже намека на арест или иное наказание ее убийцы. Напротив, как только осознание вины настигает персонажа фон Триера, его деяние превращается в преступление; так, еще не преступив закон, Леопольд в «Европе» чувствует себя виноватым и в итоге в качестве наказания подрывается на собственной бомбе.

Дав фильму название «Элемент преступления», фон Триер хотел показать взаимосвязь между виновным — убийцей и невинным — следователем. Общий для обоих «элемент» — объединяющее их преступление, будучи вовлеченным в которое (даже на правах обвинителя), человек поневоле становится преступником. Не избегают этой участи ни писатель-идеалист Озборн, ни его верный ученик Фишер. Рано или поздно каждый из них превращается в того самого, кого ищет, в неуловимого Гарри Грея. Но превращение происходит лишь в тот момент, когда, усомнившись в своей непогрешимости, «агент добра» решает, пусть в экспериментальном порядке, приписать преступление себе. Посчитать себя преступником — значит стать им.

Крайнее выражение этого тезиса мы встречаем в «Догвилле». С самого начала очевидно, что Грэйс не виновна ни в каких злодеяниях (иначе зачем бы ее преследовали гангстеры?). Жители городка относятся к ней доброжелательно, стремятся ее укрыть, помочь: ведь они защищают добро, преследуемое злом! Но как только в Догвилле появляется шериф, который вывешивает объявление о розыске Грэйс, в глазах горожан она превращается в правонарушительницу; соответственно меняется и отношение к ней. Когда же в новом объявлении Грэйс — очевидно облыжно, ведь в указанный период она уже жила в Догвилле — обвиняется в совершении вооруженного грабежа, охваченные праведным гневом горожане начинают ее всю эксплуатировать, мучить, считать уже не гостьей, а заложницей и узницей. Причем поступают они так не потому, что верят представителю властей, а потому, что поведение Грэйс отвечает в их представлении поведению преступника: она молча выдерживает любые испытания и вообще соглашается на все, лишь бы ее не выдали. Даже не совершив преступления, ты становишься преступником, если ведешь себя как преступник.

Расплата

Преступление в фильмах фон Триера совершается не так уж часто, но наказание следует за ним неизбежно. Правда, второстепенные злодеи-исполнители остаются безнаказанными, а суровому суду подвергаются лишь центральные герои. Еще раз подтверждая свою близость Кафке, режиссер карает своих персонажей, доказывая их экзистенциальную вину, вне зависимости от материальных свидетельств совершенных зол.

Первое такое наказание терпит Лео в «Картинах освобождения». Он отрицает собственное преступление — пытки и смерть молодого бойца сопротивления, которые ему инкриминирует Эстер, и, следовательно, верим мы ему или нет, он, по фон Триеру, не является преступником. Однако кара все же настигает его, когда он прячется в лесу, ведомый вероломной возлюбленной: партизаны хватают нацистского офицера и ослепляют его. Если преступление нуждается в обосновании и подтверждении, то наказание свершается само по себе, как акт провидения. К примеру, Фишер в «Эlemente преступления» или Месмер в «Эпидемии» остаются формально безнаказанными, если не считать того, что один, желая поймать злодея, вдруг оказался этим злодеем, а другой пытался излечить весь мир, но оказался неожиданно для самого себя разносчиком вируса. Судьба наказывает не за преступления, но за более фундаментальные грехи: в данном случае за высокомерие идеалиста. Аналогична природа наказания, которое терпит Леопольд в «Европе», лишаясь работы, жены и, наконец, жизни. Он «не горяч и не холоден», а за теплоту, если верить Библии, должно понести наказание — вот он и губит собственными руками все, что ценил и любил, поддавшись элементарной нерешительности.

Масштаб наказания всегда несопоставим с размерами преступления. По мнению Бесс из «Рассекая волны», Бог наказывает ее за молитву, в которой она просила вернуть ей уехавшего на работу, на нефтяную вышку, мужа: супруг действительно прибыл домой раньше, получив кошмарную травму и оказавшись обреченным на неподвижность в течение всей последующей жизни. Но, приняв игру Провидения и перестав считать произошедшее чистой случайностью, Бесс обретает возможность попросить Всевышнего о прощении и искуплении. Она отбывает свое наказание если не с удовольствием, то с рвением, со всей душой ухаживая за Яном, а затем выполняя его сумасшедшие прихоти и отдаваясь незнакомым мужчинам. В результате ей удается изменить ход событий, пойдя на высшую жертву и взяв груз вины (а заодно и наказания) на себя, тем самым освободив и излечив мужа.

Наказание нередко герои (в основном героини) фон Триера принимают на себя добровольно, как епитимью. Иначе и не объяснить согласие Карен в «Идиотах» вступить в кружок незнакомых людей, живущих по странному уставу, с которым она не согласна: таково наказание за трусость и отчаяние, заставившие ее сбежать с похорон собственного ребенка. Но в финале фильма она наказывает себя еще более жестоко, идя навстречу собственным страхам, возвращаясь домой — еще и при свидетеле, — чтобы выплеснуть накопленные эмоции... если не в привычной скорбной форме, то в виде карнавального приступа гротескного безумия. Так и в «Танцующей в темноте» признающая на судебном процессе свою вину Сельма будто провоцирует присяжных на вынесение обвинительного заключения, а затем

отказывается от любых уловок, которые могли бы спасти ее от виселицы. Сельма считает смертную казнь справедливым наказанием за убийство и соглашается претерпеть все муки в обмен на то, что ее сын будет спасен; она боится компромисса, который, в ее представлении, может нарушить приватную договоренность с Судьбой.

В «Догвилле» Грэйс считает себя подобной ненавистному отцу и, желая избавиться от этого сходства, принимает любые условия, соглашается на любую работу, не протестует против унижений, и даже на побег решается только по настоянию влюбленного в нее Тома Эдисона-младшего. Однако результаты противоположны ожидаемым: ведь ею движет идеализм, абстрактное стремление к «подставлению второй щеки», которое, в теории, должно улучшить род человеческий. Но чем более безответной и смиренной предстает Грэйс, тем более жестокими и непреклонными оказываются жители Догвилля. Причина, прежде всего, в том, что Грэйс не пытается принять назначенное свыше наказание — она назначает его себе самостоятельно. Отсюда ее неуспех, отсюда и финальное признание этого неуспеха — отчаявшись улучшить мир в положении жертвы, Грэйс берет на себя функции прокурора. Здесь она вновь пародирует Судьбу, беря бразды правления в свои изнеженные руки и назначая кару, многократно превосходящую преступление (за нанесенные одной женщине издевательства, — не имеющие, кстати, последствий в виде увечий или травм, — полтора десятка женщин, мужчин и детей приговариваются к смертной казни без права на обжалование).

Так иронически фон Триер девальвирует право отдельной личности или общности на определение правых и виноватых, на назначение наказаний или поощрений. А заодно печально констатирует бессмысленность наказаний как таковых: если даже кара и настигнет того, кто действительно виноват, исправить его она не сможет — лишь уничтожит физически, стирая с лица земли память об ошибке природы, человеку несправедливым и неправедном.

Впрочем, с другой стороны, Грэйс можно трактовать и как посланника высших сил, который появился в Догвилле именно для того, чтобы испытать его обитателей высшим искушением — милосердия и власти. Тест этот не прошел никто. Тогда ангел-искуситель позвал своих подручных и повелел разрушить эту провинциальную Гоморру. Во всяком случае, так можно объяснить тот парадоксальный факт, что мучимая на протяжении года и трех часов экранного времени хрупкая героиня осталась живой и невредимой, а Догвилль был стерт с лица земли по мановению именно ее руки.

Смерть

Смерть для мечущегося между религией и атеизмом фон Триера остается событием метафизическим, имеющим мало отношения к рассмотренным выше концептам преступления и вины. Недаром в его фильмах несколько раз появляются патологоанатомы, то есть медики, иными словами, идеалисты, иными словами, отдаленные подобия самого режиссера (в «Элементе преступления» и двух частях «Королевства», как минимум), которые разбирают на части переставший функционировать механизм человеческого тела, но оказываются бессильными в ответе на главный вопрос: куда исчезает жизнь и что происходит после смерти?

Впрочем, вопросы загробной жизни не столь живо занимают фон Триера, как обстоятельства, предшествующие смерти. Он сравнивает их в «Королевстве», где наряду с врачами и пациентами существуют призраки, то есть люди, перенесшие смерть. Образ призрака — мертвеца, вернувшегося в мир живых, — позволяет режиссеру избежать картин Рая или Ада, ограничившись «предбанником», мистической комнатой Сведенборга, которую сперва описывает одна из подруг фру Друссе, уходящая в мир иной, а затем видит сама Друссе, переживая клиническую смерть после аварии. Разница между призраком и живым человеком в представлении фон Триера невелика: призраки способны совершать «физические» действия, например они выносят из энергетической воронки потерпевший крушение самолет с фру Друссе и ее помощниками на борту. А призрак Оги Крюгера не только возвращается в Королевство после смерти, но и ухитряется зачать ребенка Юдит.

Призраки служат доказательством того, что страдания можно испытывать и после смерти; впрочем, сама смерть не является при этом спутником страданий. Смерть — это лишь граница, вблизи которой человек оказывается в критическом состоянии. Переход этой границы необратим, что режиссер доказывает на уровне сюжета. Медея не только надеется на возврат к идиллическому прошлому с когда-то любимым и любящим мужем Ясоном, но и активно призывает вернуть былое. Однако стоит ей убить невесту Ясона, как граница оказывается перейденной, и остается лишь идти до конца, убивая собственных детей. Мучительность этой смерти, как и в случае убийства в «Танцующей в темноте», обусловлена не физиологическим, а психологическим фактором. Зритель в ужасе отводит глаза от экрана, на котором старший сын помогает матери удавить младшего, а затем сам всовывает голову в петлю. Мотивация человека, обрекающего на смерть другого, в данном случае дает большую пищу для эмоций, чем сам факт смерти. Кстати, в сценарии Дрейера, по которому фон Триер поставил «Медею», сцена смерти выглядит значительно менее страшной и более условной, больше внимания уделено моральной дилемме героини (собственно, как и у Еврипида). Кроме того, фон Триер предпочел отравить детей Медеи, со-

что, заколов их (как в сценарии), сделал бы сцену слишком кровавой. Фон Триер обошелся вовсе без крови, но трудно назвать избранный им вариант более гуманным... во всяком случае, по отношению к зрителю. Нельзя утверждать, что фон Триер поддался садистскому инстинкту и сделал акцент именно на эпизоде с убийством; просто для него физическая, действенная его сторона послужила лучшей формой выражения «внутренней», духовной подоплеку.

Что же касается повешения, то именно его наиболее часто избирает фон Триер в своих фильмах. Еще в «Садовнике, выращивающем орхидеи» режиссер, на правах исполнителя главной роли, сам клал голову в петлю. Смерть через повешение принимает Озборн в «Элементе преступления», Медея вешает своих детей, государство приговаривает к виселице Сельму в «Танцующей в темноте». Фон Триер признавался, что решающую роль в выборе места и времени действия для этого фильма — США, 1950-е годы — сыграл тот факт, что там тогда практиковалась смертная казнь через повешение. Режиссеру хотелось также намекнуть в заглавии на давнее пиратское выражение «плясать на веревке», означающее смерть в петле. Видимо, дело в том, что в случае повешения жизнь через судороги и муки наиболее очевидно переходит в неестественную неподвижность небытия. В случае же с Сельмой фон Триер буквально прервал на середине ее последнюю песню (против которой протестовала сама героиня), перехватив петлей ее голосовые связки.

Смерть — этап, кульминация, то есть важнейшая точка интриги. В «Европе» Леопольд связывает себя с семьей Хартманнов после того, как глава клана кончает жизнь самоубийством. Дальше начинается его собственный путь к смерти, сопровождаемый чередой знамений и знаков: тайные похороны Хартманна, убийство его сына, теракты «вервольфов». В «Танцующей в темноте» рубежом, после которого возврат невозможен, становится убийство полицейского, предопределяющее судьбу Сельмы. В «Идиотах» эта граница перейдена еще до начала действия картины смертью ребенка Карен, хотя зритель узнает об этом лишь в финале. И в трех случаях («Рассекая волны», «Танцующая в темноте», «Догвилль») смерть становится последним аккордом.

При этом смерть Бесс приводит к испугу и катарсису, подтверждая этическую концепцию режиссера (добро должно быть вознаграждено). Смерть Сельмы отрицает возможность катарсиса, становясь подтверждением эстетической позиции фон Триера (лживая «последняя песня» не должна сглаживать жестокость реальной жизни), — но и она проводит черту под предшествовавшим действием картины, вдруг меняя неряшливый стиль «живой» камеры на чинный общий план, в полном молчании поднимающий объектив над неподвижным телом героини к полной темноте. Расстрел жителей Догвилля рождает ложный катарсис, разрубая единым махом узел принципиально нерешаемого вопроса превращения человека в существо

толерантное и гуманное. Но в каждом из случаев смерть — всего лишь логическая точка. Сама по себе она не мучительна и даже способна стать своеобразным облегчением (такой смерти ждет, но так и не дожидается Грэйс в «Догвилле»). Ведь еще в «Картинах освобождения» смерть Лео была показана как поэтично-сновидческий полет, почти вознесение над рассветным лесным пейзажем, испулавшим своей красотой ужас произошедшего.

Смерть у фон Триера часто безлична — ведь преступление существует, как правило, лишь в сознании героя, а наказание никак не соотносится с преступлением. Смерть приходит откуда-то извне, с неизвестного адреса. Ее приносят абстрактные партизаны или не менее абстрактные гангстеры, неизвестный и демонический владелец корабля или бесстрастный и безликий государственный палач.

Причина в том, что фон Триер не хочет, чтобы смерть ассоциировалась с конкретной, пусть и выдуманной, личностью. У смерти собственное лицо, одно и то же во всех случаях. Фон Триеру даже удалось его показать в «Королевстве-2». Там рискующий жизнью студент, водитель «скорой помощи», оборачивается назад и обнаруживает на заднем сиденье аккуратно одетого мужчину с тщательно подстриженной бородой и невозмутимым выражением лица. «Вы кто?» — спрашивает студент. «Я смерть, — отвечает тот. — Сегодня у меня будет много работы». В этом эпизоде фон Триер показывает себя достойным преемником Бергмана, создателя самого убедительного образа смерти в «Седьмой печати». Кстати, там роль смерти тоже играет мужчина.

Тело

Самая продолжительная, мучительная и при этом живописная сцена смерти явлена фон Триером в финале «Европы». И опять это смерть, связанная с нехваткой воздуха. Правда, не через повешение. Главный герой захлебывается в воде, когда взорванный поезд идет ко дну. Мы наблюдаем, как под бесстрастные тирады чтеца-гипнотизера он сперва безуспешно пытается открыть под водой заевшую дверь своего купе, а потом устает бороться. Человек, который мучился, страдал, сражался за жизнь, превращается в почти совершенный предмет — тело. Черты его лица разглажены и умиротворены, таким же становится и голос за кадром. Теперь тело может покинуть замкнутое пространство (неизвестно и неважно, как именно), чтобы отдаться водной стихии: они больше не конфликтуют, одно становится частью другого. Тело попадает в реку, река впадает в море. Туда тело и плывет по течению.

Момент смерти драматичен, поскольку в страдании и боли человек расстается с жизнью без малейшей надежды на ее продолжение. Но тело

лишено эмоций, не способно страдать — это предмет, артефакт. Недаром один из второстепенных сюжетов «Королевства» связан с мертвой головой, которую студент отрезает от безвестного трупа, чтобы покорить при помощи шока женщину-доктора, в которую влюблен. Фон Триер решает все эпизоды с головой в юмористическом ключе, и в этом случае никаких попутных мыслей о его аморализме не возникает. Голова — предмет неодушевленный, она не имеет уже никакого отношения к человеку, которому когда-то принадлежала. Олег Кулик точно ухватил самую суть отношения фон Триера к телу, повесив в своем воображаемом «Музее» чучело Бьорк, повторив тем самым трагический последний кадр «Танцующей в темноте». За минуту до смерти извивающаяся в истерике (вместе с камерой) Сельма вызывает самые сильные эмоции у зрителя, но стоит состояться акту казни, обрывающему ее песню, дыхание и жизнь, как агонизирующая картинка останавливается. Абсолютно умиротворенный и идеально выстроенный план без малейшей стыдливости представляет висящее в петле мертвое тело, безжизненный центральный элемент изысканно-минималистской композиции. Чуть раньше в «Танцующей в темноте» то же превращение совершает тело полицейского Билла, которого убивает Сельма. Только что брызжущий слюной и кровью в предсмертной судороге человек превращается в неподвижный предмет, который Сельма может даже использовать в своем танцевально-музыкальном номере: если все предметы и явления помогают ей поддерживать правильный ритм, почему бы трупу худшего врага не пуститься с ней в сентиментальный танец, заодно предупредив ее о скором явлении полиции? Это не персонаж меняет внезапно свои убеждения, раскаиваясь в совершенном зле, а покорное героине чужое тело служит ей службу.

У фон Триера человек живой и живущий — местилице мятущегоо духа, а статичное тело — воплощение покоя. В первом «Королевстве» таким «духовным центром» становится щуплая фру Друссе. Ее противоположность — родной сын, плотный увесистый Бульдер, который заботится лишь о еде и выпивке, редко теряя душевный покой. Во втором «Королевстве» совершается внезапный переворот: фру Друссе попадает под колеса машины и моментально превращается в неподвижное тело (состояние клинической смерти, «отпускающее» дух в комнату Сведенборга, лишь подчеркивает это ощущение), в пациента больницы. Дальнейшее действие — борьба духа за власть над телом, которая заканчивается в конечном счете победой.

Ту же битву мы наблюдаем в «Рассекая волны», где Ян — великолепное единство могучего духа с мощным телом — после трагического инцидента на буровой превращается в предмет, не способный пошевелить рукой или ногой. В этом случае дух терпит неизбежное поражение, вследствие чего меняется, тоже по-своему заболевает, требуя от молодой супруги выполнения невыполнимых условий, фактически толкая ее на прости-

тую. Но все равно дело воссоединения тела с духом остается в ведении последнего — пусть этот дух принадлежит не Яну, а его жене Бесс. Подлинная любовь показана фон Триером как диалектический союз двух душ и двух тел: по мере того, как дух Яна слабнет, убежденность Бесс в своей правоте крепнет, а как только Бесс погибает, способность к движению и жизни возвращается телу Яна.

В «больничных» сюжетах фон Триер фактически настаивает на необходимости разделять дух и тело, исследует их взаимное влияние как связь двух совершенно различных и часто противоположных начал. В этом его отличие от взгляда Патриса Шеро, который ставит душу в прямую зависимость от тела (его последние фильмы, «Интим» и «Его брат», служат тому наглядным подтверждением): может, именно поэтому, почувствовав идеологическую чуждость фон Триера, Шеро проигнорировал общественное мнение на Каннском фестивале 2003 года, в качестве председателя жюри настояв на присуждении «Золотой пальмовой ветви» «Слону» Гаса Ван Сэн-та и лишив тем самым этой премии «Догвилль».

Униженность

Именно конфликт духа и тела создает столь важный в понимании фон Триера эффект «униженности»: собственно, унизить человека может именно внезапное и нежеланное напоминание о его «телесной» ипостаси. В творческом процессе униженностью выступает у него то плодотворное состояние актера — или даже режиссера, при котором нетривиальными методами высвобождается скрытый, иногда сознательно скрываемый, подспудный талант, существующий внутри личности на «животном», подсознательном уровне. В этом случае человек действует против своей воли и во благо конечного результата. Но если на съемочной площадке вынудить актера «унизиться» (это может заключаться как в физическом обнажении, так и в предельном обнажении эмоций или в игре, которую сам артист считает неподходящей, даже вульгарной) способен режиссер, то персонажи фильмов ставят в «униженное» положение друг друга. Высшие силы — будь то Фатум или Бог — к этому процессу, как правило, непричастны.

Бесс в «Рассекая волны» считает унижение необходимой частью своих действий по искуплению собственных грехов и возрождению к жизни больного мужа. Поэтому она по собственной воле берет у приятельницы мини-юбку и обтягивающую блузку, превращаясь внешне из рядовой обитательницы деревни в вызывающе дешевую проститутку. Изменение тела, нарочитая неорганичность облика (которая объясняется просто: Бесс не привыкла накладывать столь обильный макияж, ей непривычна подобная одежда, поэтому теперь ее внешность бросается любому в глаза) подчиня-

ют целомудренный дух героини ее «низменной» стороне. Само тело пытается протестовать против столь резких перемен — после первого же сексуального опыта с незнакомцем Бесс не может сдержать рвоту. Ведь, по существу, героиня подвергает собственное тело насилию. Контакт духа и тела оказывается умышленным, чрезмерным, и поэтому тело вскоре изнашивается, а потом и вовсе не выдерживает нагрузки: от нескольких ранений, нанесенных во время сеанса извращенного секса, Бесс умирает. В момент, когда ее пытаются вернуть к жизни в госпитале, к телу возвращается болезненная стерильная нейтральность. Избавляясь от тела, Бесс обретает прощение — к ней припадает в последних объятиях прежде отрекшаяся от нее мать. Умирая, расставаясь с духом, то есть обретая свое первоначальное, лишненное эмоциональной нагрузки, значение, тело очищается и теряет саму возможность быть униженным.

Меж тем это подневольное очищение возможно лишь в области, близкой к финальной границе бытия; в повседневной жизни выставленное напоказ отправление обычно скрытых физиологических функций предстает формой унижения, при котором человек больше не может прятать своего тела. Практика подобного унижения становится повседневным тренингом для главных героев «Идиотов». Но даже сознательно взятое на вооружение самоунижение противно человеческой природе — пусть и плодотворно для проявления «внутренней сущности», — и поэтому появляется надзиратель за «идиотами», Стоффер. Ненавидя буржуазный миропорядок, он срывается на неигровое, вполне искреннее «идиотское» поведение, бегая без штанов по улице и швыряя в проезжающие машины камнями. Однако по отношению к товарищам по группе он строг, как истинный ментор, мотивируя необходимость «идиотизма» причинами не только социальными, но и психологическими.

Так, Стоффер приводит младшего члена кружка, Йеппе, в бар, где оставляет его наедине с накачанными байкерами; тот вынужден играть роль дебила не только за столом, но и в общественном туалете, куда его отводят искренние бородатые ребята в татуировках, чтобы помочь отлить. В другом эпизоде Стоффер заставляет свою подругу Сусанну, не признающую общие правила игры, уподобиться другим «идиотам» и принять участие в их оргии, от которой та пытается убежать. Задирая обывателей, «идиоты» унижают их самим фактом столкновения с феноменом «телесного человека», каковым представляется идеальный идиот — не сдерживающий эрекции в общественном бассейне, не стыдящийся никаких проявлений естества.

Однако сами «идиоты» оказываются в положении униженных, когда Стоффер пытается заставить их сыграть ту же роль с родными, близкими, коллегами. Здесь добровольная игра в униженность ведет к реальному унижению, которого не выдерживает никто. Только Карен удается почувствовать «внутреннего идиота» и вынести высшее, близкое уже к катарсису, то есть обратное по математическому «знаку», унижение, выставив напоказ свое не-

покорное тело (пища вываливается изо рта за обедом) в семье. По фон Триеру, униженность должна быть мотивирована, например в случае Карен, чувством вины и лишь тогда приносит плоды, а в иных случаях оказывается состоянием неестественным и непродуктивным.

В «Догвилле» Грэйс терпит любые попытки горожан эксплуатировать ее «не по назначению» абсолютно покорно, каждый раз находя извинение для добрых жителей суровой горной местности, пока эксплуатация не приобретает насильственно-сексуального характера. Именно изнасилование Грэйс Чаком унижает ее и превращает в существо низшего порядка, с чем вскоре начинают мириться остальные горожане, видя (как отмечает голос за кадром) в госте подобие домашнего животного. До тех пор, пока любые шероховатости в отношениях выражаются словами, Грэйс оказывается достаточно находчивой, чтобы достойно и все же смиренно парировать каждую реплику оппонента, но, как только дело доходит до физического отпора сильному и грубому мужчине, она оказывается беспомощной. То есть униженной: ее тело взято силой, помимо ее воли, и тем самым эта воля сломлена, а женщина превращена из вместилища духа в удобное для использования тело. Это унижение, впервые испытанное Грэйс с Чаком, а затем многократно повторенное при участии других горожан мужского пола, быть может, становится главной предпосылкой для финального вердикта героини, приговаривающей весь Догвилль к смертной казни. Унижение выше физического страдания; считает ли так фон Триер, это большой вопрос (слишком ему нравится «унижать» актеров и «унижаться» самому), но Грэйс наверняка придерживается этой точки зрения. Как и сотни тысяч женщин по всему миру, требующих назначить за изнасилование высокую меру наказания.

Физиология

Впрочем, существуют ситуации, при которых обнажение человека происходит по доброй воле и никак не связывается с унижением. Для примера можно назвать самый остроумный и скандальный из рекламных роликов, снятых фон Триером для газеты «Ekstrabladet», под условным названием «Сауна». Там череда накачанных, отвратительных в своей напыщенной идеальности мужских тел в парной противопоставлялась райскому женскому отделению, за обитательницами которого подглядывал «герой» рекламы, худощавый и отнюдь не атлетично сложенный парень. Когда это заметила суровая надзирательница (комический образ, придуманный режиссером), герою пришлось скрыть эрекцию свежим номером упомянутой газеты. Крайняя откровенность, дозволенная не в любом артхаусном фильме, была допущена фон Триером в самом популярном из существующих медийных жанров — рекламе, — разумеется, не без лукавого умысла: прямолинейный эротический посыл идеаль-

но способствовал раскрутке издания, хотя по цензурным причинам ролик был показан не так широко, как того желали бы заказчики.

Фон Триера трудно считать режиссером эротического кино, однако не случайно многие его картины получали рейтинг «детям до 16», в том числе «Догвилль», лишенный обнаженной натуры (не считая голых ягодичек дублера Стеллана Скарсгарда). Присутствовала таковая в других картинах режиссера, например в «Рассекая волны» и «Идиотах». Бесс торопится отдаться жениху сразу после свадьбы: смешная и трогательная сцена лишения невинности происходит в туалете. Вслед за этим идет эпизод «первой брачной ночи», полный естественного юмора, но вместе с тем не лишенный эротизма. В эти гармонические минуты дух и тело сливаются в едином чувстве, и только что не сдержавшая смеха при виде пениса деревенская простушка после акта любви благодарит Бога за дарованное ей счастье. Упомянутая выше сила (подчас преувеличенная) любви в случае отношений между мужчиной и женщиной обязательно подтверждается эротическим аспектом, который как бы гарантирует подлинность чувства. Депоэтизация эротики не доводится фон Триером до предела: посмеиваясь над любовным экстазом, он никогда его не отрицает.

Интимность, отгороженность, скрытость от прочего мира служат залогом эротической любви. Ян и Бесс скрываются в туалете или в своей скромной спальне, тем самым только распаяя друг друга. В «Идиотах» Йеппе и Жозефина бегут от бурной оргии, чтобы впервые отдаться друг другу. Вообще, нередко называемый «извращенцем» фон Триер на удивление традиционен в эротических вопросах: начиная с внешних предпосылок сексуального контакта и до его физиологических форм, все в его фильмах выглядит весьма целомудренно. Разумеется, кроме тех случаев, когда речь заходит об унижении. Тогда возникают картины насильственной и жестокой любви (отношения Фишера и проститутки в «Элементе преступления») или обезличенного акта сексуального насилия («Рассекая волны», «Догвилль»). Фишер и Ким занимаются любовью у открытого окна, о «сексуальных сеансах» с участием прикованной к кровати Грэйс знает весь город — и дети в честь каждого «акта» бьют в церковный колокол: любовь нескрытая превращается в свою противоположность. Такой — проверка, жестокий тест, цель которого далека от получения физического наслаждения, — предстает и оргия, которую навязывает друзьям Стоффер в «Идиотах».

Том Эдисон-младший в «Догвилле» до последнего дня остается единственным, кому не удалось овладеть телом Грэйс — при том, что они признавались друг другу в любви! Грэйс и Том считают, что секс в условиях вынужденности, подобный хотя бы по форме многочисленным изнасилованиям, моментально убьет любовь. Что и случается в итоге, хотя сексуальный акт так и не происходит. Парадоксальным образом, любовь платоническая в океане насильственного секса превращается в изощренную форму лицемерия, позволяющую интеллектуалу-идеалисту остаться

чистым в своих глазах, не приложив ни малейших усилий к спасению своей возлюбленной и предаваясь вынужденно-желанному вуайеризму. Том не просто воделеет тела Грэйс, как остальные мужчины Догвилля, но и пытается скрыть это желание за возвышенными речами. Что доказывает как фон Триеру, так и Грэйс неискренность его намерений и влечет за собой его смерть в финале фильма. Преступление против любви — одно из самых серьезных.

Хеппи-энд

Бренное тело безгрешно, а возвышенный дух легко склоняем ко злу; мир страшен и зол, но живущие в нем люди верят в торжество добра. Среди многочисленных моральных парадоксов, которыми переполнена любящая картина Ларса фон Триера, рождается особенный тип притчи (а к такому вполне можно причислить многие фильмы режиссера): притчи, мораль которой неоднозначна, скрыта, противоречива, достойна продолжительных споров, в которых вовсе не обязательно родится истина. Финалы фильмов фон Триера, которые вроде бы и содержат моральные «выводы», — объект наиболее жарких дискуссий — что же хотел сказать автор, и кому, и зачем, и порядочный ли он после этого человек?

При ближайшем рассмотрении выясняется странный факт: фильмы фон Триера, за редкими исключениями, не заканчиваются «плохо». Можно спорить о терминологии, выяснять, какие именно слова, жесты и кадры способны вызвать у зрителя печаль (а то и депрессию), но смысла в этом мало. Если же попытаться изучить концовки фильмов подробно, в их соотношении с сюжетом, преобладание хеппи-эндов станет очевидным.

Формально «Элемент преступления» можно отнести к жанру «нуар» — стилизованному, восьмидесятилетнему его варианту. Развязка, в жанровых рамках, вполне традиционная: герой ведет следствие, чтобы в финале выйти на собственный след. Три года спустя ту же историю поведал в «Сердце Ангела» Алан Паркер, правда, справедливости ради отметим, что роман, по которому поставлен его фильм, был написан гораздо раньше, в 1978-м. Только если у Паркера следователь низвергается прямоком в преисподнюю, то у фон Триера Фишер ускользает от правосудия (маньяком назвался его учитель Озборн, покончивший с собой) и достигает своей цели: узнает-«вспоминает», что же с ним случилось на самом деле. Он тоже заглядывает в подземный мир в последнем кадре, но ненадолго — лишь чтобы встретиться взглядом с таинственным лемуrom, сидевшим на плече у гипнотизера. То есть, видимо, все же проснуться. Что дает возможность для еще одного «позитивного» толкования: все увиденное было сном, мороком. Правда, остается аспект моральный: злодей ускользнул от наказания, неужели это можно считать счастливым концом? Но

ведь преступник не знал о собственном преступлении, а узнав, моментально вернулся на новую родину, в Каир, и цепь убийств прервалась.

В «Эпидемии», если оставить в стороне формально пугающий финал с входящей в транс девушкой-медиумом, вставной сюжет «фильма в фильме» имеет аналогичный хеппи-энд: доктор Месмер узнает, что он и был разносчиком страшного вируса, но остается в живых и благодарит за это Господа. Герой «Европы» в последних кадрах умирает, но его трагическая гибель становится результатом его собственных действий и справедливой расплатой за грехи. И как не вспомнить о том, как планировал закончить свою незавершенную «Америку» — прототип сценария «Европы» — Франц Кафка: его Карл должен был или умереть, или достигнуть высшего счастья, что, в изложении автора, было практически одним и тем же. Смерть приходит к Леопольду как возможно лучшее разрешение его моральных дилемм, предложенное самой судьбой.

В следующих фильмах, как и в «Е»-трилогии, фон Триер, как правило, выбирает одно из двух зол: сохранить жизнь герою или восстановить вселенскую справедливость. В «Рассекая волны» он выдвинул постулат: «Но "добро" обязательно будет вознаграждено... так или иначе!» Вознаградить добро в этом фильме ему удалось лишь ценой жизни Бесс; над ее жалкой кончиной в приемном отделении больницы, в полной уверенности, что ее миссия окончилась неудачей, было пролито немало зрительских слез. Однако все искупает эпилог, в котором мы видим чудесное выздоровление Яна, слышим погребальный звон небесных колоколов и понимаем, что поступки героини были абсолютно оправданы. Если она была готова отдать жизнь, даже не будучи уверенной в результате, разве можно считать печальным финал, в котором все ее надежды реализовались?

Концовки «Идиотов» и «Танцующей в темноте» предстают более жестокими и тяжелыми, чем в «Рассекая волны». Сельма тоже отдает жизнь во имя высшей цели (излечения своего сына), но никакого чуда — если не считать таковым то, что ее подружке Кэти удается перед самой казнью сообщить приговоренной, что зрение мальчика спасено, — за этим не следует. Исполнение высшей цели остается за кадром. Однако брутальный молчаливый финал отвечает пожеланиям самой Сельмы не в меньшей степени, чем звон колоколов отвечал бы лучшим мечтам Бесс. В «Идиотах» фильм обрывается резко и неожиданно для зрителя, хотя мы успеваем увидеть, что героиня — Карен — довольна тем, как прошла «экзамен»; в этом случае не видящий возможности катарсиса (даже воображаемого) фон Триер попросту обходится без финала в традиционном понимании слова. Собственно, так же решены оборванные на полуслове, полусцене обе части «Королевства»: продолжение следует, если даже оно никогда не будет снято. Однозначно печальным (но несколько не трагичным) выглядит, пожалуй, только финал «Д-дня», в котором из всех авторов один фон Триер не привел свою героиню к катарсису, заставив ее факти-

чески смириться с изменой любимого мужчины. Но и такой конец способен опечалить зрителя лишь в сравнении с более счастливыми судьбами остальных персонажей фильма... стоило бы вспомнить, что в оригинальной телеверсии этого проекта публика могла самостоятельно выбирать, на какой ноте завершить фильм, и переключиться на другой канал, где пили новогоднее шампанское остальные грабители копенгагенского банка.

Принято считать, что финал «Догвилля» противоречит «жертвенной» традиции, установленной трилогией «Золотое сердце». Однако если в «Золотом сердце» фон Триер пытался доказать, что добро так или иначе будет вознаграждено, здесь он доказывает, что зло так или иначе будет наказано. В самом деле, когда не остается даже малейшей надежды на победу светлых сил, когда Грэйс многократно унижена, изнасилована, опущена на самое дно и, возможно, обречена на смерть, является тот, кто должен был (по идее) ее покарать. И так-таки карает, только не Грэйс, а жителей города. Считать ее полноценной героиней трудно — ведь никакого пути к самопожертвованию она в течение действия фильма не проходит, а пассивно-страдательная позиция занята ею с первых же кадров. Напротив, эволюцию претерпевают жители Догвилля, поначалу искренне стремящиеся помочь прекрасной беглянке, а ближе к финалу с садистским удовольствием мучающие ее. Их-то путь и должен завершиться логической развязкой. Что и происходит, когда Грэйс и ее отец-гангстер с ветхозаветным размахом уничтожают город и всех его обитателей. По заслугам? Безусловно, считает большинство зрителей.

Конечно, концовка «Догвилля» рассчитана на этическую двойственность. Ведь зритель отождествляет себя в течение фильма с Грэйс, а не с озверевшей толпой горожан. В финале, когда Грэйс мстит кровожадным и лицемерным обывателям, а публика готова рукоплескать, поневоле задумываешься: не было ли бы более гуманным видеть себя среди этих «простаков», которые хотели как лучше, вытворили как всегда, а теперь вот корчатся в предсмертных муках? Особенную задумчивость навевают смерти ни в чем (вроде бы) не повинных чернокожей калеки и грудного ребенка. Тут фон Триер искушает добропорядочного зрителя, любящего в жизни, и тем более — в кинозале, ронять максимы вроде: «Всех бы их к стенке», демонстрируя ему буквальные следствия такой бескомпромиссности. Ни из чего не видно, что режиссер солидарен со своей героиней. Возможно, ему просто захотелось после ряда финалов, заставлявших зрителей расходиться по домам в плохом настроении, с больной головой, вытирая пот и слезы, представить альтернативу: подлинный хеппи-энд, преисполняющий зрителя инстинктивным счастьем и даже справедливым, хотя далекий от принципов христианского милосердия и гуманности, на которых зиждется наша цивилизация.

Ценность

Пока жители Догвилля голосуют за то, чтобы пришелица осталась жить и работать в их городе, сама Грэйс собирает свои небогатые пожитки, чтобы незаметно покинуть гостеприимное местечко. И вдруг она обнаруживает, что горожане тайно снабдили ее несколькими дарами: планом местности, чтобы незнакомка не заблудилась в горах, немного хлеба и даже деньги — целый доллар. Грэйс тронута до слез отзывчивостью своих новых друзей. Поэтому ее почти не удивляет общественный вердикт — она остается в Догвилле.

Этот город будто специально создан для того, чтобы испытать ценности, перетряхнуть привычную шкалу. Многие здесь давно не видели денег и живут практически натуральным хозяйством, многие не работают вовсе. Единственный магазин бессовестно задирает цены, потому что сравнивать не с чем. Поэтому один доллар может оказаться приличной суммой, а разрешение Грэйс работать за деньги — большим одолжением. Мясную кость запрещается жертвовать собаке — людям самим нечего есть. Подаренный кусок хлеба стоит великой благодарности. И обойденные вниманием кусты крыжовника, и недостаточно тщательно обихоженные яблони позволяют обвинить нерадивого садовника в преступлении, а кража десяти долларов позволяет посадить предполагаемого виновного на цепь. Представления о ценностях в Догвилле смещены, что и становится движущей силой развития сюжета; иначе горожанам не пришлось бы в голову требовать столь многого в обмен на обещание дать одинокой девушке приют.

Лучшей иллюстрацией этой ценностной ломки становится ситуация с безвкусными китайскими фигурками, выставленными на витрине магазина Мамаши Джинджер испокон веков. В первый вечер Том устраивает Грэйс своеобразную экскурсию по городу, показывая все здания и всех обитателей Догвилля; эти необъяснимо дорогие фигурки, по его мнению, свидетельствуют о дурном вкусе, царящем здесь. Но Грэйс, очарованная искренним желанием простых людей помочь ей в тяжелой ситуации, возражает: фигурки вовсе не ужасны! Более того, когда она становится полноправной жительницей города, ее захватывает идея выкупить на заработанные деньги эти фигурки. Мечта сбывается, и, получив свой дом, Грэйс может поставить на единственную полку вождельные фигурки.

Однако наступает день, когда отношение горожан к девушке резко меняется. И тогда к ней приходит ревнивая жена Чака, чтобы отомстить за измену мужа; попросив подруг держать руки Грэйс, она разбивает фигурки одну за другой. Если бы Грэйс удалось сдержать слезы, она могла бы спасти хотя бы часть их, но она ударяется в плач, и последние фигурки погибают на ее глазах. На этом история не завершается. К финалу Грэйс перенимает искаженную шкалу ценностей жителей Догвилля и мстит за гибель

фигурок, убивая одного за другим детей своей обидчицы на ее глазах: «...если ей удастся сдержать слезы, пощадите их». Высокая оценка малых благ (подаренного доллара, например) имеет и оборотную сторону, когда уничтожение этих благ приводит к крушению целого мира. Недаром для удержания этого мира в равновесии хозяйка усадьбы в «Мандалее» заставляет своих чернокожих рабов пользоваться вместо настоящих денег придуманной «внутренней» валютой, а гуманистка Грэйс, вернувшая неграм доллары, немедленно платит дорогой ценой за свою наивность.

В сценарии «Танцующей в темноте» есть эпизод, не вошедший в фильм. Сельма вместе с Кэти заходит в ювелирный магазин, «прицениваясь» к безумно дорогим украшениям, которые ей, безусловно, не по карману. Так она позволяет себе помечтать наяву, а не только в придуманных музыкальных снах. На судебном процессе этот случай приводят в качестве свидетельства ее преступных намерений. Человек, не владеющий практически ничем, лишенный всего, не способен отличить более дорогую вещь от менее дорогой — для него все недоступное находится на одном уровне, будь то бриллиантовое ожерелье или подержанный велосипед для собственного сына. Сельма предстает перед незнакомыми людьми на суде как бессердечная и меркантильная женщина: ведь о ее сбережениях никому не было известно, а прижимистость и замкнутость мог наблюдать любой. Поэтому никого не удивляет, что она убила соседа ради денег. Сама же героиня, будучи готова к наказанию и не пытаясь оспорить вину, будто и не понимает, в чем и почему ее обвиняют: для нее и собственная жизнь, и, тем более, жизнь Билла ничего не стоили в сравнении со здоровьем ребенка, на операцию которому она откладывала значительную сумму. Кстати, не столь уж эта сумма велика — всего 2026 долларов и 10 центов, но для Сельмы она заоблачно огромна, поскольку означает исполнение цели, к которой она шла последние десять лет. Здесь фон Триер экспериментирует с представлениями зрителя о ценном, наглядно демонстрируя их относительность.

Еще жестче он эксплуатирует ту же тему в «Идиотах», где группа «кумственно отсталых» шантажирует политкорректных обитателей предметов, предлагая им посреди лета, по несоизмеримо высокой цене, неумелые поделки, гордо озаглавленные «рождественскими украшениями». Никто не решается отказаться: всем очевидны причины, по которым завышена стоимость никчемных предметов, и мало кому придет в голову ставить под сомнение благотворительность. Один только зритель знает, что грош цена как «украшениям», так и стремлениям добропорядочных горожан откупиться от убогих несколькими купюрами. В этом случае фон Триер, напротив, предостерегает от опрометчивого завышения цены за счет сопутствующих обстоятельств, которые в большинстве случаев оказываются тривиальной легендой.

Чудо

Чудесное и волшебное в фильмах фон Триера поначалу тоже кажется абстрактным и относительным. Фру Друссе верит в призраков, поэтому они ей являются, Бесс верит, что может разговаривать с Богом, и поэтому он отвечает на ее вопросы. Однако вскоре чудеса обнаруживают свою безусловную и объективную природу. Призраки во всем великолепии являются даже идеальному чужаку — случайно попавшему в коридоры Королевства министру здравоохранения, а колокола, звонящие в небесах по Бесс, видит и слышит не только Ян, но и все его товарищи по буровой.

Чудеса, в интерпретации режиссера, являются в трех видах. Первое чудо — самое обыденное. Оно связано с воображением, фантазией, и его магический статус ясен ограниченному числу участников-наблюдателей. Именно таково преображение действительности, осуществляемое Сельмой в «Танцующей в темноте» в самые мрачные моменты жизни, когда она засыпает на ночном дежурстве, когда теряет зрение на ведущих к дому железнодорожных рельсах, когда совершает убийство, когда ее арестовывают или выносят приговор, когда ведут на плаху. Возникает музыка, меняется цвет, все вокруг начинают танцевать и петь, а ритм задан солисткой и хозяйкой положения — ею самой. Вместо алогичного и опасного места мир превращается в управляемый механизм, существующий по давным-давно прописанным в неведомых скрижалях законам. Или — другими словами — в кинематограф. Ведь воображаемая вселенная Сельмы имитирует все известные ей мюзиклы, вместе взятые. Магия превращения реальности в кинематограф — первая, бытовая форма чудесного, освоенная самим фон Триером и неоднократно демонстрируемая им в фильмах. Показательна не вошедшая в окончательный вариант «Рассекая волны» сцена. В ней Бесс с Яном идут в кино на диснеевского «Бемби», который производит на наивную героиню не меньшее впечатление, чем собственная свадьба. Вспоминаются и походы Сельмы с Кэти в кино на мюзиклы, где в пустом зале слепнущая (а затем окончательно ослепшая) героиня пытается догадаться о происходящем на экране, слушая рассказы верной подруги. Вот и еще одно чудо: силой воображения кино возвращает зрение. Ведь ни в одном из музыкальных номеров нет намеков на слепоту Сельмы — она великолепно видит, куда поставить ногу, как встроиться в кордебалет.

Второе чудо — сновидческое, когда реальный мир внезапно искажается, превращаясь в подобие грезы. Эти чудеса фон Триер позаимствовал из фильмов Андрея Тарковского: бег по водной поверхности из «Иванова детства», левитация из «Зеркала», телекинез из «Сталкера» и т.д. Легкое смещение, не удивляющее никого из участников-наблюдателей, в точности как во сне. Его мы наблюдаем в «Картинах освобождения», когда в финале ослепший Лео взлетает над лесом — то ли символически, то ли буквально.

Той же природы и колокола в финале «Рассекая волны» — никак не меняя мир, они преображают наше отношение к нему, являясь как знамение свыше (то есть чудо не действенное, а указующее: не событие, но откровение). Его можно счесть массовой галлюцинацией, а можно сделать из него далеко идущие выводы: например, о том, что душа Бесс принята в рай.

Чудо третье имеет иную кинематографическую коннотацию и восходит к «Слову» К.Т. Дрейера. В этом фильме, действие которого происходит в замкнутой религиозной общине, смерть невинной беременной женщины заставляет истово верящих героев — ее мужа и тестя — усомниться в справедливости божьего решения. Местный сумасшедший — тоже член семьи, один из сыновей властного главы клана — провозглашает себя Иисусом Христом и объясняет, что не творит чудес лишь по маловерию окружающих. Однако веры одной девочки — племянницы безумца и дочери почившей — оказывается достаточно, чтобы воплощенный мессия явил свою подлинную природу, воскресив усопшую праведницу. Это чудо, в возможность которого не верит ни один из «верующих» персонажей фильма и тем более ни один из зрителей, производит тем больший эффект. Мораль проста: вера в чудеса служит залогом их свершения. Этот принцип использован и в «Рассекая волны». Подчеркнуто реалистичный, с намеком на документальность, изобразительный стиль и ряд сюжетных намеков свидетельствуют о невозможности излечения Яна, на которое уповает Бесс. Однако эпилог резко меняет отношение аудитории — да и героев тоже (что доказывает свидетельство доктора Ричардсона на суде, отзывающего свое первоначальное заключение о причинах смерти Бесс) — к происходящему: чудо свершается в действительности, умирающий паралитик встает на ноги и излечивается в считанные дни. Лишь такое чудо по-настоящему воздействует на реальность и меняет ее, поэтому оно случается так редко. В кинематографе мало кто решился пойти в этом за Дрейером и фон Триером.

Существуют еще чудеса, предписанные жанром — мистическим триллером или фильмом ужасов, между которыми колеблется «Королевство». Там появление призраков и демонов — это как бы и не чудеса, и самые недоверчивые люди в мире — врачи — с легкостью привыкают к их существованию, участвуя в ритуалах вызова Сатаны или, наоборот, изгнания злых духов.

Шахта

Чудо приближает человека к небесному; отсюда — умение летать, отсюда звучащие с неба колокола. Но существует и противоположная сторона — подземная. Фон Триер, сталкивающий в каждом фильме Добро и Зло, никак не мог обойтись без низшего мира, апеллируя к высшему.

Откуда приходит зло; Бог ли становится его источником или все-таки Лукавый? Фон Триер избегает ответа на вопрос, но в «Рассекая вол-

ны» молитва Бесс («пусть Ян поскорее вернется домой») вызывает аварию на буровой, превращающую сильного и вменяемого мужчину в слабоумного инвалида. Что бы ни было причиной катастрофы, эта сила вырывается из-под земли. Ей же отдает Ян тело Бесс после ее смерти, в то время как душу принимают в другом месте: гроб с трупом молодой женщины уходит на дно моря, рядом с той же буровой (входом в подземный мир), а колокола звучат над ней, только в небе. Прямая связь через шахты потустороннего мира мертвых с миром человеческим, наземным проявляется в самом финале второго «Королевства». В поисках истинных источников зла персонажи спускаются в неведомый, удивительно глубокий подвал, где правится черная месса; после этого фру Друссе оказывается в лифте, который проваливается в шахту на неведомые «минус сотые» этажи, очевидно располагающиеся уже где-то в Преисподней.

Еще раз — только без всякой мистики — намек на шахтерские работы появляется в «Догвилле», бывшем шахтерском городке. В единственной заброшенной шахте Грэйс прячется от гангстеров, и не исключено, что в представлении жителей города она является не извне, а именно оттуда, из-под земли. Может, этим объясняется недоверие к пришелице? Закрытая шахта, над которой красуется старинная вывеска с глумливым латинским девизом «*Dictum ac factum*» («Сказано — сделано»), будто символизирует подспудные комплексы, страхи и желания горожан, тщательно скрываемые под благопристойной миной, но являющиеся на свет под воздействием сильнейшего катализатора — чужака, который еще и осмелился войти в эту шахту (и таким образом ее откупорить). Таково же значение шахты в сценарии «Дорогой Венди». В первых сценах главный герой, Дик, отказывается работать в забое, где провел большую часть жизни его отец-шахтер, но на самом деле он отказывается признать и принять ту сторону собственной личности, которая его пугает. Позже, встретившись с пистолетом по имени Венди, он сам спускается в шахту (правда, другую, заброшенную), чтобы именно там, вдали от нескромных глаз других горожан, открыть с единомышленниками тайный клуб стрелков-«денди». В совершенстве освоив придуманные там ритуалы и идеологию, герои терпят крах, как только выходят из шахты на поверхность, будучи вынуждены применять свои абстрактные принципы к конкретным обстоятельствам.

Повышенное внимание к подземным пространствам открывается еще в ранней «Е»-трилогии фон Триера, полной клаустрофобических настроений. Спускается под землю в поисках истины Фишер в «Элементе преступления», и не случайно архивные помещения там более всего напоминают колодец; в колодец же герой заглядывает в последнем кадре фильма, когда ему наконец открывается тщательно скрываемая до тех пор его подлинная сущность. Пытаясь ее разгадать, он скитается по канализации, проложенной в неких абстрактных катакомбах. О докторе Месмере в «Эпидемии» сообщается, что последним этапом его путешествия по Европе становится

затворничество в подземной пещере, из которой он выбирается на свет, чтобы понять наконец, что на самом деле разносчиком вируса был он сам. Понимание связано со спуском вниз, в глубину подсознания и к подспудной истине. Не исключено, что колодец тоже пришел к фон Триеру от Тарковского — из снов «Иванова детства». Благодаря колодцу подземное оказывается связанным с подводным — тем самым миром, обитателем которого навсегда становятся после смерти Леопольд в «Европе» и, возможно, Бесс в «Рассекая волны».

Щедрость

Постулируя факт противостояния Добра и Зла в подлунном мире, Ларс фон Триер все же редко решается полностью идентифицировать того или иного персонажа — особенно центрального — с одним из двух основополагающих начал. Скорее, он присваивает своим героям качества, которые в конечном счете заставляют их склониться к одному из полюсов. Полюсу добра, безусловно, соответствует щедрость.

Самоотдача — базисная черта характера «золотого сердца»; даже по изначальной литературно-сказочной канве девочка должна была расставаться со всем имуществом, раздавая его чужакам. Первое воплощение «золотого сердца», Бесс, ближе всего к первоисточнику. Она добра по природе; ее щедрость выражается прежде всего в эмоциях — любви не только к Яну, но и к матери, бабушке, свояченице Додо и всем друзьям мужа. В этой щедрости чувств до поры до времени нет нужды, она даже раздражает окружающих, пока не происходит авария на буровой. Тогда Бесс проявляет качества, которых от нее не берется требовать никто: она самоотверженно ухаживает за мужем, гневно отвергает любые намеки на тяжесть этой миссии, проявляет неисправимый оптимизм в надеждах на светлое будущее, а когда появляется возможность — как ей кажется — отдать себя ради излечения любимого, не думая, бросается в омут головой. Именно безоглядность самоотдачи Бесс обеспечивает возможность финального чуда.

Полная самоотверженность, хотя явленная в менее очевидных формах, свойственна и Карен из «Идиотов», и Сельме из «Танцующей в темноте». Однако эти героини уже не столь одиноки — их способность к самоотдаче будто передается другим персонажам, соприкасающимся с ними. В случае с Карен это Сусанна, которая по-матерински ухаживает за истеричным Стоффером, а в финале решается сопровождать Карен на последнее испытание. С Сельмой же находятся рядом верная подруга Кэти, которая приходит к ней в тюрьму, ничего не зная об истинных мотивах убийства и все же не веря в виновность несчастной приговоренной, и водитель грузовика Джефф, беззаветно и безнадежно влюбленный в Сельму, готовый помочь ей скрыться с места преступления и не задающий никаких вопросов. Именно такая вер-

ность — без вопросов и сомнений — являет, по фон Триеру, высшую щедрость души, обеспечивающую человеку принадлежность к «лагерю» Добра.

Кстати, это качество не вполне свойственно Грэйс из «Догвилля», поэтому не столь неожиданно принятое ею в финале решение об уничтожении городка. Отдаваясь телом — служа горожанам верой и правдой, а впоследствии жертвуя собой для удовлетворения низменных нужд мужчин, — она не поступает внутренним «кимуществом», в первую очередь своей тайной. Скрытность Грэйс настраивает горожан против нее. Они чувствуют, что покорность незнакомки не достигла крайнего предела, и потому решаются на высшие формы унижения (сажают ее на цепь, надевают ошейник и т.д.). Здесь никто не отдается без остатка, открываясь противнику (или союзнику — разницы нет), каждый ведет свою игру. Грэйс выигрывает, потому что к финалу ей удается сохранить свой секрет, а Догвилль успевает открыть все «тайны», продемонстрировав свою подлинную сущность.

Эгоизм

Противоположность щедрости, отождествляемая с полюсом Зла, — это эгоизм. Именно его имеет в виду Грэйс, обвиняя сперва саму себя, а затем отца в высокомерии: уважение и любовь к себе, противопоставление себя всему остальному миру. Однако, как выясняется позже, противопоставление может быть разным, и, прощая врагу любые грехи, ты тоже ставишь себя особняком и проявляешь высокомерие.

Эгоизм — не столько любовь к себе, сколько заикленность на своих абстрактных представлениях и неумение войти в близкий контакт с другим человеческим существом, — свойственен идеалисту. Он не видит себе равных и избегает союзников. Так, не берет в помощницы проститутку Ким сыщик Фишер в «Элементе преступления», ведь он ведет свое, частное расследование; поэтому и остается наедине с собственной больной совестью, когда раскрывается личина преступника. Так же в одиночку отправляется в крестовый поход против заразы доктор Месмер в «Эпидемии», и некому указать на его роковую ошибку — заразу он несет в своем врачебном саквояже. Эгоизм — это совершение добра с учетом компромисса, допустимого «наименьшего зла»; эгоистичны и Ян, который ради блага Бесс толкает ее в объятия других мужчин (а на самом деле тешит собственное извращенное воображение), и доктор Ричардсон, принуждающий ее отправиться на психиатрическое обследование (а на самом деле делающий это в отместку за отказ). Эгоист всегда апеллирует к высшему благу, числя в уме собственный интерес. Эгоистичны и Том Эдисон-младший, представляющий Грэйс как идеальную иллюстрацию своей теории — кстати, теории щедрости и самоотдачи, — и Грэйс, избирающая Догвилль как пробную площадку для самосовершенствования.

Идеализм — скрытая форма эгоизма, лицемерие которой свидетельствует против своего «носителя». Но человек может обладать и открытой формой эгоизма, которая столь наглядно представлена персонажем Стига Хелмера в обеих частях «Королевства». Он, бесспорно, являет собой апогей эгоизма в любых проявлениях: презрительно относится к коллегам по работе, неизменно высоко оценивает собственные заслуги и возможности, не терпит критики, боится любых вторжений в личную жизнь, ставит превыше всего инстинкт самосохранения. Трудно назвать Хелмера симпатичным, но в известном обаянии ему не откажешь; в чем-то он напоминает другого шведского персонажа — Карлсона, живущего на крыше, также неизменно блюдущего лишь собственный интерес. Борьба Хелмера с другими, склонными к ненавистной ему врачебной самоотверженности и солидарности, врачами предстает наивной и чаще всего неудачной — ему даже не удается должным образом при помощи тайного гаитянского яда превратить в зомби своего главного противника, доктора Крогсхоя. Хелмер представляет низменное, комическое, бытовое человеческое зло, которое призвано лишь отвлечь внимание от подлинного Зла — inferнального. И Хелмер, в отличие от идеалистов, не лицемерит, его эгоизм весьма откровенен. Возможно, поэтому фон Триер щадит его из серии в серию, из фильма в фильм. Все опасности, грозившие Хелмеру со стороны правосудия, оказываются незначительными, и даже является как чертик из коробочки нежданный помощник — шведский союзник-адвокат (роль которого превосходно исполнена загримированным под Гитлера Стелланом Скарсгардом).

Эта непотопляемость Хелмера сделала его самым популярным персонажем «Королевства», которого фон Триер впоследствии использовал в ином жанре. После невиданного коммерческого успеха сериала режиссер решился на беспрецедентный для него шаг — снял и смонтировал семь (впрочем, один, последний, был компилятивным) рекламных роликов для популярной газеты «Ekstrabladet». В них персонаж Хелмера в разных обличьях — от тореадора до хоккеиста, от горного велосипедиста до трансвестита — на разные лады клял Данию и прославлял Швецию, размахивая экземпляром упомянутого печатного издания («Мы осмеливаемся на то, чего боятся другие» — гласил рекламный слоган). Недаром рекламу через антирекламу осуществлял именно Стиг Хелмер: лучшего подтверждения его специфической привлекательности как для зрителя, так и для самого режиссера искать не надо.

Юмор

Ларс фон Триер неоднократно сетовал на то, что публика не улавливает юмора его первых фильмов. В этом случае, увы, реализуется стереотипная истина о юмористе, который придумывает свои шутки в страда-

ниях, и весельчаке, из-под пера которого выходят суровые апокалиптические полотна. Фон Триер в молодости являл собой второй тип: можно сколько угодно смеяться над его рассказами о съемках «Элемента преступления», когда, копаясь в канализации, съемочная группа наслаждалась звуками орущего на полной громкости из динамиков Вагнера, но сам фильм вряд ли заставит кого-то улыбнуться. Это не значит, что он лишен иронии, напротив, тонкий абсурд литературного толка чувствуется в каждой фразе (особенно когда цитируются, скажем, джойсовские «Поминки по Финнегану»).

Юмор всей «Е»-трилогии — очень специфический, тревожный, редко смешной. Как немотивированный смех чернокожего таксиста над героем фон Триера в «Эпидемии»: один хохочет, а другому невдомек, что смешно. По-настоящему комичная реприза впервые удаётся фон Триеру в «Европе», в решающем драматическом эпизоде со взрывом поезда. Как раз в ту минуту, когда Леопольд должен принять решение, следовать ли указаниям террористов, внезапно начинается экзамен, сдав который он получит право работать в компании Zentropa проводником спальных вагонов. Герой решает вопросы жизни и смерти, когда появляются два экзаменатора, требующие, чтобы он «на время» расстелил и застелил койку. Этот пародийный тест демонстрирует относительность любого выбора, который в определенный момент может показаться очень значительным, а минуту спустя окажется сущим пустяком. Но и сама кафкианская атмосфера серьезного исполнения абсурдного ритуала не может не насмешить. Именно такую смесь комичного и драматического режиссер будет стараться поддерживать в равновесии в своих следующих фильмах.

Ближайший из них («Королевство») оказывается самым удачным опытом в области комического. Формально «фильм ужасов», этот телесериал был воспринят многими как чистая комедия. Здесь фон Триер не чурается откровенного гротеска, особенно в образе «главного антагониста», Стига Хелмера, который развивает характер другого персонажа, сыгранного тем же актером, Эрнстом-Юго Ярегардом, в «Европе». Используя стереотип недружелюбного и неспособного к нормальной коммуникации шведа, фон Триер сыграл на парадоксе: Хелмер вынужден работать с теми, кого ненавидит, а они, в свою очередь, полны уважения к нему, несмотря на его некавалифицированность и грубость. Полон иронии и образ спасительницы Королевства — хрупкой суеверной старушки фру Друссе. Время от времени вынимая из рукава пугающе убедительные козыри — жутких призраков, внезапные смерти и т.д., — фон Триер не прекращает смешить публику неожиданными, экстравагантными выходками своих героев. В тех же случаях, когда накал трагизма достигает высшей стадии и на этой точке прерывается серия (а то и весь фильм), для успокоения и увеселения аудитории на экране является сам режиссер.

Идеальный метод иронического отстранения от материала, когда сам постановщик выступает с комментарием на титрах, не уставая повторять — «все это кино, а не реальность», — призван, кроме прочего, сократить дистанцию между фон Триером и зрителем, посвятить публику в то веселье, которого полон творческий процесс. Этим же методом режиссер пользуется в «Догвилле», формируя в полном соответствии с заветами Брехта образ закадрового повествователя. Его умиротворяющие ремарки, сопровождающие самые кошмарные события фильма, не позволяют зрителю воспринять происходящее на экране как реальность. Той же задаче служат и названия глав, неизменно ироничные, восходящие к литературной романной традиции, многократно использованной тем же Александром Дюма-отцом. Сопереживайте героям сколько хотите, но не забывайте, что они — плод вымысла.

Юмор фон Триера — юмор несовпадения, несоответствия. Например, бесстрастного комментария трагизму ситуации. В «Танцующей в темноте» комический эффект поневоле рождается во время резкого перескока от гиперреалистического изображения к клипово-мюзикловым номерам: неестественность и условность законов музыкального жанра кажется тем более смешной. Так же абсурдны и комичны вне контекста розыгрыши, устраиваемые членами кружка «идиотов»; однако тяжелый психологический бэкграунд, все более ощутимый к финалу фильма, заставляет зрителя скорее испытывать беспокойство, чем смеяться. Фон Триер виртуозно переходит от серьезной интонации к комической, но еще больших высот достигает в «обратной связи» — от смешного к трагическому. С другой стороны, это не мешает большей части аудитории, нечувствительной к пафосу «Идиотов» и «Танцующей в темноте», искренне воспринимать эти фильмы как комедии.

Сам фон Триер полагает, что юмора лишен только один его полнометражный фильм, выдержанный в романтических традициях, — «Рассекая волны». Возьмем на себя смелость поспорить с ним. Образ главной героини, Бесс, полон юмора, который проявляется и в начальных «эротических» сценах, и в том, как она украшает спальню больного мужа, и в том, как пытается развеселить его заводным утенком. Подлинный художник вообще не способен обходиться без юмора — особенно тот, чей стиль базируется на парадоксах. Случай Ларса фон Триера.

Яблоки

Среди многочисленных растиражированных кадров-карточек из «Догвилля», решенных в неизменно нейтральном стиле (даже не фотографии со спектакля — скорее, съемки с театральной репетиции), выделяется

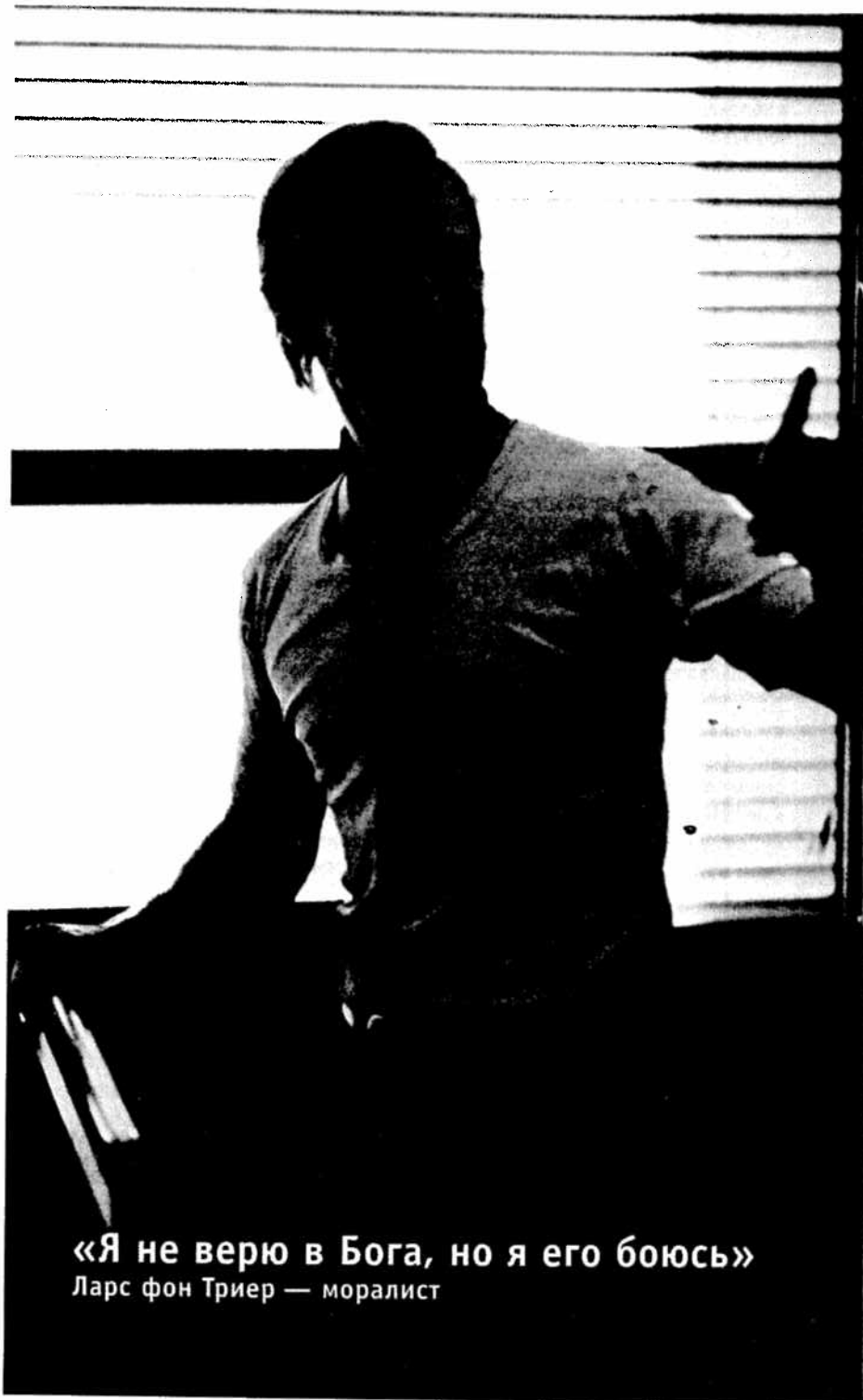
одна. На ней Николь Кидман, она же Грэйс, лежит, разметавшись во сне в кузове грузовика; покрывающий кузов грузовика брезент стал полупрозрачным, и сквозь грубую ткань мы видим девушку, забывшуюся сном среди разбросанных яблок. Красота этой картинки поражает, она кажется репродукцией авангардного полотна, а не кадром из условно-минималистского фильма. Откуда берется эта «яблочная» красота?

Ларс фон Триер заявлял, что от слишком красивого кино его тошнит. Борьба не столько с красотой, сколько с красотами прослеживается на протяжении всего его творчества, особенно начиная с «Королевства». Все живописное и картинное подозрительно: годится как заставка к основному действию, как в «Рассекая волны», или для перебивки драматических событий, как в «Танцующей в темноте». Иногда — как в фильмах «Догмы», и в первую очередь «Идиотах», — выжигается каленым железом. Но в каждом случае, когда красоте удается просочиться в фильм, она существует не сама по себе, она ни в коем случае не является самоцелью, а всегда подсвечивается спрятанным за ней смыслом. Так, примитивные комбинированные съемки в финале «Рассекая волны» не мешают зрителю уронить катарсическую слезу под бой колоколов с неба. Так, взмахивающие удочками в такт песни Сельмы рыбаки заставляют сжиматься сердце не из-за мастерской хореографии, а благодаря осознанию подоплеку происходящего: эта песня призвана засвидетельствовать прощание ослепшего с видимым миром.

В условном, абстрактном «Догвилле» фон Триер осуществляет эту смысловую подсветку вполне буквально — с помощью прожекторов. Таинственные «изменения света над Догвиллем» символизируют изменение отношения Грэйс к горожанам, но решены чисто визуально: прозрачный город застывает как картонная инсталляция, останавливается в следовании ходу сюжета и зритель, пытающийся проследить за скрытой от него мыслью героини. Вот Грэйс раскрывает секрет слепца и раздвигает тяжелые шторы в его квартире — в лицо обоим ударяет красный закатный свет: театральный, условный и тем более впечатляющий. А вот горит город, и верный своим правилам фон Триер не устраивает постановочного пожара, показывая вместо него крупным планом Грэйс и ее отца, печальные лица которых освещены inferнальным огнем. В эти секунды, как и во время сна Грэйс среди яблок, время замирает, чтобы оставить среди мыслей и концепций место для зрительного образа, остающегося в сознании после окончания фильма.

Яблоки сами по себе тоже кое-что значат. Например, спекулируя любовью к яблокам, Чак заманивает Грэйс в помощники, уводит ее в сад, а затем многократно подвергает насилию. Среди тех же яблок, уже собранных и отправленных в ближайший город на продажу, прячется от нескромных взглядов беглянка Грэйс, когда ее беспомощным положением решает воспользоваться шофер грузовика Бен. «Я все меньше верю в твою любовь

к яблокам: ты все их помяла!» — торжествующе констатирует Чак, прежде чем заковать Грэйс в цепи. Даже яблоки становятся предметом манипуляции, и лишь ненадолго, рядом со спящим человеком, им возвращается невинность обычных спелых фруктов, достойных талантливого натюрморта. Тогда, переводя дыхание, фон Триер позволяет себе сбросить маски идеолога, моралиста, реформатора и умника, чтобы хотя бы ненадолго оказаться художником. Эти яблоки — повод не забывать об истинной профессии режиссера и наконец оставить в покое вопросы этики и нравственности.



«Я не верю в Бога, но я его боюсь»

Ларс фон Триер — моралист

Вы верите в Бога?

Я не верю в Бога, но я его боюсь. Думаю, это абсолютно нормально. Это очень странно, но в моих глазах образ Всевышнего далек от образа «доброго Боженьки». Когда я думаю о призраках и любых других созданиях из иных миров, то понимаю, что они должны быть добрыми. Мне трудно представить себе злого духа, но легко — злого Бога. В одном том, что Бог создал этот мир, есть что-то сатанистское. Сотворить столько живых существ, которые могут выжить единственным образом — пожирая друг друга! Стоит тебе сделать вдох, прогуляться, съесть что-нибудь — ты автоматически разрушаешь миллионы жизней. Я не могу вообразить более сатанинской идеи, чем эта! Как возможно верить в то, что жизнь хороша и справедлива? Что бы я ни делал, чем бы ни занимался — я постоянно убиваю. Я не вижу за этим логики, это так странно... Из чего не следует, что Бога нет. И если он есть, я готов ему подчиниться.

Важно ли быть религиозным человеком, чтобы смотреть и адекватно воспринимать ваши фильмы?

Только в том смысле, что религия была невероятно важна для формирования нашей общей культуры. Религия занимала слишком много места, чтобы ее полностью игнорировать. Но я не помешан на Библии, я не знаю ничего об иудаизме или других религиях. Это не мой конек.

«Золотое сердце» говорило о христианской доктрине, в финале же «Догвилля» просыпается совершенно ветхозаветный концепт тотального разрушения «Содома и Гоморры», грешного города. Вы согласны с такой трактовкой?

Я могу понять такое прочтение, но не оно лежит в основе моего замысла. Да, идея интересная... Но

ничего общего с моей. Клише, которые заполняют наши головы, способны проявляться в самые неожиданные моменты.

Можно ли считать ваши фильмы притчами, и если это так, считаете ли вы важным закончить притчу четкой моралью?

Несколько лет назад я бы с уверенностью сказал «нет»... Я из поколения, которое не сходило с ума по сказкам и басням, по причине тяжеловесного символизма, заключенного в них. Но надо признать, что теперь это присутствует в моих картинах. Лично я безусловно предпочитаю натурализм разного рода мифологии: жизнь важнее любой мифологической конструкции. Я всегда буду думать так... Хотя уверен в том, что люди, которые смотрят мои фильмы, со мной не согласятся. Интересно, что всегда склоняешься к вещам, которые далеки от того, что делаешь сам. Например, к реализму и натурализму. Кубрик был страстным поклонником Кесслевского... А я предпочитаю Кубрика.

Вы верите в возможность изменить мир при помощи кинематографа?

Я не верю в то, что мир может измениться. Но сам я придерживаюсь старомодной уверенности в том, что, задавая вопросы, ты можешь научить кого-то чему-то. Этим я и занимаюсь. Я хотел бы сделать мир лучше! Я уверен, что Тарковский хотел того же самого, но, когда я смотрю его фильмы, мне не очевиден ответ на вопрос, «как улучшить мир». Однако он задавал вопросы, говорил о детстве... И уж он-то, я убежден, не был коммунистом, в отличие от меня.

Вы считаете себя оптимистом или пессимистом?

До самого недавнего времени я считал себя оптимистом, но затем я пошел к психотерапевту, кото-

рый сказал мне: «Да ведь вы пессимист!» Я ответил: «Не может быть», а он так грустно ответил: «Может». Да, я пессимист, я прошу прощения за это, это, похоже, диагноз, ничего тут не изменишь. Я пессимист, пусть сегодня пессимизм, кажется, и под запретом. Да, я пессимист, пессимист, пессимист... Четкий ответ на ваш вопрос.



Глава 6

ДАТСКИЕ ПЛЕБЕИ

Рассуждать о влиянии Ларса фон Триера на кинематограф можно бесконечно. Как любой значительный режиссер, он ухитряется быть в авангарде и задавать направление мировому кинопроцессу, при этом даже не стараясь держаться в курсе самых заметных его явлений (более того, попросту отказываясь смотреть чужие фильмы). Достаточно вспомнить о воскрешении интереса к «устаревшему» жанру мюзикла — от сверхуспешного «Мулен Ружа» База Лурмана до «Чикаго» Роба Маршалла, в каждом из которых впрямую цитировалась «Танцующая в темноте». Обе картины удостоились «Оскаров», в то время как авангардный опыт фон Триера получил единственную смехотворную номинацию за «лучшую песню из фильма».

Другой пример — тотальное распространение съемок на «живую» камеру и на видео после успеха «Догмы», — даже не присоединяясь к «братству», британские, испанские и югославские режиссеры пытались уловить ту связь кинематографа с действительностью, которую сделал целью своего манифеста фон Триер. Некоторых датчанин вдохновил на то, чтобы снимать кино. Так случилось с его товарищем и актером Жан-Марком Барром, снявшим в рамках «Догмы» (под номером пять) фильм «Любовники», впервые выведя действие манифеста за границы Дании (впоследствии Барр не оставил профессию режиссера, хотя больше не снимал «догматического» кино). Обещал снять со временем свою «Догму» и Удо Кир. В 2002 году автор этих строк сам наблюдал, как приехал на студию «Zentropa» американский актер Джереми Дэвис, снимавшийся в отнюдь не центральной роли в «Догвилле». Он был настолько впечатлен методами работы фон Триера, что решил оставить на время актерское ремесло и снять свой фильм: в Данию он приехал учиться монтажу.

Даже в случае с «Догвиллем», демонстративно не замеченным американским прокатом, нельзя не отметить, как самый шумевший фильм второго полугодия 2003 года, «Убить Билла» Квентина Тарантино, поставил в центр ту же тему оскорбленной женщины-мстительницы, что и фон Триер. Пусть сценарий картины Тарантино был написан давно, хронология есть хронология: «Догвилль» был раньше.

Однако не будем идти дальше по скользкому интертекстуальному пути. Ларс фон Триер вскормлен датским кино (пусть он больше его и не смотрит), воспитан в Копенгагенской национальной киношколе. Его взлет позволил датским фильмам превратиться в самое интересное явление европейской культуры последних лет. Вслед за «Догмой» явился феномен так называемой «датской волны», учеников, друзей и последователей фон Триера. Тех самых, кого с презрением, иронией и любовью режиссер назвал в своем «Королевстве» «датскими плебеями», скромных и простых провинциалов, посредством кино понемногу завоевывающих мир. Обращим свое внимание на них.

Со школьной скамьи

Как так вышло, что режиссер, очевидно ориентирующийся на классическую модель поведения «гения-затворника», оказался вдруг лидером целого движения? При внимательном рассмотрении становится ясно, что здесь скорее закономерность, чем парадокс. Да, фон Триер не общается с журналистами, боится путешествий, живет отшельником, позволяет себе неполиткорректные высказывания. Тем не менее, собрав все доступные сведения о нем, понимаешь, что он типичный представитель своего народа, который, если верить путеводителям, придает огромное значение мнению окружающих и включенности каждого в ту или иную общность. Желание быть «одним из» проходит красной нитью через всю биографию фон Триера, включая полуанекдотические факты, вроде его одержимости иудаизмом, многократных посещений синагоги и соблюдения кашрута в ранней юности. Позже режиссер узнал, что его отец-иудей не был его биологическим родителем; тогда фон Триер решил сделаться коммунистом, как мать. Максимально отгородившись от внешнего мира, не приехав даже в Канны, где триумфально прошла премьера «Рассекая волны», а позже фильм был награжден, два года спустя фон Триер явился на каннской лестнице с манифестом «Догмы». Представить себе любого из духовных учителей фон Триера с радикальным манифестом собственного сочинения невозможно: ни Дрейер, ни Тарковский, ни Бергман никогда не согласились бы будоражить общественность подобным образом.

Ларс фон Триер никогда не выходит на люди, даже в родном Копенгагене, но это не мешает ему оставаться настоящей звездой. Любая продавщица в магазине знает его имя. Победа «Танцующей в темноте» в Каннах сравнивалась газетчиками с победой датской футбольной сборной. Дошло до того, что в прокате с огромным успехом прошли документальные фильмы известного режиссера Йеспера Яргила о фон Триере и методах его работы (особенно «Униженные» — дневник съемок «Идиотов»). И все это не случайность, а заслуга самого фон Триера. На пике известности в интеллектуальных кругах и на фестивалях, после «Европы», он сначала покориł простых зрителей «Королевством», а потом завоевал сердца коллег по цеху, изобретя «Догму» и превратив датский кинематограф в хэдлайнера европейского кино. Может быть, поэтому в фон Триера в Дании никто не бросит камня, несмотря на его странные привычки и эксцентричные высказывания в прессе. При упоминании национального гения № 1 — Дрейера — почти каждый устало закатит глаза к потолку, при упоминании Билле Аугуста презрительно сощурится — променял своих на «Оскар», а назовешь Триера, и глаза загорятся. «Ларс, он такой скромный!» — говорят с умиленной улыбкой датчане. Фон Триер превратился для датских кинематографистов во всенародно избранного демократическим путем Боль-

шого Брата. Его рука видна на всем, ее отпечаток — печать не позора, но почета.

«Брат» — не случайное слово. «Братьями» Ларс фон Триер окрестил троих своих товарищей по манифесту «Догма», неизменно оставаясь — хотя бы на правах автора идеи — старшим. «Я с самого начала не понимала, в чем смысл последнего пункта манифеста «Догмы», почему имя режиссера не должно быть упомянуто в титрах — кажется, чистый выпендрей, — утверждает продюсер «Идиотов» Винка Видеман, — но в Каннах я внезапно все поняла: когда Томас Винтерберг вышел получать награду за «Торжество», он поблагодарил со сцены жюри, он был горд и, только сойдя со сцены, вдруг понял, что забыл о главном — сказать спасибо братьям по «Догме». Думаю, смысл в этом: в усмирении личной гордыни. Специфический коллективизм — плод «обета целомудрия», который, похоже, мог родиться только на датской земле.

Ведь первое свойство датского кино, которое бросается в глаза, это его семейственность. Проявления оной встречаются на каждом шагу. Даже попросту посмотрев внимательно на титры нескольких датских фильмов, можно увидеть постоянно повторяющиеся фамилии: речь идет вовсе не об однофамильцах, а о родственниках, мужьях и женах, братьях, сестрах. Разве что не отцах, поскольку современное датское кино — явление молодое, и все основные его представители — люди одного поколения. Недаром Сесилия Хольбек-Триер оставила фамилию бывшего мужа: это свидетельствует и об авторитете бывшего «анфан террибля», и об общей ориентации на семейные ценности. А принадлежность фон Триера к «семье», как в буквальном, так и в «мафиозном» смысле, объясняется прежде всего общими корнями: все, за незначительным исключением, датские кинематографисты — выпускники Копенгагенской киношколы.

Поступить в эту Киношколу непросто. Во-первых, здесь идет строгий отбор, платное обучение не предусмотрено вовсе. Во-вторых, все курсы читают на датском, и иностранных студентов тут никогда не было. Наконец, каждый абитуриент обязан представить как минимум две киноработы: другими словами, неопитам или чужакам сюда проникнуть нелегко. Правда, в Дании существует немало киноателье — «workshop'ов», куда, по идее, может прийти со своим проектом любой. Его научат, как снимать кино, и помогут с профессиональным оборудованием. Только денег не дадут. Искусство требует если и не жертв, то вложения энергии и таланта. Самое известное из таких ателье функционирует непосредственно в здании Киноинститута — сюда открыт доступ любому, кто пройдет со своим проектом комиссию, состоящую большей частью не из продюсеров, а из братьев-режиссеров. Никаких ограничений на тематику или жанр нет: хоть анимация, хоть рекламный ролик или видеоклип, тем более игровой или документальный, короткометражный или полнометражный фильм. Будь та-

лантлив, остальное приложится. Обстановка в ателье на верхнем этаже Киноинститута сведет с ума любого неподготовленного визитера: молодые (по преимуществу) люди спуют туда-сюда, между монтажными и звуковыми студиями, что-то пишут на компьютерах, вглядываются в экраны, на которых пытаются разобрать результаты собственного труда. Вещи в беспорядке набросаны на старую софу, которую не выкидывают уже лет тридцать. Она тут на правах музейного экспоната — на ней когда-то спал Ларс фон Триер. Впрочем, обстановка в основных помещениях Киноинститута мало чем отличается: повсюду творческий беспорядок и висят боксерские груши. «Чтобы режиссеры, которым отказали в их проекте, могли срывать зло не на нас», — шутят здесь.

Чуть более упорядоченной выглядит сама легендарная Киношкола — небольшое двухэтажное здание, увитое плющом, рядом с которым можно наблюдать живописную стоянку велосипедов. Центральный холл открывается входящему сразу: здесь же перекусывают во время больших перемен студенты, тут находится и предмет гордости — огромная полукруглая аудитория, она же кинозал. У входа — старый, на вид корабельный, колокол, который возвещает о начале занятий. Или очередного сеанса. Простор, открытость природе — многие учащиеся с задумчивым видом бродят по внутреннему дворику, — распространенность вширь, а не ввысь сразу бросаются в глаза. На нескольких факультетах обучаются всем кинопрофессиям... кроме актерской. Все актеры датского кино — выпускники Театральной школы, которая находится здесь же рядом. Студенты двух учебных заведений проходят обязательную стажировку друг у друга. Самый известный из факультетов Киношколы — сценарный, возглавляемый живой легендой, учителем всех без исключения датских кинематографистов Могенсом Руковом (он не только учил фон Триера, но и помогал ему во многих начинаниях, был консультантом на съемках «Идиотов» и придумал название «Догвилль»). Сегодня Руков чаще разъезжает по разным странам с семинарами и учебными программами по датскому кино, чем собственно преподает. Что, впрочем, никак не сказывается на его престиже в Киношколе. Кстати говоря, отчасти благодаря ему просветительско-миссионерская деятельность стала одним из главных направлений работы датского Киноинститута: под началом Рукова группы датских кинематографистов разъезжают по всему миру (кстати, после Лондона и Парижа они приезжали в Москву, а затем и в Петербург), объясняя на наглядных примерах коллегам феномен своей «новой волны».

Киношкола располагается в самом странном районе Копенгагена, неподалеку от так называемого «свободного государства Кристиания» — тут старые дома были отданы бездомным, которые образовали на свой страх и риск подобие независимой коммуны. Повлиял ли их пример на руководство Киношколы, бог весть, однако основные принципы, исповедуемые нынешним ректором Полом Несгаардом, в чем-то напоминают о

Кристиании: преподаватели предоставляют ученикам абсолютную творческую свободу, для дипломной работы может быть выбрана любая тема и форма, зато обязательно воспитываются корпоративная этика и чувство товарищества. Может показаться, что это установка то ли советская, то ли американская, но факт есть факт: в современном кино, стремящемся к оригинальности и самобытности, датчан выделяет цеховой принцип. Они все — дети правительственной политики 60-х, когда было принято судьбоносное решение об открытии Киношколы (собственно, феномен фон Триера стал первым плодотворным итогом действий государства, направленных на выращивание новых кадров в области кино). Они все — равные среди равных. Вспоминая о бывших студентах — большинство из них ныне невероятно популярны в Дании, — ректор вспоминает не отдельные имена и лица, а курсы. «1995-й... хороший был выпуск», — ностальгически вздыхает он.

Знаменитая «Zentropa» тоже выглядит как студенческий кампус. Флаг независимого кинематографического конгломерата «Филмбиен» реет над скромным киногородком под Копенгагеном. Здесь работают Ларс фон Триер, Лоне Шерфиг, Томас Винтерберг, Серен Краг-Якобсен, Сусанна Биер и многие другие. Невысокие домики под красной черепицей, идиллическое зрелище бывшего военного лагеря, превращенного в кинематографическую лабораторию. Посреди — столовая со «шведским столом», у которого кормятся все здесь работающие, без исключения. Тот же фон Триер, бегающий от журналистов, ест здесь со всей своей семьей, которая в период особо напряженной работы над картиной буквально поселяется в киногородке.

На постаменте меж павильонов установлен танк времен Второй мировой, преподнесенный Дании в дар правительством США. Руководство «Филмбиена» просило у властей разрешения забрать танк себе, но им ответили, что правительство не вправе продавать или отдавать столь дорогой дар. Теперь, вполне в духе склонного к абсурду датского кино, ежегодно на студию приезжают правительственные эксперты, проверяющие, исправна ли техника. Другая здешняя достопримечательность — сауна с бассейном на открытом воздухе: склонный к водным процедурам фон Триер активно использует их, периодически купаясь даже зимой (рекордным было погружение в минус пять градусов, рассказывают здесь). На лужайке у бассейна стоят малоприличные статуэтки крашенных гномов с обнаженными гениталиями — тоже дар, оставшийся от американцев.

Здесь же, в соседних павильонах, функционирует вторая главная студия «независимого кино» в Дании — «Nimbus Film». На ее счету — два самых успешных в прокате из четырех первых фильмов «Догмы»: «Торжество» Томаса Винтерберга и «Последняя песнь Мифуне» Серена Краг-Якобсена. Более рискованные и экспериментальные «Идиоты» и «Король жив» спродюсированы в «Zentropa» — где, впрочем, тоже без коммерческого

успеха не обошлось, коль скоро здесь был произведен самый успешный «догма»-фильм за историю кино, «Итальянский для начинающих» Лоне Шерфиг. Сегодня две студии сосуществуют вполне мирно, их соперничество никогда не приводит к конфликту. Старшим братом негласно признается «Zentropa». Эта студия была основана в 1992 году совместно Ларсом фон Триером (который дал ей название своего последнего на тот момент фильма — именно так называлась в американском прокате «Европа») и Петером Олбеком Йенсенем (человеком, о котором ходят легенды: например, что на всех кинорынках мира он предпочитает ходить не в обуви, а в белоснежных носках). Сегодня, когда фон Триер полностью погружен в творческий процесс, одним из руководителей студии стала Вибекке Винделоу, его бессменный продюсер.

Главную конкуренцию «Zentropa» и «Nimbus» составляет куда более крупная, старейшая в Дании, Скандинавии и едва ли не во всем мире студия «Nordisk Film». Она тоже не впечатляет размерами, хотя выглядит не в пример внушительнее, чем «студвоенгородок». Ее специализация — имеющие успех скорее на внутреннем рынке, нежели за рубежом (прерогатива вышедшей из «Догмы» новой волны), коммерческие мелодрамы, комедии и фильмы для детей. Однако и ее продюсеры стараются держать нос по ветру: они заключили контракт с самым многообещающим студентом киношколы, молодым Кристофером Бое, и его первый экспериментальный фильм, «Реконструкция», был снят на этой студии. В результате — «Золотая камера» в Каннах, приз ФИПРЕССИ за лучшую режиссуру в Сан-Себастьяне и выдвижение на «Оскар» от Дании.

Вторым по значимости (после Киношколы) учреждением датского кино является Копенгагенский киноинститут. Его функция — посредническая; он определяет, какие фильмы получают господдержку. Его здание находится в самом центре Копенгагена, в двух шагах от главной пешеходной улицы и непосредственно напротив королевского парка, где расположен летний дворец правящего семейства. Сотрудники института очень серьезно объясняют, что нарочно выбрали для конференций и встреч зал, огромные окна которого выходят на ворота парка, чтобы в свободные минуты любоваться природой. Эта неожиданная встроенность громоздкого современного здания со множеством переходов и скрытых коридоров (там же находятся архивные помещения и музей кино) в естественный контекст вообще характерна для Дании — ту же гармонию с окружающей средой можно найти в расположении любой из киностудий или Киношколы.

Директор Киноинститута Хенинг Камре кажется не правителем этого огромного дома, а управляющим, который следит за порядком во взаимодействии многочисленных и вполне автономных друг от друга подразделений. Камре — один из немногих «патриархов» (старше сорока пяти!) в нынешнем датском кино; он же был ректором Киношколы, когда

там учился фон Триер, и он же, по основной профессии оператор, снимал культовый фильм «Добро и зло» Йоргена Лета. Вообще, большинство сотрудников института владеет теми или иными кинематографическими профессиями, а обычных управленцев здесь почти нет.

Феномен датского кино — не только художественный, но и коммерческий. Над любым датским мультиплексом в первую очередь светятся афиши национальных премьер, а голливудские гиганты нередко получают более скромное место и время в репертуаре. Подделом: ведь и публика предпочитает свое. Ежегодно в десятке самых популярных фильмов оказывается, как минимум, пять датских, и что самое поразительное — причиной тому отнюдь не только патриотизм датчан, но и разнообразие репертуара: фильмы для детей и взрослых, анимация, авторское кино, «Догма», семейные комедии, проблемные драмы, даже политические и исторические полотна — ленты на любой вкус.

Так что датские фильмы, которые можно наблюдать практически ежегодно в Каннах, Венеции или Берлине, — это лишь верхушка айсберга. Дания, наряду с Францией, занимает сегодня первое в Европе место по поддержке национальной кинопродукции. Здесь ежегодно снимается порядка трех десятков игровых фильмов, и многие из них без труда конкурируют в прокате с «Матрицей» и «Властелином колец». Причем в числе датских кассовых хитов фильмы, которые в других странах сочли бы предназначенными для узкого «артпроката». Забавно отметить, что картины фон Триера в этот список, как правило, не входят: их и прокатчики, и зрители считают все же чересчур авангардными.

Догматизму назло

Возглавленное Ларсом фон Триером движение «Догма» стартовало с блеском три года спустя после обнародования манифеста — когда «Идиоты» и «Торжество» приехали в Канны, где фильм Томаса Винтерберга был встречен овацией, а затем удостоен специального приза жюри. «Идиоты», напротив, показались фестивальному истеблишменту слишком жесткими, радикальными и претенциозными. Однако успех «Торжества» не оказался разовым. Через десять месяцев не меньший триумф в Берлине достался на долю третьего фильма манифеста — «Последней песни Мифуне» Серена Краг-Якобсена. И лишь еще год спустя появился на свет фильм четвертого брата, Кристиана Левринга, — «Король жив». У него нашлось еще меньше поклонников, чем у «Идиотов».

Не случайно «Торжество» стало первым, а в каком-то смысле и самым популярным. Винтерберг, пользующийся в Дании репутацией вундеркинда, удивительно тонко соединил в малобюджетной «истории одного праздника» радикализм (как формальный, так и содержательный) «Дог-

мы» с исследованием национального феномена семейственности. Юбилей патриарха, главы семейства, оборачивается грандиозным скандалом, когда его старший сын и наследник произносит поздравительную речь, в которой обвиняет отца в многократных изнасилованиях себя и своей сестры-близнеца, недавно покончившей с собой. Не только ситуативный психологизм, но и общая парадигма лицемерно-демократичного «высшего класса» подействовали на зрителей как сеанс интенсивной шоковой терапии. Не случайно позже успех Винтерберга не раз пытались повторить — в частности, это сделал Пер Флю в своем «Наследстве», главную роль в котором исполнил тот же актер, Ульрик Томсен.

Антибуржуазное «Торжество» и еще более отважные «Идиоты» не предвещали той теплоты, которую принес третий фильм манифеста — «Последняя песнь Мифуне» Серена Краг-Якобсена. Более склонный к «нормальному» кино, чем Канны, Берлин наградил режиссера «Серебряным медведем». Известный на родине как классик детского и подросткового кино, Краг-Якобсен вновь обратился к семейной тематике, однако, в отличие от Винтерберга, показал процесс восстановления порушенного очага, а не его разрушения. Впрочем, общий пафос критики благополучных датчан оставался на своем месте и здесь, а образ брата-придурка напоминал о тематике «Идиотов».

Что же касается фильма Кристиана Левринга «Король жив», то эта жесткая и лишенная поверхностных провокаций картина понравилась немногим — тому доказательством служит почти полное отсутствие призов на фестивалях, куда был приглашен фильм. Прочитав по-своему шекспировскую трагедию о семейном кризисе (опять эта тема!), режиссер перенес ее действие не только во времени — в наши дни, но и в пространстве — в африканскую пустыню, где застревает полный туристов автобус. Главное достоинство этого нетривиального фильма — доказанная Леврингом способность «Догмы» быть изобразительно впечатляющей, попросту красивой. Режиссеру удается достигнуть изобразительного эффекта, не поступаясь никакими принципами и не нарушая правил.

Любопытно суммирует опыт четырех «братьев» «Д-день», снятый ими совместно 31 декабря 1999 года. Начать с того, что в этом фильме вполне прозрачно утверждается принадлежность «Догмы» именно датской земле (фильм — своего рода гимн Копенгагену и его центральному развлекательному парку Тиволи, особенно живописному во время новогодних празднеств). Но кроме того, каждый из четверых режиссеров утвердил свою версию «догматического» стиля именно в этом рискованном проекте. Томас Винтерберг следовал за персонажем по имени Нильс-Хеннинг, неврастеником-взрывником, которому поручено вскрыть сейф: действительно, Винтерберг со своей «Догмой № 1» произвел первый взрыв в мировом кино, хотя его, как и персонажа «Д-дня», прикрывал старший и более опытный «брат». Кристиан Левринг — институтский товарищ фон

Триера — отвечал за Карла, самого надежного и ответственного из грабителей банка. Серен Краг-Якобсен пустил в ход умственно отсталого Йоргена, который неожиданно принес герою по имени Борис кучу денег (так случилось и с «Последней песнью Мифуне», первым кассовым успехом «догма»-движения в Дании). Наконец, Ларс фон Триер, следивший за своей героиней, Лизой, подобно ей, с самого начала преследовал собственные цели (Лиза стремилась найти доказательства неверности мужа, фон Триер — достигнуть крайности в формалистичной методике самоограничения), оставаясь мозгом общей операции. Каждый из режиссеров не смог обойтись без своих «фирменных» актеров: это Стеллан Скарсгард в сюжете фон Триера, Томас Бо Ларсен в фильме Винтерберга и Йеспер Асхольт в эпизоде Краг-Якобсена.

Революцией в «догма»-движении, которую почему-то многие тут же стали считать знаком его завершения, оказалась лирическая комедия Лоне Шерфиг «Итальянский для начинающих». Этот фильм вышел в абсолютные лидеры проката в Дании и был выдвинут на «Оскара». Наконец-то было доказано, что «догма»-фильм может стать хитом, и не только для интеллектуалов, но и для рядовых зрителей. Ведь юмор и неброское обаяние этой истории о поисках общего языка покорили широкую аудиторию. Публика опознала себя в трогательных провинциалах, находящихся единственное счастье в изучении итальянского, а в финале отправляющихся в город мечты — Венецию. На самом же деле «Итальянский для начинающих» свидетельствовал вовсе не об окончании «Догмы», а о ее выходе на более широкий простор — ведь теперь было доказано, что темой и жанром «догматического» фильма может стать все, что заблагорассудится автору.

Главной причиной разговоров о кризисе «Догмы» стал полный провал многочисленных недатских фильмов, снятых в соответствии с правилами манифеста. Однако можно сделать и иной вывод: «Догма» не органична для кинематографов других стран, она не приживается на чужой почве. В самой же Дании снят десяток «догма»-фильмов, и ничто не указывает на угасание тенденции. Тем более что пока ни один из режиссеров не изъявил желания сделать второй «догма»-фильм. Похоже, что «Догма» — нечто вроде посвящения, режиссерской инициации, и в этом случае, как минимум, в Дании она может просуществовать достаточно долго. Это доказывают и замечательные в своем роде картины, «Причина Киры» Оле Кристиана Мадсена и «Открытые сердца» Сусанны Биер.

В «Причине Киры» терпеливый муж забирает из больницы женщину, поведение которой носит все возможные приметы психопатии. Долгое время фильм кажется поведенческим этюдом, а в финале, когда становится известной причина, заставившая помутиться рассудок героини, фильм заставляет зрителя среагировать, пережить тоску и тревогу, испытанные вымышленными персонажами. Эффект близости к реальнос-

ти, ложной документальности, с самого начала бывший сильной стороной «Догмы», работает и пять лет спустя. В «Открытых сердцах» рассказана история четырех людей, которых случайно свела судьба, перемешала и бросила разбираться самостоятельно. Все четверо испытывают комплекс вины, а результатом становится разрушение двух любящих пар: каждый остается наедине с самим собой. Осторожное и деликатное использование музыкального сопровождения в соответствии с правилами «Догмы» в обеих картинах сопоставимо с эмоциональным фоном. Мадсен разрешает своим персонажам финальный танец в холле пустого отеля под тихие звуки усталого оркестрика. В картине Биер, ставшей первым в истории «догма»-фильмом, к которому был выпущен саундтрек, пронзительные трип-хоповые мелодии звучат в наушниках плеера главной героини, одиноко шагающей по вечерним улицам неприветливого города.

«Открытые сердца» тоже стали в Дании прокатным хитом, хотя и не могли сравниться с «Итальянским для начинающих». Причина кассового успеха — участие трех самых популярных звезд современного датского кино: Мадса Миккелсена, Паприки Стин и Николая Лие Кааса. Датская «новая волна» — и прежде всего именно «Догма» — открыла миру целую плеяду талантливых молодых артистов. Стратегия фон Триера, планировавшего при помощи «Догмы», в частности, сократить дистанцию между режиссером и исполнителями, сработала. Имена троих названных актеров появляются на афишах чаще всего. Миккелсен считается секс-символом, однако не пренебрегает ролями самого неожиданного толка — от маньяка-убийцы в «Зеленых мясниках» до нервного гомосексуалиста во «Все кувырком». Лие Каас, фактически открытый фон Триером в «Идиотах», демонстрирует еще большую многопрофильность. Впервые главную роль он исполнил в «Настоящем человеке» Аке Сандгрена, оригинальном «догма»-фильме, где ему предлагалось сыграть своего рода Каспара Хаузера, воображаемого человека-невидимку, воплощенного в жизнь фантазией погибшей девочки. В «Открытых сердцах» он учится у Стеллана Скаргарда из «Рассекая волны» (то есть весь фильм остается прикованным к постели), в «Реконструкции» играет мучительно влюбленного, в комедиях Лассе Спанг Олсена и Андерса Томаса Йенсена переходит к откровенному гротеску. Паприка Стин, которая сыграла в первых трех фильмах «Догмы» — блистательные второплановые роли в «Идиотах» и «Последней песне Мифуне», главная женская роль в «Торжестве», — вообще, похоже, становится центральной актрисой датского кино, специализирующейся на сложных «семейных» ролях («О'кей», «Открытые сердца»), но способной также озвучить корову в полнометражном кукольном мультфильме «Проп и Берта». Кроме них можно назвать молодых Ибен Йайле («Последняя песня Мифуне», «Дави на газ», «Скагеррак», «Человек за дверью») и Соњу Рихтер («Открытые сердца», «Украсть Рембрандта»), вышеупомянутого Ульрика Томсена и другого любимца Томаса Винтерберга, Томаса Бо Ларсена, а так-

же обаятельных Кима Бодния и Троелса Либи («Идиоты», «Все кувырком», «О'кей»). Впрочем, разумеется, список можно продолжать.

До начала 90-х датское кино в основном состояло из редких шедевров, промежутки между которыми заполнял качественный и неброский потребительский продукт. Среди них есть фильмы Йоргена Лета — режиссера, любившего работать с обнаженной натурой, при каждом взгляде на которую буквально поражаешься красоте датчанок и датчан. Сегодня, в дни своего расцвета, датское кино производит противоположное впечатление (может, в этом одна из причин, заставивших Лета переехать на Гаити). Среди его звезд нет ни красавцев, ни красавиц. Занявший экологическую нишу «любимца женского пола» Мадс Миккелсен напоминает молодого Кристофера Уокена (обычно играющего в американских фильмах злодеев и больных), Николай Лие Каас отличается неправильной линией рта, Троелс Либи полноват и стремительно лысеет, популярнейший Ким Бодния — бородатый толстяк. То же можно сказать и об актрисах: самых популярных из них, Паприку Стин, Ибен Йайле и Трин Дирхольм, нельзя назвать канонически красивыми.

Но дело вовсе не в нехватке красивых людей в Дании, а в их полном безразличии к охватившей весь мир мании перфекционизма — эпидемиям похудения, пересадке волос и прочей алхимии. Станным образом именно несовершенство придает датчанам ту удивительную естественность, которой сегодня лишены актеры всех европейских стран, кроме, быть может, Великобритании. Датчане по-прежнему легко раздеваются в кадре, хотя гордятся им, строго говоря, нечем. Здесь можно вспомнить о том, как фон Триер вышел к актерам «Идиотов» голым и потребовал от них той же откровенности. Поистине, некрасивый человек, отважившийся снять штаны, производит большее впечатление, чем картинно скидывающий парчовый халат породистый красавец.

Томас Винтерберг: «Странно чувствовать себя прихожанином “догматической” церкви»

Самый молодой выпускник копенгагенской Киношколы со времен ее основания, соратник и приятель Ларса фон Триера, первым поставивший свою подпись под манифестом «Догмы» и первым снявший «догма»-фильм «Торжество», Томас Винтерберг рассказывает о том, какие уроки преподнес манифест ему.



Слева направо: Томас Винтерберг, Кристиан Левринг, Серен Краг-Якобсен, Ларс фон Триер.

Почему ни один из режиссеров «Догмы» не сделал больше одного «догма»-фильма?

Точно по тем же причинам, что и я. «Догма» — это разовый опыт, который остается с тобой на всю жизнь. Это очищающий процесс. Ты освобождаешь свой фильм от всего лишнего, и он остается обнаженным. А потом тебе доставляют особенное удовольствие хороший грим, профессионально поставленный свет и многое другое. Ты учишься заново это ценить. Каждому режиссеру я бы посоветовал снять «догма»-фильм.

Вы чувствуете, что сделали хороший «догма»-фильм, и поэтому не хотите продолжать, или, напротив, вас эксперимент в «Торжестве» чем-то не удовлетворил?

Удовлетворил, и я ответил всем условиям. На 101%. Я же сделал самый первый «догма»-фильм в истории! Понимаете, я учился в Киношколе, где нас учили тому же, что и «Догма»: нет ничего важнее, чем определенные правила и четкое следование им.

Каково было после столь внушительного успеха «Торжества» забыть о «Догме» и снять что-то противоположное?

Я беспокоился только поначалу, а потом успокоился и стал воплощать в жизнь замысел, который давно существовал где-то на периферии сознания. На самом деле, решение о следующем фильме надо принимать сразу после окончания предыдущего — еще до премьеры. Потому что провал — или, тем более, успех (каковой встретил «Торжество») — слишком сильно влияют на тебя, и тебе все труднее перестроиться на что-то новое. Хотелось бы прогрессировать, а не деградировать. «Догма» приносила мне радость, она многому научила, но и я немало ей отдал. Этого вполне доста-

точно. Хотелось попробовать что-то новое. Повторять сделанное кажется мне чем-то ужасным, вызывающим клаустрофобию. Я недоумеваю, почему люди так удивлены, что я оставил «Догму». Но я расправился с ней, выполнил свой обет. Провел с ней целых три года... хватит.

Почему для вас было так важно с ней расправиться?

«Догма» принесла мне радость, и я рад, что был частью этого проекта. Странно чувствовать себя прихожанином «догматической» церкви... Но поймите, самая сильная сторона «Догмы» — в том, чтобы попробовать сделать что-то совершенно новое. Мы ступили на тонкий лед, и нам это нравилось. Сейчас у меня болит голова от одной мысли, что я пойду той же дорогой, чтобы запросто повторить успех. Если тебе повезло — иди другим путем. Самое важное — не повторяться, даже если это грозит провалом.

Что вы почерпнули из «Догмы»?

Прежде всего радикализм, решимость во всем идти до логического конца, тягу к риску. Особенно во всем, что касается исследования новых территорий в кино. Я сказал себе: «Какого черта, я еще молод, что мне терять?» И решил вслед за «Догмой» снять нечто абсолютно противоположное. Кстати, «Догма» помогла мне, кроме прочего, найти деньги для следующего фильма: после «Торжества» я мог повсюду открывать дверь ногой.

Ваш следующий фильм «Все о любви» производит впечатление видения, максимально удаленного от реальности...

Я бы сказал, что это фильм-сон или фильм-стихотворение. Именно поэтому «Все о любви» с его масштабами и размахом оказался куда более хрупким и уязвимым фильмом, чем «Торжество». Такой сильной, агрессивной, защищающей саму себя

структуры в нем нет. Это более болезненный и беззащитный фильм.

Почему фильм называется «Все о любви»? Он кажется скорее историей конца света.

Не могу с вами согласиться. Конечно, здесь не только история любви, но название мне нравится. В контексте фильма у него есть значение, и оно поднимает важные вопросы. Верю в западную цивилизацию, я ее часть, но мне кажется, что постоянно куда-то торопясь, обретая нечто новое, мы слишком многого лишаемся. Мы все время спешим куда-то, но если остановиться, то можно почувствовать близость к другим людям. Эта близость и есть любовь, о которой я снял фильм и за которую многие из нас готовы отдать жизнь.

Ваш фильм очень далек от Дании — действие происходит в Нью-Йорке, временами переносится в Уганду или на Крайний Север, есть даже упоминания о Москве и Санкт-Петербурге.

Мы хотели противоречить «Догме», причем уйти от нее так далеко, как только получится; такое себе правило установили. Поэтому фильм говорит не о Дании, а обо всем мире. Здесь был ряд правил. Например: «Мы делаем фильм о миллениуме, и он должен быть настолько масштабным и охватывающим настолько большое географическое пространство, насколько это возможно». Хотя, поверьте, продюсеры задали мне тот же вопрос: на кой черт все эти путешествия? Я им ответил то же самое.

Откуда взялась идея сделать фильм, действие которого будет происходить понемногу во всем мире?

На премьеры «Торжества» я летал в самые разные, в том числе далекие, страны, я буквально не сле-

зал с самолета. Токио, Лос-Анджелес... Я почувствовал себя частью международного сообщества, которое живет повсюду, например здесь рядом, в фестивальных коридорах. Я понял, что не я единственный постоянно перемещаюсь, но так живут практически все. И тогда я решил написать об этом сценарий и снять фильм. Меня поразило чувство одиночества, которое меня преследовало.

Путешествуя, по семье скучали?

Очень, особенно мне не хватало детей. Моя жена — театральная режиссер, она постоянно занята, а тут еще и я начал путешествовать. Теперь я лучше могу оценить, что такое собственный дом и семья. Я, вообще-то, очень семейственный человек. Теперь я провожу дома немало времени, потому что кто-то же должен сидеть с детьми. Приходится брать отпуск, и это просто здорово.

Ваш следующий фильм снят на английском. Вы собираетесь еще снимать в Дании?

Конечно, непременно надо будет сделать фильм на датском языке. Я не думаю о карьере, она меня не беспокоит. Все эти независимые картины, снятые молодыми многообещающими режиссерами, производят печальное впечатление — они как бы заполняют форму, чтобы получить право попасть в Голливуд, стать частью его системы. Не хочу для себя такой же судьбы, хотя порой это звучит соблазнительно. Беспокоиться о том, сколько денег соберет мой фильм? Печальная судьба! Карьера — это как лотерея, всерьез надеяться на нее нельзя.

А еще один «догма»-фильм хотели бы снять?

Не исключаю. Может, это доставило бы мне удовольствие. Иногда мне хочется вернуться к «Догме» хотя бы в чем-то... Но в чем, я еще не решил.

Серен Краг-Якобсен: «Все мы — скромники»

Третий «брат» «Догмы», открывший возможности «Догмы» в области коммерческого кино, многократный лауреат Берлинского кинофестиваля, автор «Последней песни Мифуне» Серен Краг-Якобсен, еще и самый старший из четверых режиссеров, подписавших манифест. По его мнению, успех датского кино в мире связан не только с «Догмой».



Какой опыт лично вы вынесли из участия в «Догме»?

Самое главное, чему научились мы все — и Ларс фон Триер, и Томас Винтерберг, и Кристиан Левринг, — то, что у актера должно быть гораздо больше места для действия перед камерой, чем это позволяется в традиционном кинематографе.

А режиссер, видимо, занимает меньше места, раз его имя убирается из титров?

Нет-нет, наоборот. Имя режиссера должно стоять большими буквами в самом начале. Ларс и Томас придумали это правило и записали в «Догму», им оно самим очень не нравилось, и они же первые его и нарушили. Хотя, на мой взгляд, правило — просто гениальное. Так меньше критиковать будут: многие вовсе не узнают, кто поставил фильм (*смеется*).

Каково было ощущать себя старшим среди «братьев»-«догматиков»?

Никогда я не чувствовал себя старшим братом по отношению к Ларсу, Томасу или Кристиану. Когда работаешь в таком направлении, возраст исчезает. Я всегда чувствовал себя их ровесником, когда участвовал в «Догме». Мне знакомо немало тридцатилетних, которые наверняка старше меня!

Только ли «Догма» стала отправной точкой для резкого роста популярности молодого датского кино во всем мире?

Конечно нет. Наверное, дело в том, что в Дании к кинопроизводству относились очень серьезно начиная с самого начала — с 1910 года. За последние 35 лет мы создали одну из лучших кинематографических школ в Европе, и наше Министерство культуры все это время оказывало ей большую поддержку. Поэтому датские режиссеры не испытывают такого давления общей коммерциализации

кинематографа, у них развязаны руки. Из обучения в Киношколе они — и режиссеры, и продюсеры — выносят главное: уверенность в том, что они имеют право сделать некоммерческий фильм. Поэтому возникла группа режиссеров, которые посмели все делать «не так», вообще не думая о кошельке. Кроме того, нас объединяет то, что деньги всегда были... но было их не так много. Мы буквально вынуждены ориентироваться не на шоу в голливудском понимании слова, а на скромные истории маленького человека.

Это объединяет кинематографии небольших европейских стран. Но что выделяет именно датчан — например, когда они снимают вне родной страны, в той же Англии?

Наверное, все объясняется тем, что сценарий пишет датчанин: в моих последних двух фильмах это я сам и Андерс Томас Йенсен. Традиция, в которой выдержаны «Последняя песнь Мифуне» и «Скагеррак», — очень датская драматургическая традиция.

Ей свойственна моральная двусмысленность, например, в темах душевной болезни или суррогатного материнства, которые стоят в центре якобы сказочной и комедийной интриги...

Типично датская постановка проблемы. Как и объединяющая два этих фильма тема эксплуатации женского тела. Героиня «Последней песни Мифуне» — девушка по вызову, а в «Скагерраке» она тоже продает свое тело, хотя и по-другому. Своего рода шлюха-мадонна.

Еще это и история об иностранке — датчанке, попадающей в Великобританию. Вы разделяете эти чувства иностранца, попа-

дающего в «большой мир» — на те же фестивали, где вы показываете свои картины?

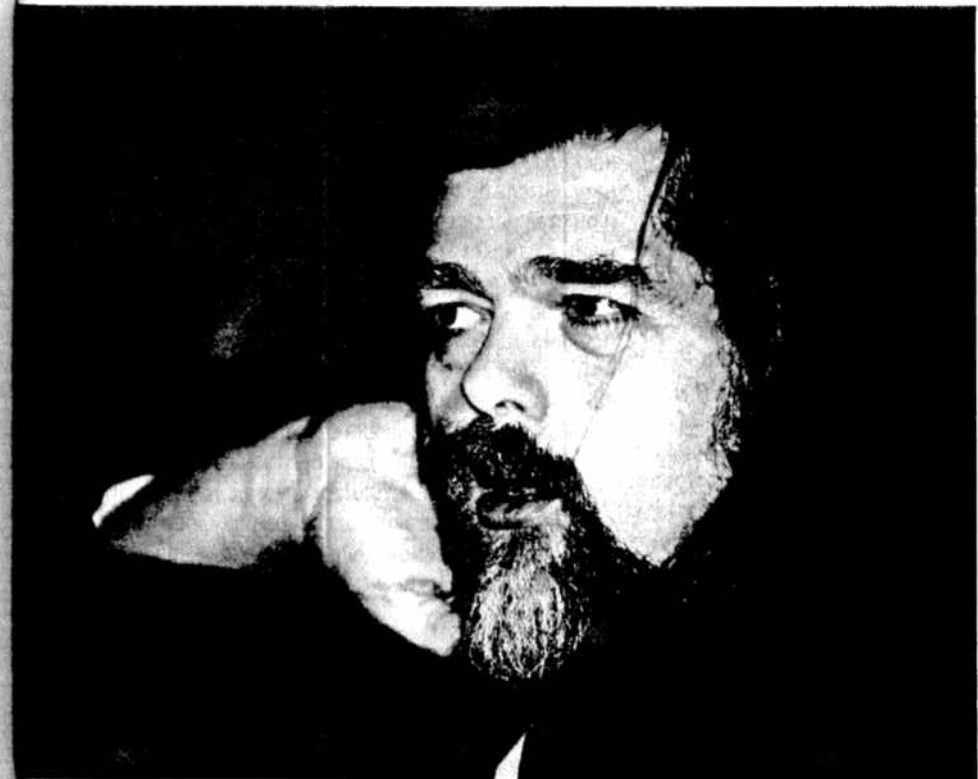
Само собой разумеется. Приезжаешь из страны, где живет пять миллионов, в страну, где пятьдесят миллионов, а культура отличается в корне, и чувствуешь себя таким маленьким, таким скромным... Все мы, датские режиссеры, — скромники. Но это и помогает нам показывать неожиданные углы нашей жизни. Поэтому я, к примеру, никогда не сниму фильм о Французской революции.

Как сделать фильм художественно состоятельным, не избежав коммерческого успеха? В России над решением этой проблемы безуспешно бьются последние двенадцать лет... Датчане знают ответ?

Просчитать успех невозможно, поверьте мне. Когда я разговариваю с моим продюсером, мы обсуждаем, на какую зрительскую аудиторию мы ориентируемся, но главное — не это. Главное, как ни смешно, это сделать хороший фильм. Это не значит, что датчане решили все проблемы... Мы бы хотели, чтобы на наши фильмы покупалось больше билетов, но можем себе позволить поэкспериментировать.

Кристиан Левринг: «Снять все поверхностное и добраться до ядра»

Кристиан Левринг — четвертый «брат»-«догматик» — живет в Великобритании. Отучившись в Копенгагенской киношколе, он потом продолжил обучение во Франции, долгие годы специализировался на рекламе и вернулся в кинематограф, последовав зову Ларса фон Триера.



Расскажите историю вашего присоединения к манифесту «Догма-95».

За четыре года до появления первого фильма манифеста, «Торжества», я не был даже знаком с его режиссером Томасом Винтербергом. Но он позвонил мне в Англию, где я жил, и сказал, что Ларс фон Триер придумал штуку, которую назвал «Догмой». Он спросил, не хочу ли я присоединиться, и я тут же согласился. Известно, что нас было четверо режиссеров-«братьев», но на самом деле в начале была еще и «сестра» — девушка. Год спустя она отказалась от нашего проекта, поэтому я не буду даже называть ее. Наверное, ей это показалось слишком похожим на закрытый мужской клуб... Я хорошо помню нашу первую встречу, еще впятером, в продюсерской компании фон Триера «Zentropa». Мы не могли найти помещение для встреч, потому что все окружающие были уверены: «Догма» — самая смешная идея, которую они слышали в жизни. Но Ларс настаивал, и в итоге мы отыскали малюсенькую комнату. Мысль принадлежала Ларсу на сто процентов, и он стал рассказывать, как себе это представляет. Если вы знакомы с Ларсом фон Триером, то понимаете, что любое дело, взятое им под контроль, будет предполагать определенные правила игры. Все фильмы, которые он снимал, связаны с набором правил. Теперь он заставил нас — заставил самым жестоким образом — оказаться в той же самой ситуации. Мы начали с академической дискуссии о том, что на самом деле обозначают правила и как их можно толковать. Ларс начал с того, что эти правила предполагают создание малобюджетных фильмов. Но на самом деле это не экономические правила, а творческие.

В чем, с вашей точки зрения, суть «Догмы»?

В том, чтобы избавиться от кожуры. Снять все поверхностное и добраться до ядра. А это безумно трудно. Двадцать лет учишься, приобретаешь навыки, а тут вдруг вынужден от этого отказаться — отказаться от тыла, от опоры.

Вы присутствовали на мировой премьере первого фильма манифеста «Догма-95». Как она проходила?

«Торжество» было снято на домашнее видео, стоило меньше миллиона долларов. В Каннах его показали на широком экране, в большом зале, способном вместить несколько тысяч человек, и зал был переполнен. Женщины были в вечерних платьях, мужчины — в смокингах. Нас, датчан, было несколько человек, и все мы пережили триумф. Одиннадцать минут аплодисментов на титрах! К счастью, я могу этим гордиться — ведь речь идет не о моем фильме. Более высокой точки датское кино не достигало.

Вы часто так же встречались после той, первой встречи?

Да. Таких встреч у нас было пятнадцать—двадцать. Продолжалось это года полтора-два. Окружающие по-прежнему считали нас абсолютными дебилами. Найти деньги для наших фильмов оказалось почти невозможным — ведь нашим условием было полное невмешательство продюсера в то, что делает режиссер. А еще мы продолжали обсуждать правила. Например, говорили о формате, в котором будем снимать, и скоро договорились, что удобнее всего, а еще и дешевле — снимать на видео. Без нарушения собственных правил не обошлось. Потом настал момент, когда надо было снимать кино. Первыми свои сценарии написали Ларс и Томас, они и начали.

Во многом ли творческий процесс отличался от привычного вам?

Очень. Например, съемки перестали быть вопросом моей личной ответственности — еще трое человек были заинтересованы в том, чтобы я снял удачную картину. Как и я был заинтересован в их фильмах. Так были сделаны два первых фильма, они попали в Канны. Тут и заговорили о «Догме» всерьез. Нео-

жиданно все датчане заговорили о том, какой это было гениальной идеей. Не было границ радости и единения, которые ощущали тогда наши соотечественники. Возникла проблема продолжения: остались двое, я и Серен Краг-Якобсен, которые не сняли своих «догма»-фильмов. А надо было соответствовать высоким стандартам... Как режиссеры мы отличаемся друг от друга буквально во всем. Серен снял более народный фильм, чем я, а я с самого начала считал «Догму» чем-то абсолютно радикальным. Во мне была серьезная потребность в этом радикализме.

Как она назрела?

На протяжении многих лет я зарабатывал съемками рекламных роликов. Снимая их в самых разных странах, я был шокирован: везде они делаются по одинаковым правилам. Куда бы ты ни приехал, в Москву или Лос-Анджелес, все было идентичным. Для меня «Догма» стала разрывом с этим всем. Мы никогда не утверждали, что кино надо снимать только так. Наш опыт доказывает лишь то, что кино можно снимать тысячами разных способов. Индустрия, в которой мы работаем, слишком консервативна. Поэтому мне нравилось то, что мы делаем нечто настолько свежее и радикальное по замыслу.

Большинство режиссеров «Догмы» ограничиваются только одним фильмом, снятым в рамках манифеста. Почему?

Не знаю. Лично у меня нет в планах еще одного «догма»-фильма. Съемки фильма по манифесту «Догмы» — совершенно особенный процесс, во время которого ты многому учишься. Не исключено, что мне захочется снять другой «догма»-фильм через пятнадцать лет... Главное в «Догме» — стремление познать истину, я так это понимаю. Все технические затеи не имеют никакого значения, как и отказ от техники. Хотя сам отказ — момент очень оздоравливающий. Не для всех, но для меня — наверняка. Странно, но когда я смотрю на те десять «догма»-

фильмов, которые были сняты в Дании, то понимаю, что для каждого из режиссеров фильм, снятый по правилам манифеста, становился его лучшим произведением. Неудивительно, что эти фильмы оказывались успешными и на международных фестивалях, и в прокате.

Что не позволяет датчанам снимать по-настоящему успешные «догма»-фильмы?

Отношение. К этому нужно относиться очень серьезно. Больше препятствий нет: у вас наверняка получится снять фильм «Догмы», если вы захотите.

И в чем ошибочно отношение, скажем, латиноамериканских режиссеров к «Догме»?

Они делают все возможное, чтобы нарушить правила! Вот что для них было самым главным. Правда, полностью соблюдать их тоже невозможно. Откровенно говоря, я думаю, что невозможно снять фильм, не нарушая ни одного правила. «Догма» требует от тебя раздеться догола, и вопрос в том, сколько ты готов с себя снять, когда ты остановишься? Ответ на вопрос показывает, насколько ты созрел как режиссер. А те, кто снимал «Догму» вне Дании, наоборот, одевались.

Вы не согласны с тем, что правила создаются с единственной целью — чтобы их нарушать?

Нет. Это десять заповедей, понимаете? Очень строгие правила — как кодекс. Нужно сделать все, что от тебя зависит, чтобы их соблюсти. Но люди — всегда люди... им свойственно ошибаться.

«Король жив» — ваш «догма»-фильм — ставит несовершенных людей, туристов, в положение геро-

ев шекспировского «Короля Лира». Что дало вам желание сравнить слабых обитателей современного мира с героями старинной трагедии?

На такой вопрос ответить непросто... Можно ли сказать, что король Лир у Шекспира — сильный человек? Он силен лишь внешне, но как только его начинают покидать близкие люди, он становится слабым. Мне кажется, что мой фильм рассказывает ту же историю, только по-другому. У каждого из нас есть маленькое королевство, но если мы оказываемся вне его границ, в кого мы превращаемся? То, что я выбрал «Короля Лира», принципиально. Это не мог бы быть «Гамлет».

А почему вы сняли фильм по-английски? Из-за Шекспира?

Невозможно представить себе, что датчане попадают в автобусную аварию в пустыне, в Намибии! Сам сюжет требовал английского языка. Кроме того, я живу в Великобритании. Только полжизни я провёл в Дании, а ещё успел пожить во Франции. Я типичный аутсайдер. И герои мои — аутсайдеры, люди без корней.

Расскажите о том, какие отношения связывают вас с Ларсом фон Триером. Что вас связывает?

Мой выпуск в Киношколе был следующим после его выпуска. То есть вместе мы проучились два года. Таким образом, мы входили в число первых выпускников Киношколы. Мы очень интересовались кинематографом. Из числа всех студентов мы больше всех сходили с ума по кино. Мы очень часто ходили в кино вместе. «Сталкера», помню, раз пять посмотрели. Это была такая кинодружба. Мы друзья, но никогда не обсуждаем своих жен, только кино.

Он же больше не смотрит чужие фильмы!

Это не совсем так. Он перестал смотреть кино, когда ему исполнилось тридцать. Но до тех-то пор он постоянно его смотрел! Вот те старые фильмы мы и обсуждаем. От Джона Уэйна до Тарковского.

Похоже, и на вас, как на фон Триера, немалое влияние оказал русский кинематограф.

Это так. Когда мне было лет двенадцать, я посмотрел «Короля Лира» Григория Козинцева и был впечатлен на всю жизнь. Отсюда и сюжет моей картины «Король жив». «Гамлета» я тоже видел, но гораздо позже. Что ни говори, самые сильные впечатления достаются нам из детства.

Андерс Томас Йенсен и Лоне Шерфиг: «“Догма” превратилась в жанр»

Автор сценариев таких фильмов «Догмы», как «Король жив», «Последняя песнь Мифуне» и «Открытые сердца», — Андерс Томас Йенсен, а также режиссер самого коммерчески успешного фильма «Догмы», «Итальянского для начинающих», Лоне Шерфиг — о практических уроках манифеста.



Мы знаем, чем была «Догма» вначале — провокационным авангардным манифестом, который должен был изменить лицо буржуазного кинематографа. За прошедшие годы «Догма» мутировала и изменилась. В какую сторону?

Л.Ш.: Сейчас на основе тех рецептов, которые были изначально предписаны «Догмой», можно снимать самые разные фильмы. Я надеюсь, что провокационный момент сохраняется и сейчас — в том смысле, что, используя методику, предлагаемую «Догмой», можно провоцировать тех, кто снимает «большое», «настоящее» кино. На самом деле сейчас уже неправильно использовать слово «манифест»: «Догма» — очень индивидуальное явление.

Зачем вообще нужно провоцировать? Ведь «догматики» не могут всерьез соревноваться с Голливудом, а датчане — соперничать с американцами?

А.Т.Й.: Я думаю, что провокационный момент сейчас куда менее важен, особенно в Дании, где «Догма» превратилась в своего рода жанр.

Л.Ш.: На сегодняшний день 80% населения Дании покупает билеты на датские фильмы — не обязательно на «Догму». Эта цифра выросла в два раза за несколько лет... Особенным успехом пользуются комедии. «Догма» сыграла свою роль, как минимум, в том, что многие датские актеры стали интересны публике. Мы хорошо понимаем, что не можем конкурировать с крупными американскими производителями, работающими в жанрах «экшен» или гангстерского фильма. То, что нам хорошо удается, — показывать людей, более похожих на реальных, чем в исполнении американских актеров. «Догма» хороша, поскольку это обращение к психологии, это обычные люди, это сегодняшняя жизнь.

Можно ли сравнить деятельность Ларса фон Триера как продюсера с деятельностью Люка Бессона во Франции? Он тоже заставил французов смотреть французское кино, но во всем мире его перестали уважать как режиссера.

А.Т.И.: Трудно сказать. Для меня Ларс фон Триер остается прежде всего хорошим режиссером.

Л.Ш.: Ларс фон Триер вообще очень благородный человек. Ему хочется, чтобы люди по его методике каким-то образом создавали фильмы, похожие на то, что делает он сам. Подобные явления были и в Англии, и во Франции, даже в Америке. Вообще история кино показывает, что, если собирается группа единомышленников, где автор сценария и режиссер хорошо понимают друг друга, результат всегда успешен.

Правила «Догмы» соблюдаются уже во время написания сценария или сегодня в манере «Догмы» можно поставить любой фильм?

А.Т.И.: Вряд ли. Просто пишешь сценарий, а потом это ложится на манеру режиссера или нет. Но когда пишешь сценарий, понимаешь, что пишешь не просто про оружие или про бильярд, а про людей, и тем самым проявляешь уважение к персонажам, которые там показаны.

Вам не кажется, что самые удачные «догма»-фильмы получаются именно в Дании? Почему?

Л.Ш.: Режиссер начинает снимать «догма»-фильм не потому, что не хватает денег, а потому, что хочется попробовать что-нибудь принципиально новое. В Дании у многих режиссеров в карьере одновременно наступил такой момент. Вообще же в Дании сегодня «Догма» — явление мейнстрима, а за рубежом это по-прежнему остается авангардом. А

мейнстрим более дружелюбен по отношению как к публике, так и к персонажам. Поэтому датские фильмы легче смотреть. Сегодня снято уже 56 фильмов «Догмы», а датских из них — всего-то 10.

«Догма» объединяет режиссеров только по формальному принципу соблюдения правил — снимать «живой» камерой, не указывать имя режиссера в титрах... А в сюжетах «Догмы» есть что-то общее?

А.Т.И.: Все фильмы настолько отличаются друг от друга... Ищу красную нить и не нахожу. Звук, правда, всегда в этих фильмах никуда не годится. Это иногда достает.

Л.Ш.: А я думаю, что в этих фильмах больше общего, чем нам кажется. Мы все, режиссеры «Догмы», — одно примерно поколение, один бэкграунд, одни взгляды. И актеров мы используем одних и тех же. Кроме того, всем режиссерам «Догмы» не чужды чувство юмора и некоторая сентиментальность.

«Догма» — имитация реальности (часто пародийная). Как вы относитесь к тому, что в Дании после успеха «Итальянского для начинающих» все бросились изучать итальянский язык? Что, если бы урок фильма «Идиоты» был воспринят публикой столь же буквально?

Л.Ш.: Эта ответственность лежит на каждом режиссере. Я не давала никаких уроков; просто показала кое-что. Вообще же обучение — важная часть моей жизни. Я училась в жизни не так уж мало, работала преподавательницей, как и моя мать. Здание, где герои фильма изучают итальянский язык, находится напротив дома, где я сама училась. Я никого не учу: просто стараюсь не говорить ерунды, и все.

Семейные ценности

Даже при поверхностном взгляде на современное датское кино становится очевидным, что в нем на первом плане две темы: семья и больница. Если вновь обратиться к фон Триеру, то можно вспомнить о больничной койке Яна и семейном клане, отвергающем Бесс в «Рассекая волны», а также о теме операции во имя священных отношений мать—сын в «Танцующей в темноте». Апогеем же больничной темы, вне всякого сомнения, следует признать «Королевство». Но и без фон Триера больнично-семейных конфликтов в датском кино хватает. Началось все, как уже говорилось, именно с «Догмы»: сперва был сеанс психоанализа на семейном дне рождения в «Торжестве», затем закадровая семейная драма и создание альтернативной колонии-семьи среди предполагаемо-больных в «Идиотах», потом воссоединение семейства и контакт с умственно отсталым братом в «Последней песне Мифуне» и, наконец, классически-шекспировский вариант в картине «Король жив».

Последующие фильмы «Догмы» продолжают традицию. В «Настоящем человеке» душераздирающий семейный кризис — смерть ребенка (бесспорно влияние «Идиотов») — приводил уже к фантастическим последствиям. В «Причине Киры» в начале героиню забирают из госпиталя в семью, чтобы в финале вновь поставить ее перед выбором — больничная палата или родной очаг. В «Открытых сердцах» девушка теряет жениха в автокатастрофе, он попадает в больницу, будучи обреченным на растительное существование, а она сходится с доктором из этой больницы — мужем женщины, сбившей ее бойфренда. Взаимосвязь «семья — больница» кажется обязательной и нерушимой. Семья — воплощение идеального универсума, больница — обратный полюс, своего рода обезличенная антисемья. Больница — еще и граница семьи: в больнице человек появляется на свет и умирает, а промежуток между двумя главными событиями своей биографии, как правило, проводит в семье.

Очевидная заслуга в разработке этих тем принадлежит ведущему кинодраматургу Дании, молодому лауреату (плюс — тоекратному номинанту) «Оскара» Андерсу Томасу Йенсену. Достаточно сказать, что его перу принадлежат сильно отличающиеся друг от друга по жанру и настроению сценарии «догма»-фильмов «Последняя песнь Мифуне», «Король жив» и «Открытые сердца». Более популярные проекты Йенсена — сценарии криминальных комедий «В Китае едят собак» и «Дави на газ», поставленных экс-каскадером, ныне популярным режиссером Ласе Спанг Олсенем. В них зрителю предлагается крайне оригинальная концепция семьи: оказывается, семейные ценности могут служить оправданием любых грехов. В первом из названных фильмов двое героев из чувства братской любви убивают кучу народу, чтобы в финале отправиться по личному приглашению ангела-хранителя на небеса. Во втором к той же бандитской компании прибавляется маньяк-убийца, сын босса мафии, причем сыновние чувства

моментально превращают отвратительного преступника в милого молодого человека с несколькими малозначительными комплексами.

По идее, пропаганда семейных ценностей предполагает буржуазность и конформизм, но только не в датском кино. Здесь в руки берут оружие вовсе не для того, чтобы защитить семью, а для того, чтобы ее создать. Без горы трупов и смерти престарелого отца, увезенного из неизменной больницы, семейное счастье в «Дави на газ» не было бы возможным. Концепцию Йенсена можно признать порочной и аморальной, если не учитывать безусловный факт — утверждение им столь странным образом идеалов любви и родственной близости.

Особенно ясно это следует из первого режиссерского опыта Йенсена — «Мерцающих огней» (еще один курьез, второе место в датском прокате вслед за «Шестым чувством» М. Найт Шьямалана). Четверо героев-приятелей, украв у маститого гангстера чемодан с деньгами, решают открыть посреди леса ресторан. Эти четверо — настоящая семья (внимание наиболее недогадливых зрителей предлагаются флэшбэки, в которых каждого из них отвергают родственники), и отсутствие фактических кровных связей никак не препятствует патриархальной идее, ради воплощения которой герои картины готовы уничтожить всех противников, включая самых могущественных. Потому что для датского убийцы и злодея нет ничего утешительнее, чем, постреляв в лесу по невинным животным из двустволки, вернуться домой к горящему камину, где его ждут друзья и родные с бутербродами.

До этого фильма А.Т. Йенсен снимал в основном короткометражки, которые неизменно получали номинации на «Оскар» в категории «Лучший короткометражный фильм». Одна из них достойна особенного упоминания. Это «Вольфганг», история одного дирижера, который боится выйти на сцену из опасения встретить в зрительном зале терроризирующую его мать. Макабрический финал стал символом освобождения от давних комплексов, в очередной раз демонстрируя обаятельную аморальность автора. Окончательное выражение те же тенденции обрели в «Зеленых мясниках» — втором полнометражном фильме плодовитого драматурга-режиссера, в котором главные роли исполнили самые популярные датские актеры — Николай Лие Каас и Мадс Миккелсен. Они сыграли двух неуравновешенных типов, параноика и ипохондрика, открывающих мясную лавку и начинающих неожиданно для самих себя торговать человечиною. Показательно, что никакого наказания в фильме нет: пресловутые ценности объединяют одиноких и убогих монстров в одну компанию-семью, что оказывается идеальным хеппи-эндом. Наследник традиций Ларса фон Триера в создании сомнительных моральных дилемм, Андерс Томас Йенсен идет по противоположному пути: вместо того чтобы карать за неизвестные прегрешения безвинных страдальцев, он оправдывает отъявленных мерзавцев. Для зрителя — проверка на верность гуманистическим идеалам.

В «постдогматической» традиции датского кино выделяется несколько фигур. Одна из самых заметных — режиссер Пер Флю — наследник

традиций социального кинематографа Майка Ли и Кена Лоуча. Симптоматично, что его фактическим дебютом стал вовсе не прославивший его мрачный фильм «Скамейка», который был признан в Дании лучшим фильмом года в год выхода «Танцующей в темноте», а полнометражный кукольный мультфильм «Проп и Берта» о приключениях симпатичного человечка и его подруги коровы, которые сражаются со злой ведьмой. Впрочем, и тут не обошлось без семейной темы, выраженной в завуалированной форме. Здесь подобие семьи образуют холостяк Проп и корова Берта, усыновляющие компанию озорных лесных троллей, а отношения любви-ненависти между Пропом и ведьмой вполне подходят под схему фрейдистского «эдипового комплекса». Так датская тяга к семейственности охватывает все жанры кино, от самых интеллектуальных до самых массовых.

В детской комедии «Дети моей сестры» (поставленной однофамильцем и другом А.Т. Йенсена, Томасом Виллумом Йенсенем, — он же актер «В Китае едят собак» и «Дави на газ») оставленный надзирать за племянниками чудаковатый дядя-профессор делает все, чтобы спасти от продажи и разрушения семейное гнездо — фамильный дом. В народной комедии «Все кувырком», больше напоминающей какую-нибудь «Сбежавшую невесту», чем классическое датское кино, рассматривается гомосексуальный союз. В трогательной первой сцене один мужчина просит другого жениться на нем, и тот соглашается под аплодисменты друзей и членов семьи. Но брак оказывается под угрозой из-за неожиданной влюбленности одного из женихов в девушку... Впрочем, в финале все налаживается, и влюбленные друг в друга мужчины, оставив одинокую невесту, скачут на лошади по берегу моря, поворотной же точкой в отношениях становится увеще брошенного любовника, потерявшего в автокатастрофе глаз. Таким образом, путь к семейной идиллии опять проходит через больничную палату.

Забавный факт: главные роли в фильме не побоялись сыграть женский любимец Мадс Миккелсен и другой фаворит прекрасной половины, артист Троелс Либи (известный российским зрителям по роли в «Идиотах»). Поставила «Все кувырком» чернокожая актриса, дебютировавшая в режиссуре, Хелла Юф. Это лишь одно из многочисленных доказательств мультикультурности датского общества. Другой темнокожий датчанин, присоединившийся позже к манифесту «документализма» и снявший фильм о «Догвилле», — Сами Саиф — еще до того прославился, создав вместе с коллегой Фие Амбо документальный фильм с говорящим названием «Семья», ставший безумно популярным в Дании. В режиме «реального времени» зрители наблюдают за поисками самим Сами пропавшего в его раннем детстве отца. Встреча так и не показана на экране — само ожидание оной является достаточно увлекательным сюжетом для семейственных датчан.

Отправной точкой для поисков Сами в «Семье» становится смерть его матери и самоубийство старшего брата. Единство больницы и семейного очага, как единство смерти и рождения, нерасторжимо. Смерть обязательно присутствует как необходимый знак даже в самых светлых датских

картинах. Получившая в 2002 году приз Берлинского фестиваля за лучший европейский фильм «Мелкие неприятности» Анетт К. Олесен рассказывает о том, как разрозненные, давно живущие сами по себе братья и сестры вновь встречаются, объединенные смертью матери и болезнью отца. Любопытно, что молодая постановщица постаралась избежать диктата «Догмы», заявив, что ее фильм базируется на принципе актерской импровизации британского режиссера Майка Ли; может, поэтому опыт получился не столь удачным. Случай Олесен показателен: в отличие от коллег, которые после удачного «догматического» опыта переходили к более нормативному, нередко жанровому, кино, она начала с вполне коммерческой мелодрамы, а после нее сняла трагедию в стиле «Догмы». Религиозная «догма»-драма «В твоих руках» также была показана на Берлинале — двумя годами спустя, — и хотя не удостоилась никаких наград, оказалась произведением значительно более зрелым и серьезным, восходящим к наследию таких фильмов, как «Слово» К.Т. Дрейера и «Рассекая волны». Эта картина, которая могла бы стать мастер-классом актерского мастерства «а-ля “Догма”» (чему способствует ансамбль исполнителей, замеченных до того в «Итальянском для начинающих», «Торжестве» и «Идиотах»), сопровождается концептуальным манифестом режиссера Олесен и сценариста Кима Фупца Окесона: мол, «Догме» пора отворачиваться от комедий и браться за трагедии. Другими словами, возвращаться к истокам — к фон Триеру, стиль которого так напоминает фильм «В твоих руках» (особенно это заметно в антикатарсическом финале, подобном концовке «Танцующей в темноте»).

Интрига дебюта Олесен, «Мелких неприятностей», почти полностью повторена в более непосредственном фильме Йеспера Нилсена «О'кей», сценарий которого написан тем же Окесоном. Героиня этой картины, эмансипированная глава семейства (Паприка Стин сыграла тут едва ли не лучшую свою роль), узнает о смертельной болезни отца и приглашает здорового старика пожить у нее. Ее брат-гомосексуалист, согласившийся стать «отцом по контракту» для желающих завести ребенка двух подружек-лесбиянок, вновь сближается с умирающим отцом: ведь он подарит старику внука и за это будет прощен. Уход старшего поколения компенсируется увеличением семьи, восстановлением порушенных и забытых связей. Самое цельное сюжетное решение заданной темы предлагает Пер Флю в «Скамейке». Бывший повар, а ныне честолюбивый безработный (заслуживший восторженные отзывы датской прессы Йеспер Кристенсен, сыгравший отца и в «Мелких неприятностях») внезапно встречается с давно брошенной дочерью и узнает, что у него есть внук. Спасая мальчика от его сумасшедшего папаша, по чьей вине мама ребенка попадает в больницу, бывший эгоист жертвует собой во имя внезапно возвращенного права называться старшим членом семьи.

И Нилсен, и Флю в своих последующих фильмах отразили спад моды на «Догму» и ступили на почву чисто социальную: это, увы, случилось и на художественном качестве. «Человек за дверью» Нилсена повествует о слож-

ных отношениях молодого человека с родителями: не будучи в состоянии выбрать между ненавидящими друг друга отцом и матерью, он в конечном счете расстается из-за этого с возлюбленной (впрочем, за этим следует утешительный хеппи-энд). Флю, задумавший «социальную трилогию», после отбросов общества обратился в «Наследстве» к высшему классу — богатым промышленникам. И вновь, приходя в семейный бизнес после самоубийства отца — владельца крупной фабрики, герой картины поневоле разрушает отношения с молодой женой; богатство и социальная обеспеченность становятся залогом несчастливой личной жизни, почти как в «Саге о Форсайтах». Премированный в Сан-Себастьяне за лучший сценарий, фильм Флю стал одним из лидеров проката в Дании, однако его патетический тон свидетельствует о том, что автор ступил на почву мейнстрима. Так ли это на самом деле, должен показать третий фильм, посвященный среднему классу.

Оставаясь верными придуманному фон Триером «моральным ловушкам» для зрителя, датчане пропагандируют самые что ни на есть традиционные блага: любовь, верность, родственные связи. Может, и не стоит удивляться тому, что подобные фильмы легко побеждают в прокате «Матрицу», «Шестое чувство» или «Властелина колец» — в конце концов, ведь, грубо говоря, виртуальные миры, привидения и хоббиты жутко далеки от жизни. Чего не скажешь о семейных проблемах или о больницах, в которых с той или иной целью приходится в течение жизни побывать большинству из нас.

Язык до Англии доведет

В Дании обходятся без голливудских фильмов, в частности потому, что сами снимают — на своем материале и языке — фильмы во вполне американских жанрах. Дорогого стоят молодежный триллер «Летнее солнцестояние», лирическая комедия для среднего возраста «Переулочек счастья» (кстати, поставленная давним соавтором и вторым режиссером фон Триера, Мортоном Арнфредом), семейная сага «Дети моей сестры» или эксцентрическая история гомосексуальной любви «Все кувырком». Однако то, что датчане нередко обходятся без англоязычной кинопродукции, не свидетельствует об их пренебрежении английским языком. Даже наоборот: иногда создается впечатление, что, осваивая его, датские кинематографисты хотят понемногу завоевать мир, осуществив «догматическую» мечту о противостоянии голливудской империи.

До фон Триера экспортным — и единственным известным в мире — представителем датского кино был Билле Аугуст. Его слаженные, по всем статьям профессиональные картины были до того удобны и комфортны, что мировое сообщество дважды наградило этого вполне посредственного автора «Золотой пальмовой ветвью». Существовали еще двое, рангом по-

ниже, но известные киноманам: околголивудский «жанровик» Оле Борнедаль («Ночной сторож») и Николас Виндинг Рефн, подвизавшийся на ниве молодежного кино. Появление фон Триера, а вслед за ним — других датчан смешало все карты. Теперь любой молодой и неизвестный режиссер из Дании вполне мог надеяться попасть в конкурсную программу фестиваля «первого ряда» и отхватить приз. Экспансия выражалась уже не только в кинематографической ловкости и таланте, но и в овладении международными киноинструментами — тем же английским. Датский язык, мягко говоря, не распространен в мире, и поэтому практически каждый обитатель Копенгагена и других крупных городов Дании свободно изъясняется по-английски. Может быть, в частности, поэтому с определенного момента датчане так легко стали находить общий язык с иностранными продюсерами и зрителями.

По мнению одного из бесспорных лидеров «датской волны», основателя Киношколы Могенса Рукова (он же — соавтор сценариев «Торжества», «Все о любви», «Причины Киры» и «Реконструкции»), сила датского кино заключается — в том числе — в его провинциальности. Датчан мало, они сплочены. Недаром Ларс фон Триер не путешествует: наверное, подобно философам древности, «боится пропустить что-то важное». Реальные перемещения в пространстве ни к чему, когда путешествовать можно в воображении — отсюда скитания режиссера по вымышленной Европе и не менее фиктивной Америке. За фон Триером в его англоязычных и интернациональных, пусть и вообразяемых, странствиях устремились другие. Правда, в своих путешествиях они чаще выбирали не Америку, а Великобританию. Во-первых, ближе. Во-вторых, кинематографическая традиция в ее социальной части схожая. Наконец, была же когда-то Англия в датском подданстве!

Следующий за экстремально популярным на родине «Итальянским для начинающих» фильм Лоне Шерфиг называется «Уилбур хочет умереть», и в нем режиссер совершенно очевидно ориентируется на опыт фон Триера. Действие, как и в «Рассекая волны», происходит в Шотландии, одного из главных героев сыграл Эдриен Роулинс — доктор из того же фильма, музыку написал триеровский композитор Йохим Хольбек (наконец-то поработавший вволю, в сравнении со скупыми темами «Европы» и «Королевства» выдавший несколько великолепных сентиментально-мелодичных тем). Вроде бы на месте традиционные атрибуты датского кино. Непременное присутствие смерти и подтрунивание над ней — свежая могила называется «кроватьей норой», главный герой одержим манией суицида и постоянно безуспешно пытается покончить с собой. Подчеркивание ценности семьи — оставшиеся вдвоем после смерти обоих родителей братья поддерживают друг друга во всем, хотя и вынуждены делить одну женщину.

Видимость «догматической» неряшливости «Итальянского для начинающих» сменилась в новом фильме подчеркнутой гладкостью обаятельной сказки для взрослых. Но недаром сценарий «Уилбур хочет умереть»

написан тем же Андерсом Томасом Йенсенем. Под обманчиво сладкую музыку семья рассыпается, незаслуженно гибнет глава семейства, и в последнем кадре фильма появляется еще одна могила. Единственный датчанин по сюжету, сыгранный Мадсом Миккелсенем иноземный врач Хорст, не способен помочь ни одному из немощных или умирающих. В уютном мире далекой Шотландии датчане — чужие, и умиротворения им ждать неоткуда. Даже датские имена здесь не звучат («Хорст» — это по-немецки «сосиска?» — спрашивает Уилбур у доктора, и тот устало отвечает: «Почти»).

Примеру Шерфиг последовал и другой «догматик», Серен Краг-Якобсен. Действие его фильма «Скагеррак», сценарий к которому написал вечный Йенсен, происходит в Великобритании, куда отправляется в поисках счастья девушка-датчанка (ее роль исполнила открытая Краг-Якобсенем в «Последней песне Мифуне» Ибен Йайле). Там она теряет лучшую подругу и становится суррогатной матерью наследника богатого аристократического семейства; укрываясь от обрушившихся на ее голову несчастий, героиня находит приют у трех автомехаников. Йенсен и Краг-Якобсен уверяют, что черпали вдохновение в сказке о Белоснежке и семи гномах. Действительно, в «Скагерраке» вновь налицо сказочный подход к преобразению непривлекательной действительности и та же, что и в «Уилбуре», авторская реакция отторжения «Догмы»: фильм вышел простым, обаятельным, смешным, совсем не вызывающим, хотя и лишенным голливудской слащавости и пошлости. Как всегда, в этом помог сценарист, выбравший морально небезупречную тему: ответственность матери перед нежеланным чадом. Похоже, Андерс Томас Йенсен устал ставить эксперименты на соотечественниках и решил подключить к творческому процессу обитателей туманного Альбиона. Даже в сугубо датской комедии «Украсть Рембрандта» он придумал двух отвратительных британских детективов, приезжающих в мирную Данию для расследования дела о случайном похищении бесценного полотна голландского мастера.

Специфический датский «идеализм», порой кажущийся посторонним едва ли не цинизмом, становится источником самых причудливых сюжетов. Не оцененный по достоинству фильм Кристиана Левринга «Король жив» по сценарию того же Йенсена — история американских туристов, застрявших в необитаемой пустыне без крова, пищи и воды: умирая от истощения, они разыгрывают между собой сцены из «Короля Лира». В притче Левринга важнее прочего глобальные, «шекспировские» вопросы жизни и смерти, верности и предательства, которые неизбежно встают перед человеком в критической ситуации. Датские режиссеры и драматурги «загоняют своих персонажей в угол», чтобы вынудить их проявить себя на универсальном человеческом уровне, межнациональном и внесоциальном. Так происходит и в экспериментальной «Точке зрения», режиссерском дебюте Томаса Гисласона — монтажера первых фильмов фон Триера и соавтора сценария «Королевства». Героиня фильма — молодая датчанка, приехавшая в США, чтобы выйти там замуж за своего соотечественника.

Внезапно бросив жениха у алтаря, она убегает с книжкой Керуака под мышкой, сев на мотоцикл к заезжему байкеру.

Однако в результате романтическая девица оказывается замешанной в заговор международных террористов, и именно ее романтизм становится причиной апокалиптического финала. Если измена в любви в пределах Дании была просто аморальным актом, то на чужой территории она становится уже залогом катастрофы вселенского масштаба. Будучи перенесенными на новую почву, датские удобрения неизменно обогащают ее. Вряд ли хоть один режиссер-датчанин приживется в Америке или другой европейской стране (не считая Левринга, который давно переселился в Англию), но каждый фильм, снятый датчанином на международном языке, служит источником любопытных мутаций.

Самым неожиданным англоязычным экспериментом датчан оказался фильм Томаса Винтерберга «Все о любви», беспрецедентный по составу участников: композитор Кеслевского Збигнев Прейзнер написал протяжные мелодии в стиле нью-эйдж, декоратор Гринуэя Бен ван Ос обеспечил эстетские интерьеры и ночное фигурное катание, оператор Энтони Дод Мэнтл, снимавший для Дэни Бойла и Ларса фон Триера, сменил пристально-садистскую съемку «Торжества» на живописные и протяжные общие планы. Вдобавок к этому главные роли исполнили молодые голливудские звезды Хоакин Феникс и Клер Дэйнс. Сценарий вместе с Винтербергом писал единственный датский кинематографист поколения «отцов» — вышеупомянутый Могенс Рукв.

Критикам показалось, что Винтерберг, сделавший имя на рискованном фильме об инцесте и семейном кризисе, изменил себе в схематичной притче о неумирающей любви. Герои картины, супруги в процессе развода, внезапно понимают, что мир близок к финальной катастрофе. Летом в Нью-Йорке и Венеции идет снег, на улицах больших городов лежат, не привлекая внимания, трупы хорошо одетых людей: они умирают повсюду, внезапно, просто так. Над этими городами летит один из последних самолетов, на борту — человек, наговаривающий на чужой автоответчик последний репортаж о конце света (в этой роли выступил Шон Пенн).

На самом деле Винтерберг рискнул еще раз, и риск был большим, чем в случае «Торжества», — ведь за спиной уже не стояла тень всемогущего фон Триера. Традиционный датский сюжет — о кризисе семьи — он перенес на уровень сказочно обобщенный, превратив гибель отношений супругов в гибель всего мира, а искупительной жертвой для выживания (хотя бы недолго) этой любви стал весь мир. Все фильмы молодого улыбочивого вундеркинда Винтерберга — о смерти и о семье, как полагается в Дании. Его дипломная картина («Последняя прогулка»), заставившая когда-то всех кинокритиков страны говорить о рождении нового таланта, — история больного лейкемией человека, который летит умирать в другую страну (тема умирания, вечные самолеты — все это объявится в «Все о любви») и

решает провести напоследок сутки с друзьями в родном городе. Того же смертельного, чисто датского прекраснотушия был полон второй фильм режиссера, «Мальчик, ходивший задом наперед», — внешне несложный этюд о ребенке, потерявшем старшего брата и решившем с тех пор пятиться назад... чтобы вернуть упущенное. Полнометражный дебют режиссера, криминальная комедия «Величайшие героини», впервые объединившая будущих звезд «Торжества» — Томаса Бо Ларсена, Ульрика Томсена, Паприку Стин и Трине Дирхольм, — рассказывал о компании грабителей, сбежавших из-под ареста, чтобы спасти внезапно объявившуюся дочь одного из них от посягательств отчима-садиста: характерный взлет самолета и катарсическая смерть главных героев завершают эту жанровую картину.

«Все о любви» — нарочито холодная, снежная, отрешенная сказка о конце цивилизации — наглядно демонстрирует крушение всех былых идеалов. Ни красота, которой в фильме в избытке, ни чудеса, которых тоже хватает, ни даже пресловутая любовь, о которой вспомнили слишком поздно, уже не спасут мир, беззаботно летящий в бездну. Чтобы увидеть конец света таким — без одиннадцатого сентября и падающих на мегаполисы метеоритов, в мирных сугробах среди заснувших навеки обывателей, с поцелуем замерзающих в финальном кадре возлюбленных, — был нужен чистый взгляд датчанина, для которого расставание с собственной семьей куда травматичнее, чем исчезновение целой вселенной. Вот уж поистине и целого мира мало. А новый замкнутый мир Винтерберг принялся строить на одной из копенгагенских студий вскоре после мировой премьеры «Все о любви» — для псевдовестерна «Дорогая Венди» (разумеется, англоязычного) по сценарию Ларса фон Триера, хитрого романа о любви юноши-идеалиста к его пистолету, носящему женское имя.

Реконструируй это

Вполне очевидно, что в своих творческих исканиях большинство датских режиссеров не может даже приблизиться к тем высотам, на которых обретается (не только благодаря собственному таланту, но и при поддержке международной критики и кинофестивалей) Ларс фон Триер. Но все же, кажется, есть основания полагать, что дух новаторства, неизменное любопытство, стремление искушать самих себя и не поддаваться этому искушению свойственны датскому кинематографу как таковому.

Одно из подтверждений — молодой режиссер Кристоффер Бое, совсем недавно окончивший национальную Киношколу и взятый под крыло влиятельной студией «Nordisk Film». Еще учась в ней, он снял трилогию короткометражек о любви, которая была закончена дипломным фильмом «Тревога». В нем снялись популярные актеры Николай Лие Каас и Мария Бонневи, которых Бое пригласил в свой полнометражный дебют — фильм «Реконст-

рукция». В дипломной работе сплотился коллектив людей, по словам Бое, «объединенных поисками идеального кадра»: продюсер Тине Греу Пфайффер, оператор Мануэль Кларо и звукорежиссер Мортен Грин. А помог им учитель всех датских режиссеров — включая и фон Триера — Могенс Руков: глава сценарного факультета Киношколы написал сценарий для «Реконструкции».

Нетрудно догадаться, что погоня за идеальным изображением находится в глобальном противоречии с тем направлением, которое датское кино приобрело после вмешательства фон Триера и введения «Догмы». Однако именно это — даже несколько наивный командный концептуализм, напоминающий о давней деятельности самого фон Триера и его сокурсников, Тома Эллинга и Томаса Гисласона, — позволяет предположить, что датский кинематограф способен расщедриться более чем на один талант. Забавно, но фантастическая история о Копенгагене, меняющем свои очертания на глазах двух влюбленных, напоминает по стилистике прежде всего картины Бергмана, Тарковского и, разумеется, фон Триера. Такого, каким он был двадцать с лишним лет назад.

«Реконструкция» из рук Вима Вендерса получила «Золотую камеру» в Каннах, критика встретила фильм овацией. Но, разумеется, это само по себе ни о чем не говорит. Будущее провидеть невозможно — как утверждает Кристоффер Бое, нельзя быть уверенным даже в настоящем. Однако ничто не мешает попытаться это настоящее реконструировать, чтобы увидеть контуры того кинематографа, который мы увидим завтра. В конце концов, именно к этому стремится в каждом следующем своем фильме Ларс фон Триер.



Кристоффер Бое:
«Я сам делаю интересные вещи»

Молодой режиссер, которого сравнивают с Ларсом фон Триером (каким он был двадцать лет назад), обладатель «Золотой камеры» в Каннах и приза ФИПРЕССИ «Лучшему режиссеру года», Кристоффер Бое — о своем отношении к самому влиятельному режиссеру Дании.

А кто такой для вас Ларс фон Триер? Вас называют его преемником?

Датское кино — это два имени, Дрейер и Триер. Все вдохновение мы черпаем из их работ. Ларс фон Триер повлиял на датский кинематограф вполне практическим образом, основав кинокомпанию, на счету которой наибольшее число успешных в национальном и международном прокате картин. Его влияние безусловно и огромно. Но мне на это влияние наплевать, потому что меня интересует не индустрия, а сами фильмы. В этой области его влияние тоже неописуемо. Фон Триер, Тарковский, Бергман — люди, которые делали интересные вещи и открывали новые горизонты. Я уважаю их, они вдохновляют меня. Но я сам делаю интересные вещи и не хочу заступать на чужую площадку — тем более если это площадка фон Триера. Мне нужна собственная площадка.

Почему вы почувствовали необходимость откреститься от «Догмы»?

Я не считаю, что «Догму» можно назвать полноценным кинематографическим движением. Для меня существуют лишь две настоящие «догма»-картины — это «Идиоты» Ларса фон Триера и «Джулиан» Хармони Корина. История кино постоянно ставит вопрос: как сделать по-настоящему новый фильм, отличный от всего, что ты видел до сих пор? Конечно, можно сказать и что-то, что было сказано сто раз до тебя, но поставить это высказывание в новый контекст. В любом случае, надо учитывать, как те же вопросы, которые ты затрагиваешь, ставились до тебя. Однако я считаю, что «Догма» сама по себе была повторением — той же «Новой волны», к примеру. Годар или Трюффо были радикальнее «догматиков», иногда их картины делали всего по пять человек (что бьет рекорды «Догмы»), их импровизаторская манера превосходила изощренные сценарные структуры «Догмы». А уж как они чувствовали натурные съемки — к примеру, в Париже! «Догма» — типичная «cinéma vérité», только без всякой «vérité»... то

есть правды. Это вполне телевизионный стиль, он навевает клаустрофобию. А я хотел напомнить о том чувстве пространства, о тех визуальных богатствах, которые таил в себе старый кинематограф. Кстати говоря, по-моему, не только «догма»-фильмы, но и любой кинематограф сегодня в Дании снимается слишком уж традиционным образом.

О каком «идеальном кадре» вы говорите в заявлении, сопровождающем «Реконструкцию»?

Я говорю о красоте. Красота не обязательно красива, она может скрываться в чем угодно. Самое потрясающее, что есть в кинематографе, — это возможность создать свой собственный мир, захватительный и таинственный. Меня не слишком занимает то, что некоторые зрители считают «Властелина колец» загадочным. Не обязательно фантазировать новый мир, иногда куда волшебнее может быть вид обычной, знакомой вам женщины, стоящей прислонившись к стене, говорящей в камеру какую-то странную фразу, будто по ошибке. Как в старом фильме. Это тайна реальности, и она занимает меня больше всего. Загипнотизировать может один только взгляд из окна, взгляд на листья, которые тихо шевелятся на ветру. Вот он, фокус кино: на неподвижном экране вы видите, как двигаются листья. Меня интересует также вымысел, а любой вымысел есть искусственная конструкция: вымысел противостоит реальности, и об их споре я и хотел снять «Реконструкцию».

«Реконструкция» — фильм о любви?

Конечно, но не только о любви между двумя людьми — еще и о любви ко всему выдуманному, и о любви к кинематографу, и о любви к Копенгагену. Любовь выражена здесь на стольких уровнях! Я взял сразу несколько привычных способов выражения любви и постарался изменить их, обновить, пересказать по-своему. Я пытаюсь вернуть зрителю невинность, которая была свойственна нам всем,

наблюдавшим за первым поцелуем Лорен Бэколл и Хамфри Богарта. Можем ли мы позволить себе хотя бы иллюзию возвращения этой невинности? Будто мы и есть Хамфри Богарт, курящий сигарету и бросающий сквозь дым взгляд на Лорен Бэколл.

Следующий ваш фильм будет научно-фантастическим?

Я пытаюсь создать трилогию о вымысле. «Реконструкция» — первая ее часть, следующий фильм, сценарий которого я уже написал, называется «Предсказание»; это история человека, способного узнать свое будущее. Третья часть, к съемкам которой я приступаю, будет рассказывать о том, как вымысел воплощается в реальность, вторгаясь в обыденную жизнь.

«Я не смотрю чужие фильмы»

Ларс фон Триер — основоположник



Вы смотрите иногда современные датские фильмы?

Да, изредка, потому что я один из руководителей этой компании и должен помогать другим режиссерам, читать сценарии и тому подобное. Из картин последних лет мне больше всего понравился «Итальянский для начинающих» — чудный фильм, похожий на старые итальянские комедии, такие трогательные... Еще мне очень нравится «Торжество» Томаса Винтерберга — замечательно талантливый фильм. Сейчас Винтерберг ставит фильм по моему сценарию — «Дорогая Венди».

А что с вашими планами продюсировать порнофильмы?

Я не продюсер — идея была в другом: делать порнофильмы, продюсерами и режиссерами которых были бы женщины. Отличная была идея, но она не сработала. Таких женщин оказалось слишком сложно отыскать.

Бывают режиссеры, которым нравится быть в контексте — смотреть фильмы коллег, читать книги, ходить на выставки... Бывают те, кто предпочитает в кино не ходить, а вдохновение искать, скажем, в птичьем пении. К какому типу относите себя вы?

Мне кажется, это очевидно. Я не смотрю чужие фильмы: вот «Магнолию» видел, да и то потому, что искал актеров. Кажется, после нее ничего нового не смотрел. Это просто: пока ты молод, смотришь много фильмов, все подряд, и тебе это нравится. Но когда решаешь делать фильмы самостоятельно, то останавливаешься. Потому что, если я смотрю много фильмов и начинаю учитывать все, что в них происходит, мой собственный путь становится непрямым, извилистым: я пытаюсь учитывать все увиденное. Не могу сказать, что в результате получаются более слабые фильмы... Но я так не работаю,

нет. Так что я не смотрю новые фильмы и надеюсь продолжать в том же духе до самой смерти.

Не боитесь перестать быть современным, потеряв нить происходящего вокруг?

У меня есть свои зрители. Моя мать как-то сказала, что я хорош, она сказала: «Ты сделал все просто здорово, ты снимаешь отличные фильмы». Что, разумеется, не было правдой, но я в это верю. Так я всегда останусь современным. Я просто скажу сам себе: «Молодец, Ларс, ты сделал очень современную штуку» — и сам отвечу: «О, спасибо большое».

Может, это просто совпадение того, что вы делаете, и моды?

Может быть. Скорее всего, так и есть.

Для вас важна реакция аудитории на ваши фильмы?

Несколько лет назад ответить на этот вопрос было бы куда проще, потому что я никогда не думал, что мнение публики имеет какое-либо значение. Но, разумеется, если вы участвуете в процессе коммуникации, всегда интересно, как вас поняли. Если говоришь «синее», видят ли зрители то же самое в синем цвете? Меня интересует, поняли ли они именно то, что я хотел сказать. Все мы люди, и вокруг нас люди, и у них есть идеи, и мы не можем всегда быть согласны друг с другом. Если какой-нибудь фильм был бы сделан коллективно всеми людьми на земле, и все были бы со всем согласны, и все вкусы были бы учтены, это был бы самый неинтересный фильм на свете.

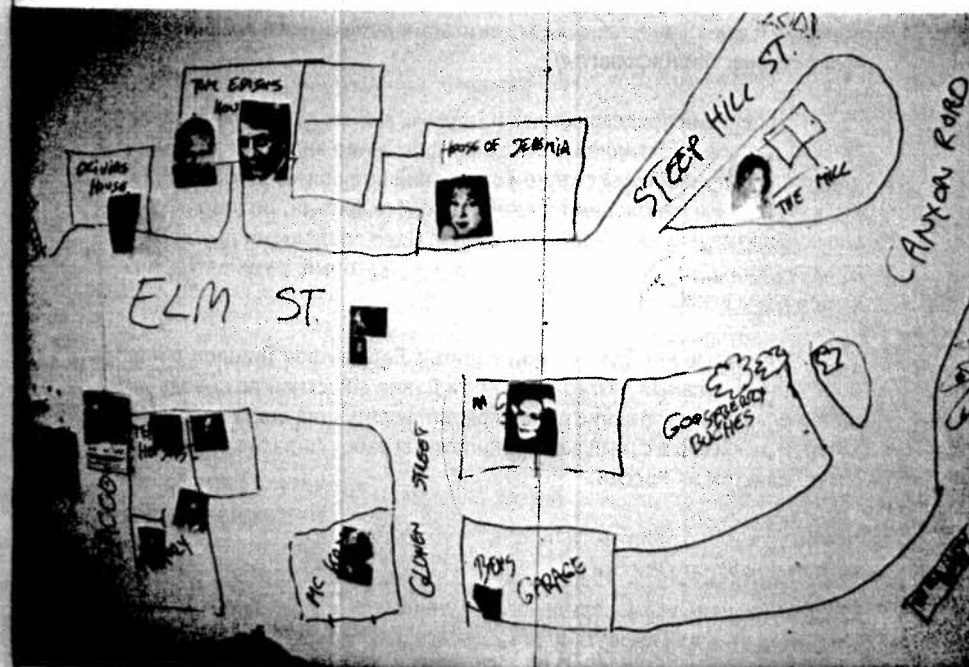
Ларс фон Триер в Городе Собак

В качестве иллюстрации методов и авторской манеры Ларса фон Триера хотелось бы привести один из его текстов — уже не манифест, а сценарий, легший в основу фильма. Логичным образом выбор пал на «Догвилль».

Во-первых, это последний на момент написания книги (канун 2004 года) фильм Ларса фон Триера. Если рассматривать его путь в кинематографе как постоянный прогресс, а для того есть все основания, то «Догвилль» окажется если не вершиной творчества режиссера, то безусловно самой совершенной и тщательной его работой.

Во-вторых, именно здесь нагляднее всего реализовались литературные амбиции Ларса фон Триера, уделявшего так много внимания изображению в своих предыдущих фильмах, что слова нередко теряли значение. В «Догвилле» они первостепенны. Впрочем, сценарий все еще далек от финальной кинематографической формы воплощения (недаром продюсер фон Триера Вибекке Винделоу рассказывала, в какой восторг привел ее первоначально сценарий и в какое недоумение — решение режиссера поставить его на пустой «сцене», практически лишенной декораций).

В-третьих, все моральные дилеммы и максимы, выработанные фон Триером за двадцать с лишним лет, будто суммированы здесь. То ли притча,



то ли социальный театр а-ля Брехт, а возможно, американская сказка: так или иначе, «Догвилль» говорит на своем языке с любым зрителем, какими бы ни были его возраст и национальная принадлежность. Это универсальное кино.

В-четвертых, «Догвилль» — фильм, ставший высшей на сегодняшний день точкой авторского стиля Ларса фон Триера, — стиля изменчивого, но постоянного в своем стремлении ко всему пограничному. Город Догвилль располагается на границе между природой и цивилизацией, его жители находятся на границе между человеческими привычками и животными инстинктами, сама картина — на границе между театром и кинематографом, а также на рубеже между традиционными нарративными формами и радикальными визуальными экспериментами.

Наконец, этот сценарий безумно интересно читать. Это не указания для постановщика, оператора и актеров, а полноценное произведение, у которого есть четко обозначенный драматургический стиль, есть система персонажей — работающая и вне конкретных актерских воплощений, есть увлекательный сюжет.

Несколько замечаний и добавлений. Буква U в скобках после заглавия — указание на то, что «Догвилль» открывает трилогию USA. «Сцены» вместо «Глав» в эпизодах, на которые разделен сценарий, соответствуют авторскому тексту. Возможно, имеет смысл напомнить, что имя главной героини — Грэйс — по-английски соответствует слову «милость» («grace»), а вполне ординарное имя «Джейсон» в контексте сценария можно было бы прочесть и как «Ясон» (ведь Вера дает своим детям имена, позаимствованные из греческой мифологии).

Сценарий предваряют два интервью, взятых по конкретному поводу — в связи с «Догвиллем». В первом фон Триер знакомит зрителя (а в данном случае, читателя) с кругом воззрений и проблем, которые привели его к осознанию необходимости именно такого фильма. Во втором режиссер комментирует уже показанный фильм. Одно продолжает другое, и каждое по-своему дополняет текст сценария — который, разумеется, можно читать и без всяких пояснений.

Впервые мне удалось поговорить с Ларсом фон Триером в ноябре 2002 года — в самый разгар конфликта Дании с Россией по поводу выдачи Ахмеда Закаева. Именно эта конфликтная ситуация стала причиной, по которой режиссер в самый разгар монтажных работ согласился встретиться с журналистом из России.

Что вы думаете о политическом конфликте России и Дании?

Не слишком я разбираюсь в этой конкретной ситуации, но знаю наверняка, знаю как охотник: если ты

кормишь птицу, ты в нее стрелять не должен. В том смысле, что этот чеченец может быть действительно террорист, как говорят русские, я не знаю, но если он приехал на мирную конференцию, его не следовало арестовывать. Это, знаете, дурной вкус — арестовывать того, кто приехал на конференцию, это не слишком порядочно. Со стороны датской полиции это было глупо. Я, правда, в этом ничего не понимаю, но уверен, что Россия очень велика, а Чечня мала. Как правило, мои симпатии на стороне тех, кто меньше. Проблему не решить, если арестовывать того, кто приехал для разговора об этой проблеме.

Вы, я знаю, сейчас заняты не политическими, а творческими проблемами — завершаете работу над новым фильмом, «Догвиллем». Будет ли он радикально отличаться от ваших предыдущих картин и в чем?

Действие происходит в Америке...

Но вы туда не ездили и не собираетесь?

Нет-нет, ни в коем случае, в Америку я не поеду. И в Россию тоже не поеду. Впрочем, пока я не планирую делать фильм о России. Я родом из маленькой страны, и для меня все большое — настоящий ад. Правда, я был коммунистом. Раньше. Новый фильм, который я делаю, действительно называется «Догвилль», и вдохновение я черпал в театральной системе и пьесах Бертольда Брехта — например, «Трехгрошовой опере». Кажется, я опять становлюсь социалистом... Делаю политический фильм.

А «Танцующая в темноте» не была политическим фильмом?

Не знаю. В некотором смысле к политике имеет отношение буквально все, но в новом фильме больше политической иронии, чего-то в этом духе. Сами увидите.

Где увидим? Премьера будет в Каннах?

Думаю, да. Найдем какой-нибудь способ показать это в Каннах. Даже если его не возьмут в основную программу — покажем на кинорынке. А может, арендуем кинотеатр и покажем там.

Хотите повторить опыт своего соотечественника Билле Аугуста и получить вторую «Золотую пальмовую ветвь» через пару лет после первой?

Нет, я не хочу повторять ничего из сделанного Билле Аугустом. Даже вторую «Золотую пальмовую ветвь». Мне чужд соревновательный дух. Как начинаешь ездить в Канны, так мысли начинают крутиться вокруг призов. По-моему, это ужасно глупо — напрасно тратить жизнь на попытки сделать фильмы и получить за них награды. Я не стремлюсь к призам.

Стиль «Догвилля» действительно не похож на стиль других ваших работ?

Это стилизованное кино. Театральный стиль. Я хочу попробовать продолжить это в следующих картинах, потому что сегодня, как мне кажется, очень важно сделать что-нибудь некинематографичное. Знаете, во всех теперешних голливудских фильмах так много всяких приспособлений и компьютеров, летают тысячи драконов и все такое. Это было настоящим прорывом, когда Кубрик месяцами старался найти правильный свет для съемок «Барри Линдона». Но если ты можешь сделать то же самое за пару минут на компьютере, этому недостает души. Весь невероятный «экшен», все компьютерные чудеса превратили кино во что-то новое. Но мне кажется, что надо возвращаться к истокам. Я говорю не о «Догме», а о театре внутри фильма.

Человек, получивший столько призов и наград, сколько получили вы, удос-

тоенный «Золотой пальмовой ветви» за предыдущий фильм, — может ли он желать чего-либо еще? И чего именно? Каков сейчас ваш самый амбициозный замысел, самое большое профессиональное желание?

То, чем я занимаюсь сейчас, «Догвилль». Я планирую сделать еще два фильма такого типа, еще два театральных фильма. Сейчас для меня это самый серьезный замысел. Я просто без ума от «Догвилля», он блистателен. Нехорошо так говорить, но я на самом деле так думаю. Это миссия — научить людей, как можно делать кино. Проблема всех этих голливудских драконов в реализме: если ты делаешь дракона настолько реалистичным, насколько это возможно, то не должен пытаться сделать следующего дракона еще лучше, потом еще лучше и так далее... Так они перестают быть похожими на первого, реалистичного дракона. Значит, надо делать что-нибудь нереалистичное. Что-нибудь стилизованное. Посмотрите «Догвилль» и поймете, о чем я. Мне этот фильм очень нравится.

Вы впервые работали в «Догвилле» с голливудскими звездами?

А, да, Николь Кидман ведь голливудская звезда... Она попросилась в мой фильм, она хотела со мной работать, и это прекрасно. Она сыграла блестяще. Другие американские актеры тоже играли здорово. Платили им не так уж много, они сами хотели играть в этом фильме.

Вторая встреча состоялась на Каннском фестивале, после триумфальной премьеры «Догвилля» — теперь разговор был уже более детальным. Хотя продолжился с той же точки, на которой прервался в предыдущий раз.

Трудно ли было заполучить Николь Кидман в свой фильм?

Нет, все шло своим чередом. Я послал ей сценарий, а потом получил положительный ответ. Ничего общего с Вуди Алленом, у которого знаменитые актеры

снимаются, — не знаю уж, из каких соображений. Может, они его жалеют? И все терпеть не могут у него сниматься, но время от времени делают это. Николь же, кажется, сама хотела работать со мной.

Николь Кидман сказала, что ей иногда приходилось трудно на съемках...

Я так не думаю. Просто у меня специфическое чувство юмора. Может, она не поняла какую-то из моих шуток?

И Николь Кидман сыграет в двух следующих фильмах трилогии?

Она хочет этого, сомнений нет, но сказать «я не прочь сняться у тебя» недостаточно: надо подписать контракт. Тут, в Каннах, она сказала об этом не всерьез. У нас с Николь сложились отличные отношения, и мне она необходима для всех трех фильмов. Если она откажется трижды сыграть Грэйс, то я не возьму ее во второй фильм: в этом случае роль Грэйс исполнят три разные актрисы. Пока что мы планируем приступить к съемкам второй картины трилогии будущей зимой. *(Уже после интервью было объявлено о том, что в следующих двух фильмах Николь Кидман играть не будет. — А.Д.)*

Остальные два фильма предполагаемой трилогии, несмотря на все сложности, вы снимете в том же стиле?

Точно в том же самом — так что готовьтесь: будет дьявольски скучно.

Еще больше мела на полу вместо декораций?

Или еще меньше!

Кстати, откуда взялось название «Улица Вязов», помеченное мелом на полу сцены?

Из компьютерной игры. Я очень часто играю в видеоигры, особенно в одну, которая мне безумно

нравится. Она называется «Silent Hill», выпущена в формате «Playstation-2». И есть там улица Вязов, проходя по которой необходимо убивать всех подряд. Оттуда я название и позаимствовал. Потом я узнал, что в Скалистых Горах нет никаких вязов... Что же касается фильма «Кошмар на улице Вязов», то я о нем только слышал, а сам не смотрел.

В последнем кадре вместо пометки мелом на полу внезапно возникает настоящая собака. Почему?

Это как доказательство той темы, которую я эксплуатирую в «Догвилле». В школе мне хорошо давалась математика, особенно доказательства различного рода теорем. В кино — то же самое.

А зачем фиктивные звуки несуществующих хлопающих дверей?

Изначальная идея была такова, чтобы создать пространство, максимально приближенное к театральному. Звуки давали впечатление реального мира, а хлопающие двери служили для обозначения пространства. Но атмосфера по ходу съемок усложнилась, и теперь вы можете как угодно объяснять эти звуки.

Чем был обусловлен выбор музыки для фильма?

На такой подбор музыки меня вдохновил «Барри Линдон» Кубрика, как и на многое другое: я имею в виду свет, деление на части, голос от автора. Я использовал уже существующую музыку, слегка переписанную самими исполнителями. Барочная музыка — Вивальди и многие другие — выбрана просто потому, что мне она показалась подходящей для такого фильма. Что-то театральное: маленький оркестрик играет старинные мелодии.

А что на вас еще повлияло, кроме Брехта и Кубрика?

Наверное, многое, но я стараюсь об этом не задумываться. Я пытаюсь закрыться, отгородиться от

мира на пару недель, пишу не останавливаясь, пока сценарий не будет окончен. А потом не меняю ни слова. Так я и работаю. Хотя уверен, что на меня повлияли многие, включая Уолта Диснея.

В «Догвилле» вы нарушили буквально все правила «Догмы-95» — к счастью, там не было ничего сказано об использовании закадрового голоса...

Нет, но звук было необходимо записывать синхронно, и, значит, закадровый голос был невозможен. Что касается «Догмы», то ее правила сводятся к запрету всех вещей, которые мне по-настоящему хотелось бы делать! То есть «Догма» — изощренный метод самобичевания.

Создается впечатление, что в «Догвилле» встретились герои ваших предыдущих фильмов: молодой идеалист из «Эпидемии» или «Европы» и девочка с «золотым сердцем». Так ли это?

Пожалуй, можно так сказать. Тома в следующих фильмах уже не будет, потому что он мертв: другими словами, в традицию это не превратится. Не так уж много у меня персонажей — сами знаете, если смотрели другие мои фильмы. Это как в шахматах: у вас есть ферзь, конь, другие фигуры, и вы постоянно перемещаете их по доске, туда-сюда. Так я пишу и буду писать, пока не умру. Вряд ли мне удастся изобрести кого-то нового.

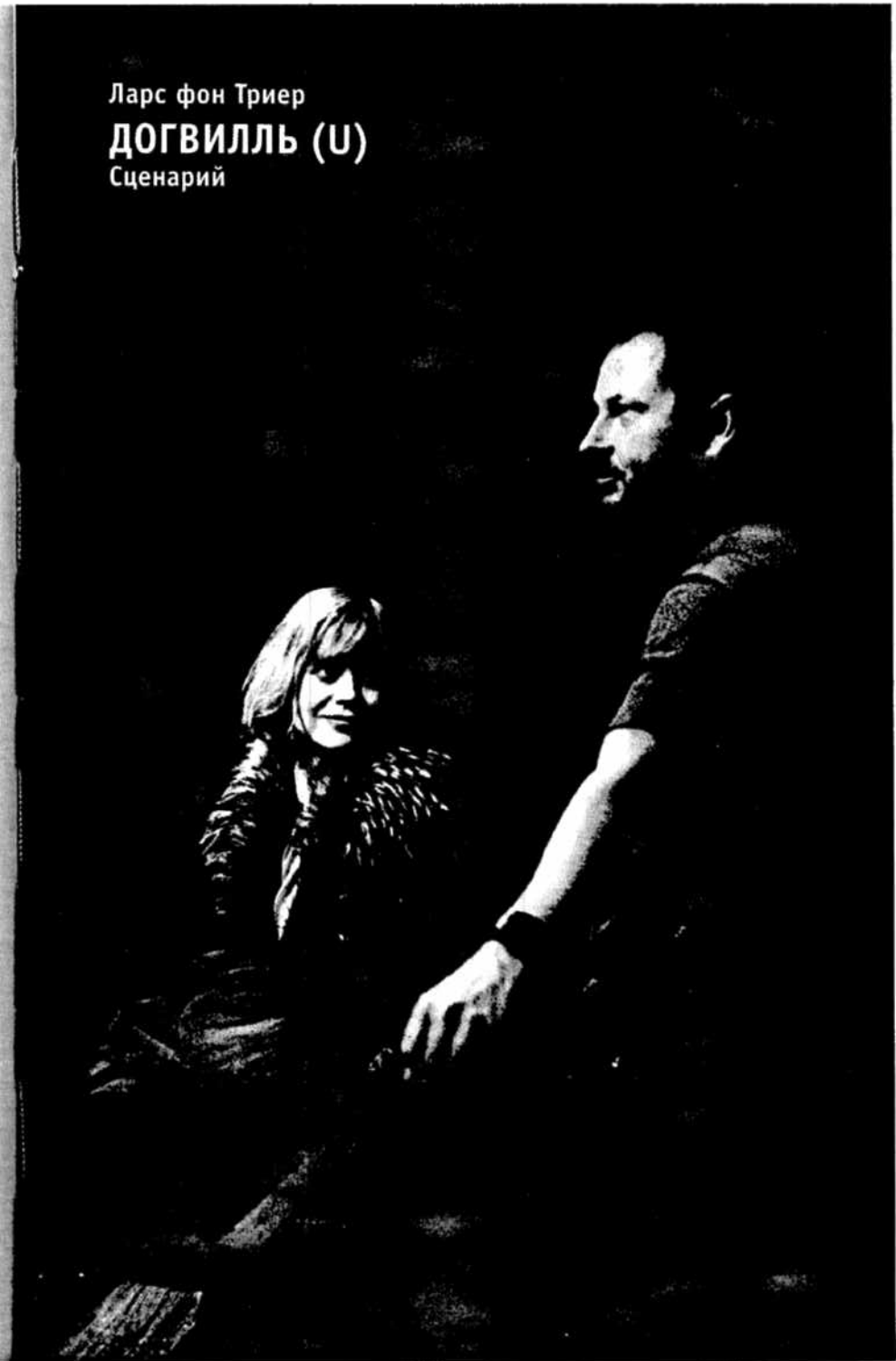
Эти персонажи похожи на вас?

Все мои персонажи — это я сам и есть. Грэйс и Том в том числе. Особенно Том — маленькая пародия на Ларса фон Триера.

Том погиб. А что будет с Грэйс, героиней Николь?

Надеюсь, что умрет она в глубокой старости.

Ларс фон Триер
ДОГВИЛЛЬ (U)
Сценарий



Появляется надпись:

«СЦЕНА, КОТОРАЯ ЗНАКОМИТ НАС С ГОРОДОМ И ЕГО ОБИТАТЕЛЯМИ».

Мы видим Догвилль с высоты птичьего полета. Жители города погружены в повседневные заботы.

Р а с с к а з ч и к (голос за кадром): Это печальная история городка под названием Догвилль. Он лежал у подножия Скалистых Гор и был последним поселением, за пределами которого горы вступали в свои владения. Догвилль раскинулся на уступе, нависшем над шахтой, в которой когда-то добывали серебро. Каньон-Роуд переходила в улицу Вязов с десятком домишек, а улица Вязов, в свою очередь, упиралась прямо в скалистые горные отроги в окрестностях заброшенного месторождения. Путь можно было продолжить, поднимаясь в горы по узкой тропинке, но подобное предприятие едва ли имело бы успех, — погода в тех местах чрезвычайно переменчива. На другой стороне городка еще одна тропинка вела вниз, но ее, как правило, использовали, чтобы спуститься в яблоневый сад Веры и Чака, и редко, чтобы попасть в долину.

В доме Эдисонов тихо играет радио. Томас Эдисон-Младший собирается выйти из дома. Он надевает пиджак и шарф.

Томас Эдисон-Старший сидит в кресле-качалке. Воображаемое радио передает приятную музыку. И вот музыка сменяется одной из пламенных речей президента Рузвельта.

Р а д и о (голос за кадром): А теперь, дамы и господа, президент Соединенных Штатов, мистер Франклин Рузвельт...

Р у з в е л ь т (голос за кадром): Мои дорогие американцы...

Т о м С т а р ш и й: Ох, Том, сделай одолжение... Радио!!

Т о м (качая головой): Только потому, что закончилась музыка, и ты рискуешь услышать хоть что-то полезное? Пап, мне казалось, для того нам и нужно радио?

Т о м С т а р ш и й (кивает): Можешь смеяться, но ты знаешь — я должен отдыхать.

Том улыбается и выключает радио. Кивает отцу, который держит в руках выпуск какой-то медицинской газеты двухлетней давности, и выходит на улицу.

Р а с с к а з ч и к: Отец Тома когда-то был врачом и теперь получал скромную пенсию, так что Том мог себе позволить слоняться без дела и не слишком расстраиваться по этому поводу. Тома такая ситуация полностью удовлетворяла. Однажды он напишет роман, — он был уверен в этом, — так что исследования, на которые он тратил дни своей юности, вреда не принесут. Время, которое он прожигал, шатаясь по Догвиллю и наблюдая, окупится десятикратно в тот день, когда он возьмется за перо. Пока же предъявить ему было нечего, не считая нескольких коротких заметок. Одна из них, написанная на бумажной салфетке, представляла собой два слова: «Великое» и «Малое», между ними тире, а потом знак вопроса. Эти заметки, вкупе с коллекцией различных предметов, при желании могли бы послужить материалом для описания человеческого поведения. Использованный железнодорожный билет или какое-нибудь старое письмо Том прилежно и педантично собирал в ящике стола в своей спальне — как реликвии, которые могли пригодиться впоследствии.

Том машет рукой Оливии, стоящей у окна. Она умывает Джун, которая сидит в инвалидном кресле, тряпкой, смоченной в ведерке с водой. Оливия радостно машет в ответ. Джун счастливо улыбается Тому.

О л и в и я: Добрый вечер, масса Том!

Т о м: Добрый вечер, *масса* Оливия! Не забудьте про завтрашний день!

Она утвердительно кивает вслед Тому. Он останавливается, чтобы посмотреть на детей Чака и Веры, играющих во дворе их дома. При виде Тома старшие девочки хихикают.

Р а с с к а з ч и к: Каким бы самонадеянным ни казался Том, в Догвилле не было ни одного человека, который бы его не любил. Он был здесь своим, подобно кустам крыжовника, Старой Скамейке с видом на яблоневый сад и заброшенной серебряной шахте на окраине города. Если бы в один прекрасный день незнакомец поинтересовался профессией Тома, тот без колебаний назвал бы себя шахтером. И хотя Том не прорубал себе пути в горной породе, он прокладывал тоннель в материале еще менее податливом: он погружался в глубины душ человеческих.

Приближается Чак с большой корзиной на спине. Он идет домой. В корзине — его инструменты. Том приветствует Чака.

Т о м: Привет, Чак. Мы увидим тебя завтра?

Чак снимает корзину, замедляя шаг. Он потягивается и утвердительно кивает.

Ч а к: Я бы прожил и без твоих лекций. Но ты знаешь Веру. Не оставит в покое, пока не скажешь «да».

Чак сердито смотрит на детей, играющих на дороге. Он внимательно разглядывает собачью будку и замечает еду в миске.

Ч а к: Кто дал Моисею кость? На ней все еще есть мясо. Когда мы в последний раз видели мясо?

Чак смотрит на Далию, которая оказалась ближе всех.

Д а л и я: Это Джейсон. Он не хотел мяса, а Моисей казался таким голодным...

Ч а к: Джейсон дал этой шавке кость с мясом?! *(Он поворачивается к Джейсону, который стругает что-то карманным ножом.)* Тебя бы выпороть, парень. Уж конечно, за столом мясо досталось тебе. В следующий раз будешь переводить хорошие продукты, отберу нож!

Джейсон испуганно смотрит на нож. Чак идет к дому, сгружая инструменты.

Ч а к: Моисей должен быть голодным. Чтобы сторожить.

Т о м *(с улыбкой)*: Сторожить в Догвилле? Что здесь красть?

Ч а к: Настали скверные времена, Том Эдисон. Скоро сюда явятся ребята, у которых будет еще меньше нашего.

Чак заходит в дом и хлопает за собой дверью.

Том идет дальше по улице. Он направляется к молельному дому. Он стучит в дверь. Марта протирает скамьи, но останавливается, чтобы ответить.

Т о м: Они все придут, Марта, будь уверена. Просто подготовь скамейки!

М а р т а: Тебе повезло, что сейчас у нас нет священника и ты можешь использовать помещение для собраний. Но повторяю, что, если тебе нужен орган, я должна связаться с районными властями и получить у них разрешение.

Т о м: А я снова отвечу тебе, что нам твой орган ни к чему. Мы можем укреплять дух без пения и чтения Библии. *(Смотрит на часы.)* О боже, уже почти семь. Не забудь про колокол.

М а р т а: Не беспокойся! Уж я-то не опоздаю. Люди счастливы, что я звоню в колокол каждый час, и они могут рассчитать свой день.

Том с улыбкой качает головой. Он выходит, и Марта закрывает за ним дверь.

Довольный собой, Том идет дальше по улице Вязов. Он дружески кивает Мамаше Джинджер и ее сестре Глории, которые огородничают на заднем дворе магазина. Мамаша Джинджер окучивает кусты крыжовника.

Том: Мне кажется, сойдет и так, Мамаша Джинджер. Ты обрабатывала эти кусты вчера, а также позавчера и за день до того. Не думаю, что прополка и окучивание пойдут земле на пользу. А эта земля дала жизнь всем нам.

Мамаша Джинджер: Я не позволю тебе дерзить мне, Томас Эдисон-Младший. Я буду окучивать столько, сколько мне заблагорассудится.

Глория: Да-да, и все испортишь. Я полностью согласна с Томом — ты мне, может, и сестра, Джинджер, но то, как ты управляешься с граблями, это уж чересчур.

Мамаша Джинджер (не обращая внимания): Но есть мои пироги-то ты горазд, Том Эдисон.

Том: Они вкусные, в этом сомнения нет.

Мамаша Джинджер: Так кто же, выходит, прав, когда речь заходит о мотыге? Ты или я?

Том: Х-мм... Не уверен, что это так просто...

Глория: Отлично сказано, Том. Вот он тебя и подловил, Джинджер, — ты вечно все упрощаешь. Лучше слова не найти! Упрощаешь!

Том замечает Бена, поднимающегося на грузовике по Камьон-Роуд. Том отступает, когда грузовик разворачивается. Бен прикладывает руку к кепке, салютуя ему. Том идет за грузовиком до площади, по направлению к долине. Он подбегает и стучит в окно грузовика.

Том: Я открою ворота!

Бен: Было бы здорово, Том, просто здорово!

Том открывает ворота гаража. Он делает галантный жест рукой, приглашая Бена заехать внутрь. Бен загоняет грузовик в гараж, выходит.

Том: Какие новости в индустрии грузоперевозок? Там тоже все катится под откос?

Бен: Не смейся над индустрией грузоперевозок. Она заслуживает уважения, ведь грузовой транспорт позволяет людям перевозить товары, не говоря уж о самих людях.

Том (кивая): Ты прав, мой друг, ты прав.

Бен начинает закрывать тяжелые гаражные ворота.

Бен: Пока, Том.

Том: Спокойной ночи, Бен. Не забудь завтра оттранспортировать себя в молельный дом.

Бен пожимает плечами и закрывает дверь. Том оглядывается. Он направляется к центру площади и с ухмылкой озирает долину.

Рассказчик: Том смотрел на долину. Он узнавал глухой звук: на болотах забивали сваи, и это напоминало о том, что строительные работы еще идут в этой стране, несмотря на тяжелые времена — даже если это лишь постройка новой тюрьмы, как утверждал Бен. Когда-нибудь Том уедет отсюда. Непременно уедет! Но спешить было некуда. Том всматривался в вечерние огни, мерцавшие в долине, и чувствовал себя прекрасно. Возможности скрывались там, за горизонтом, и в самом деле лучшего места для них было не найти. Он мог бы отправиться за ними и использовать их, — как только выберет время, как только будет готов. Но раз уж отправился на поиски, обратной дороги может и не быть, размышлял Том. Именно в этом городе он появился на свет, и самое меньшее, что он мог сделать для Догвилля в знак благодарности, — это почтить его своим драгоценным присутствием, хотя бы еще ненадолго. Кроме прочего, Том не без злорадства замечал, что жизнь города давно идет по накатанной колее. Его разум был острее, чем у остальных, и он был способен видеть всех обитателей города со стороны. В конечном счете они поймут, что можно жить богаче, *правильней*, и оценят это — может быть, не прямо сейчас, но со временем.

Марта звонит в колокол на башне молельного дома. Том смотрит на часы. Он разворачивается и возвращается на улицу Вязов.

Рассказчик: Пробыло семь часов, и Тому пора было играть в шашки с другом его детства Биллом Хенсоном. Билл был глуп и знал об этом. Слишком глуп для того, чтобы получить диплом инженера, в этом он был совершенно уверен. Игра, в которой Том всегда выигрывал и которой Билл боялся, ежедневно приносила ему разочарование. Поэтому он всеми силами пытался оттянуть партию, которая приводила Тома к Хенсоном практически каждый день. Кто-то мог бы сказать, что возможность увидеть старшую сестру Билла Лиз привлекала Тома больше, чем шахматная доска, и, вероятно, это не было бы ошибкой. Факт оставался фактом — в доме Хенсонов Тому открывались новые горизонты. Такие же манящие, как земли, стирающиеся в сумерках по ту сторону гор, горизонты, подобные восхитительным изгибам тела Лиз Хенсон. Сладостная, мучительная, соблазнительная бездна.

Том стучит в дверь дома Хенсонов. Лиз открывает дверь. Она милая — по-другому не скажешь.

Л и з (*отводя глаза*): Том, тебе действительно необходимо приходиться каждый божий день? Было бы куда забавнее, если бы здесь появился кто-нибудь более интересный — хотя бы для разнообразия. Ты знаешь, мне и вправду так одиноко в этом городе. Здесь никто не подходит мне по возрасту. Вы с Биллом слишком молоды, а все остальные слишком стары. Включая Бена, если стоит его учитывать. Как только мой жених напишет, что получил эту работу в Булдере, я уеду, уж поверь мне. И тогда вам всем придется искать другую девушку, чтобы лезть к ней под юбку.

Т о м: Билл дома?

Л и з: А где ж ему быть? Он учится, а я помогаю родителям со станами, хотя любой тебе скажет, что я умнее его. Бедного Билла можно до полусмерти напугать одной только партией в шашки.

Лиз идет вглубь дома. Ее отец, Мистер Хенсон, полирует стаканы. Она устало смотрит на стаканы, которые он только что закончил обрабатывать, и грубо заталкивает их в коробку с опилками.

В доме Том находит Билла, сидящего среди книг.

Т о м: Время играть в шашки, Билл, старина!

Б и л л (*вздыхая*): Да-да, думаю, что так. Я не слышал колокола, совсем не слышал.

Билл сгребает книги и безутешно раскладывает доску. Он достает шашки из коробки.

Т о м: Завтрашнее собрание обещает быть удачным. Остальные тоже это знают, и все придут.

Б и л л: Я каждый раз прихожу на твои собрания, но до сих пор не понимаю, зачем они нужны.

Т о м: Священник умер, не так ли? Я не поклонник религии, но, в конце концов, он помогал городу осознать, что вопросы морали можно обсуждать вслух. Мои собрания служат той же цели, только гораздо лучше, позволю себе заметить.

Билл ищет пропавшую шашку.

Б и л л: Слушай, они уверены, что ты когда-нибудь начнешь писать книги, Том. Не в том дело... Почему бы тебе не оставить их в покое... Они и так достаточно хороши.

Т о м: Хороши? Они хороши?! Я так не думаю. Мне кажется, эта страна о многом забыла. И я стараюсь освежить людскую память, используя примеры.

Б и л л (*продолжая поиски*): Она пропала. Взяла и пропала. Боюсь, сегодня нам сыграть не удастся. (*Билл удовлетворенно смотрит на Тома. Том поднимает доску и протягивает ему шашку, которая была под ней. Билл безмолвно принимает ее.*) И что же ты будешь освежать в нашей памяти завтра?

Т о м: Дух приятия — умение принимать и способность получать!

Б и л л: И ты думаешь, они все придут послушать об этом? Когда на Рождество ты рассуждал об умении отдавать, нас было только четверо.

Т о м: Четверо, но все ушли поумневшими. Даже ты понял мой пример с подарками на Рождество. Ты смог определить, насколько искренним был дарящий, судя по обертке от подарка.

Б и л л: А твой завтрашний пример...

Т о м (*посерьезнев*): Да я пока и сам не знаю... Для того чтобы объяснить Догвиллю трудности, связанные с искусством приятия, мне необходим объект, о котором и пойдет речь... Что-то осязаемое... Дар! Он стал бы превосходным примером.

Б и л л: Ты хочешь сказать, что кто-то — ни с того ни с сего — пошлет нам подарок? Не могу представить себе никого, кто захотел бы подарить нам что-нибудь. С какой стати? Сейчас даже не Рождество.

Т о м (*с сомнением*): Нечто большее, чем рождественский подарок. Что-то, подаренное всему городу. Что-то, что заставит их...

Б и л л: Что, например?

Т о м (*про себя*): Как я уже сказал, мне надо подумать об этом. Надо поразмыслить.

Б и л л (*с надеждой в голосе*): Если тебе так уж надо думать, берись за дело. Мы не обязаны играть, сам понимаешь.

Т о м (*качая головой*): Нет-нет, я с удовольствием сыграю. Я что-нибудь придумаю. Сегодня я в духе. Проблемы — лучшее горючее. Что-нибудь да получится.

Том задумывается. Он серьезно смотрит на доску, как если бы никогда раньше не видел расставленные рядами шашки. Затем он уверенно делает первый ход. Билл издает стон и с тревогой смотрит на доску.

2

Ранняя весна. Ночь

Появляется надпись:

«СЦЕНА, В КОТОРОЙ ТОМ СЛЫШИТ ВЫСТРЕЛЫ И ВСТРЕЧАЕТ ГРЭЙС».

Стемнело. Том в темноте идет по улице Вязов. В домах люди заняты повседневными делами. В горах завывает ветер.

Р а с с к а з ч и к: Было почти совсем темно, когда Том возвращался домой после триумфа, который, несмотря на некоторые усилия со стороны Тома, направленные на продление партии в шашки, наступил весьма быстро. Начался сильный дождь, и ветер превратился в настоящую бурю. Том продрог и запахнул пиджак. На самом деле завтрашнее собрание начинало его тревожить. Что же он использует в качестве примера? Само по себе это было не столь важно; если слов и теорий (его собственного сочинения, и, надо сказать, блистательных) жителям города будет недостаточно, в этом им следует винить самих себя. Конечно, он мог бы рассматривать это как упражнение. Очередную дискуссию о вечных ценностях. Очень полезно попрактиковаться в таких вещах прежде, чем покинуть город и встретить других писателей в местах получше и побольше Догвилля. Он возвращался по улице Вязов, ведомый слабым светом, льющим из окон, и улыбался сам себе, когда различал в них жителей города, занятых повседневными заботами, которые были ему так хорошо знакомы. Они бы гордились им в любом случае, и не важно, с чем ему придется к ним обратиться.

Бах!

Том останавливается. Звук прозвучал, как далекий выстрел. Дует ветер, под его напором дребезжит лампочка на стене молельного дома (единственное наружное освещение во всем Догвилле).

Бах!

Еще один. Том спешит на другой конец улицы Вязов. Он останавливается и вглядывается в темноту, стоя у Старой Скамейки. Однако он не слышит ничего, кроме шума ветра.

Р а с с к а з ч и к: У него не осталось сомнений. Это были выстрелы. Машина, забивавшая сваи на болотах, не смогла бы издать такой звук. Выстрелы доносились из долины или, скорее, с Каньон-Роуд, в направлении Джорджтауна. И хотя тьма была почти непроницаемой, он тем не менее пытался разглядеть хоть что-нибудь за горами — там, откуда, как показалось Тому, прозвучали выстрелы. Он простоял целую вечность, дожидаясь новых выстрелов. Но они больше не повторились, и вскоре тьма стала такой, как прежде, а ветер, никогда не стихавший в Догвилле, продолжал завывать так, будто звуки выстрелов вовсе не раздавались в городе. Слегка разочарованный, Том присел на Старую Скамейку, чтобы поразмыслить, на миг погрузиться в свои чувства. Однако прошло совсем немного времени, прежде чем его мысли вновь свободно поплыли сквозь туман и бурю, на ходу преобразаясь в статьи и романы, и толпы поклонников, которые молча внимали Тому после публикации очередного его сочинения, бичевавшего и очистившего душу человеческую. Он видел людей, заключающих в объятия ближнего своего, ведь через изреченные им слова жизнь открылась для них с новой стороны. Это было непросто. Но его усердие и умение управ-

лять как повествовательной, так и драматургической формой донесли послание до читателя. Том улыбался, представляя, как все они внимательно его слушают и мир улучшается по мере того, как века застоя и ненависти превращаются в пыль и исчезают в просветлении, которое принес он. Просветлении, сопровождаемом примерами...

Мы смотрим на Тома с высоты. После этого мы видим его со стороны, все еще на скамейке, погруженного в мысли.

Р а с с к а з ч и к: Том мог провести на скамейке еще полчаса, но новый неожиданный звук пробудил его.

Том смотрит на другой конец улицы Вязов.

Р а с с к а з ч и к: Моисей лаял. Конечно, само по себе это не было необычным, но его лай звучал по-новому. Он лаял негромко, скорее, рычал, — так, будто опасность была совсем близко и не сводилась к пробегающему мимо еноту или лисе. Как если бы собака оказалась лицом к лицу с силой, которую надлежит принимать всерьез, с которой не совладать при помощи пустых рассуждений.

Том встает и идет по улице, на этот раз гораздо быстрее, более целенаправленно. Рядом с будкой Моисея он различает в темноте фигуру, которая движется к шахте, к тропинке, ведущей в горы. Том ускоряет шаг.

Т о м: Эй, вы!

Фигура смотрит в его направлении, но поворачивается и бежит к тропинке. Том переходит на бег, преследуя незнакомца. Секунду спустя он возвращается, волоча за собой промокшую молодую женщину. Она пытается вырваться.

Г р э й с: Пустите!

Т о м: На вашем месте я бы даже не пытался! Я хорошо знаю этот путь и сомневаюсь в том, что мне удалось бы вернуться оттуда живым. Скалы там скользкие, как мыло, особенно в такое ненастье...

Грэйс перестает сопротивляться и задумывается.

Г р э й с: А другая дорога есть?

Т о м: Только та, что ведет в долину.

Г р э й с: Что ж, она мне не подходит. Уж лучше я попытаю счастья на скользких скалах.

То м: Кажется, вам *очень* нужно попасть в горы сегодня вечером!

Он осматривает ее одежду, скорее городскую и слишком легкую для холодного горного воздуха. Она туже запахивает свое зеленое пальто.

То м: Вы же не связаны с этими выстрелами, не так ли?

Грэйс смотрит на него, в ее взгляде отчаяние. Звук двигателя и свет фар машины, поворачивающей на улицу Вязов, заставляют ее вздрогнуть.

Грэйс: Помогите мне, пожалуйста!

Он смотрит на подъезжающий автомобиль. Она хватается за него.

То м: Идите по рельсам в шахту. Там вы будете в безопасности.

Еще до того, как он кончает говорить, она поворачивается и убегает по рельсам, нагибаясь, пробираясь между старых металлических конструкций.

Том остается на месте и смотрит на подъезжающую машину. Опускается стекло. Трое мужчин в темных костюмах сидят на передних сиденьях. Задние сиденья скрыты за занавесками.

Водитель: Что, черт возьми, *это* за место? (Тому.) Эй ты, куда ведет дорога?

То м: Если хотите проехать, вам лучше развернуться и ехать обратно по дороге в Джорджтаун. Там свернете на автостраду. Этот город называется Догвилль.

Водитель: Догвилль? Поди ж ты. Глупее названия не придумаешь.

То м: Я могу вам помочь чем-то еще?

Водитель: Мы тут ищем кое-кого.

То м: Кого?

Водитель: Вопросы задавать буду я. Или ты хочешь, чтобы мы вышли из машины и научили тебя хорошим манерам?

Кто-то тихим голосом обращается к Водителю с заднего сиденья. Водитель оборачивается и слушает. Затем поворачивается к Тому. Интонация его голоса изменилась. Теперь он почти дружелюбен.

Водитель: Мой патрон хотел бы поговорить с тобой.

Он кивает головой на заднюю дверь машины, на которой опускается окно. Том видит Большого Человека на заднем сиденье. Его лицо скрыто тенью.

Большой Человек: Прошу прощения, молодой человек, я ищу девушку. Она могла заблудиться и попасть в ваш город. Понимаете ли, я не хочу, чтобы с ней что-то случилось. Она мне очень дорога.

Том смотрит на него. Затем отрицательно качает головой.

То м: Никто не проходил через Догвилль. Моисей бы залаял. Он очень подозрителен к незнакомцам.

Большой Человек: Очень мудро со стороны Моисея. В наши дни невозможно быть чересчур осторожным.

В окно высовывается рука с визитной карточкой.

Большой Человек: Пожалуйста, возьмите мою визитку. Если вы увидите молодую девушку, блондинку в зеленом пальто — пожалуйста, позвоните. Как я уже сказал, она очень много значит для меня. Мое положение позволяет мне предложить солидную награду...

Том берет визитку.

То м: Хорошо.

Окно закрывается. Том смотрит на Водителя.

То м: Это вы стреляли?

Водитель (заводя мотор): Шел бы ты домой, сынок. Смотри, не простудись!

Машина уезжает. Том наблюдает за ней, поворачивается и идет к входу в шахту. Вглядывается внутрь.

То м: Они уехали.

Грэйс появляется из темноты.

Грэйс: Вы были так добры.

То м: Как насчет чашечки кофе, прежде чем вы полезете в горы?

Грэйс благодарно смотрит на него.

Грэйс: Что ж, спасибо. Я, конечно, не отказалась бы от чашечки кофе.

3

Ранняя весна. Ночь

Том сажает Грэйс у письменного стола. Он приносит ей кофе и хлеб. Впервые он замечает, насколько она красива. На Грэйс дорогая одежда. На шее — шарф с серебряной застежкой с инициалом «Г».

Р а с с к а з ч и к: Конечно, она была красива. Но было и еще кое-что, Том сразу это ощутил. Откуда бы она ни появилась, хоть с Луны, она не казалась здесь чужой. Грэйс не выбирала Догвилль по карте, она не стремилась сюда попасть, но Том чувствовал, что она принадлежит этому месту. Грэйс была беглянкой, но обладала редким качеством — внушать доверие. Она располагала к себе. Никто бы с этим не поспорил. Том чувствовал, что ей нужна помощь, да она и не пыталась это скрыть. Она могла бы скрыть свою беспомощность, но предпочла сдаться на его милость. Щедрый дар, очень щедрый, думал Том.

Том садится с чашкой в руке. Он замечает, что Грэйс что-то зажала в кулаке. Это кость. На ней еще остались куски мяса.

Том: Могу я забрать это?

Смущаясь, она опускает взгляд и отдает ему кость. Она не притрагивается к еде.

Том: Как вас зовут?

Грэйс: Грэйс.

Том: Я Том.

Грэйс: Спасибо за помощь, Том. Извините, но я приехала из города... Я не верю своим глазам: люди помогают тому, кого видят впервые в жизни. Кажется, мои воспитатели не предполагали, что такие люди есть на свете.

Том: Как же вас воспитывали?

Грэйс: Надо сказать, я получила самое ужасное воспитание. Мне постоянно говорили, что лучше меня и моей семьи в мире никого нет. Хуже этого ничего не может быть. Мой отец любил меня, но был очень высокомерен, а для меня нет греха страшнее.

Том: Кто эти люди в машине?

Грэйс: Обычные гангстеры! Они уже три дня преследуют меня.

Том: Чего они от вас хотят?

Грэйс: Человек на заднем сиденье — их босс... Я видела его лицо. Это моя единственная ошибка. Теперь они хотят убить меня.

Том: Он дал мне номер телефона, просил позвонить, если я вас увижу. Он сказал, что вы очень дороги ему.

Грэйс (*саркастически*): Бьюсь об заклад, что это так!

Том: Где ваша семья?

Грэйс: У меня нет семьи. Больше нет. У меня был лишь отец, но эти гангстеры отняли его у меня, а теперь им нужна я.

Она смотрит на кусок хлеба, который держит в руке.

Том: Вы, должно быть, проголодались.

Грэйс: Я несколько дней не ела, но я не заслужила этот хлеб. Я ukrала кость у собаки. Я ведь раньше ничего ни у кого не крала. Если бы под яблоней были яблоки, я бы стащила и их. Возможно, они принадлежали бы бедному фермеру, которому самому нечего есть. Поэтому я решила наказать себя и не есть хлеб, как бы аппетитно он ни выглядел. Видите ли, в такой семье, как моя, мне приходилось заниматься самовоспитанием.

Том: Весьма вероятно, что отказ от хлеба поможет вашему воспитанию. Но, хотя я убежден, что там, откуда вы пришли, хлеба полным-полно, в этом городе посчитали бы дурным тоном не есть того, что предлагают.

Грэйс (*смущенно*): Простите.

Грэйс начинает есть. Сначала медленно, затем все быстрее и быстрее, пока не набивает полный рот, как животное. Они обмениваются улыбками.

Том: Что вы будете делать теперь?

Грэйс: Спрячусь в горах, которые видела из долины.

Том: И как вы собираетесь там выживать?

Грэйс: Не знаю. Но что-нибудь придумаю.

Том изучает ее.

Том: А что бы вы ответили на предложение остаться здесь?

Грэйс: Даже если вы говорите всерьез, это вряд ли возможно. В конце концов, это маленький город. Я должна скрываться, а люди будут задавать вопросы.

Том: Это не так уж важно, если они тоже захотят вам помочь.

Грэйс: Вы хотите сказать, что все в этом городе похожи на вас?

Том: Здесь живут хорошие люди. К счастью, они не совсем такие, как я, но это честные люди, которые сами испытывали нужду. Они могут отказать вам, но я уверен, что стоило бы попытаться спросить.

Грэйс: Мне нечего предложить им взамен.

Том: Не уверен, что это так. На мой взгляд, вы можете предложить Догвиллю многое. А сейчас вам надо поспать, я вас разбужу пораньше, до того, как проснется папа. Вам придется подождать несколько часов в шахте, пока я поспрашиваю людей.

Грэйс на секунду замирает. Она смотрит на него, растроганная.

Грэйс: Спасибо, Том. Это на самом деле чудесное место.

Том улыбается ей.

4

Ранняя весна. День

Появляется надпись:

«СЦЕНА, В КОТОРОЙ ЖИТЕЛИ ГОРОДА ВСТРЕЧАЮТСЯ В МОЛЕЛЬНОМ ДОМЕ».

Все взрослые жители города в этот день пришли в молельный дом. Том произнес речь. Они смотрят на него без энтузиазма.

Рассказчик: День в Догвилле начался со слухов. Кузина Мамаши Джинджер из Джорджтауна видела автомобиль, который сперва поднимался по Каньон-Роуд к Догвиллю поздно вечером, а затем, позже, проехал обратно. Это таинственное происшествие навело многих на размышления и в определенной степени омрачило проникновенную лекцию Тома. Несмотря на сумбурность изложения, нельзя было отрицать, что Том обладает даром слова. Упомянув приключения, героем которых он стал прошлым вечером, Том бесстрашно пустился в рассуждения о нравственности. Предмет был ясен, однако суждения полного амбиций юноши звучали в высшей степени самонадеянно. Благодаря своим оригинальным соображениям, Том в какой-то степени смог скрыть недостаток подготовки и, следовательно, сомнительные причины для созыва городского собрания. Его отец внимательно смотрел по сторонам, пытаясь уловить настроение слушателей, и, почувствовав, что жителям города не слишком нравится слушать прямую критику в свой адрес, решил предвосхитить возможные протесты.

Том: ...Учитывая вышесказанное, мои дорогие жители Догвилля, не имеет смысла отдавать, если тот, кому дарят, не готов принять; если никто не осмеливается признаться, что нуждается в этом даре.

Том Старший: Я уверен, что ты желаешь нам добра, Том. Но я думаю, что из всех городов именно в нашем люди привыкли поддерживать друг друга. Мы живем бок о бок, мы все друг друга знаем. Я не вижу людей, не готовых открыться ближним. Да и остальные нам не безразличны.

Лиз: Правда, Том, ты опять взялся за старое. Заставил нас прийти сюда, чтобы слушать всю эту чушь. Кем ты себя воображаешь? Философом, что ли?

Джек МакКей: Я думаю, это интересное замечание, но не уверен, что Том прав насчет Догвилля. Людей, о которых он ведет речь, я не узнаю, а моему суждению можно верить. И что заставляет тебя думать, что все мы не готовы принимать дары, Том?

Том: Наблюдения.

Джек МакКей: Наблюдения?

Том: Мои наблюдения... сделанные в этих краях. Наблюдатель — вот кто я.

Мамаша Джинджер: Слово «лентяй» подошло бы лучше.

Глория (обращаясь к Джинджер): А тебе всегда есть что сказать, не так ли?

Мамаша Джинджер (не обращая на нее внимания): Что же такое мы отказываемся принять? Мы все вместе убираем снег!

Том: Вместе? Каждая семья расчищает дорожку к своему дому!

Бен: Допускаю, что Том прав. Дорожки никогда не бывают расчищены как надо. Возьмем, к примеру, Джорджтаун, там-то знают, что надо делать при снегопаде. Машины там ездят без труда.

Том Старший: Извини, Том, но того, что ты сказал нам, недостаточно. Нет никаких доказательств того, что люди в этом городе отличаются от жителей любого другого города.

Том: Я не говорю, что Догвилль отличается от большинства городов. Все, что я имею в виду, так это то, что *наш* город, так же как и вся страна, только выиграет, если мы будем более открытыми и внимательными.

Том с надеждой обводит взглядом жителей.

Том: Что скажешь, Вера? У вас с Чаком семеро детей. Неужели ни разу не было случая, когда вы могли бы использовать что-то, оставшееся на кухне у Мамаши Джинджер или у папы?

Вера: В этом городе ни у кого не бывает излишков.

Том Старший: И уж конечно ты не сомневаешься, что любой бы из нас вступился, если бы детям Чака и Веры чего-нибудь не хватало.

То м: Нет, но мы не можем знать этого наверняка!

Том умолкает. Глубоко вздыхает.

То м: Ладно, раз никто не хочет допустить, что у нас есть проблема, позвольте мне проиллюстрировать мои слова. Я не буду говорить о том, что уже случилось, я расскажу вам о том, что случится.

Все смотрят на Тома.

То м: Прошлой ночью, возвращаясь домой, я услышал выстрелы...

М а р т а: Выстрелы?!

Д ж е к М а к К е й: Я не слышал никаких выстрелов.

То м: Ты и не мог их слышать, Джек, поднялся ветер, и... в общем, неожиданно появился некто, незнакомый...

Слушатели потрясены.

В е р а: Незнакомец? Какой незнакомец?

То м С т а р ш и й: Ты о чем, Том?

То м: Была еще и машина, и люди в темных пальто...

Изумление нарастает.

То м С т а р ш и й: Том, перестань! Машины и люди в темных пальто...

То м: Это правда, папа, клянусь!

Г л о р и я (дрожа): Там был автомобиль! Кузина Мэгги звонила...

М а м а ш а Д ж и н д ж е р: И ты мне ничего не сказала?!

Г л о р и я: Ты спала. Ты ужасно злишься, если тебя будят...

В е р а: Прекратите, вы, обе. Никто никогда не приходил в Догвилль. Особенно среди ночи.

То м: Однако прошлой ночью это случилось. И не кто-нибудь, а гангстеры, будто сошедшие с обложки журнала «Тайм».

Л и з: Чего они хотели?

То м: Они преследовали человека, о котором я вам говорю. Но им пришлось уйти ни с чем.

Л и з: Почему?

То м: Потому что я ее спрятал, и они не смогли ее найти! Да, это женщина. Молодая женщина. Она устала и была голодна, за ней гнались бандиты, готовые убить ее при первой же возможности. Мне не надо было анализировать ситуацию, чтобы понять, на чьей я стороне.

То м С т а р ш и й: И где сейчас эта юная леди, могу я поинтересоваться?

В е р а: Ты же не хочешь сказать, что она все еще в Догвилле?!

То м: Хочу.

В е р а: Но почему?

То м: Я не мог решиться прогнать ее, не спросив у вас, добрых людей, не хотите ли вы приютить эту бедную женщину и позволить ей остаться здесь, с нами.

Слушатели уставились на Тома. Миссис Хенсон встревожена и расстроена.

М и с с и с Х е н с о н: Ты хочешь, чтобы мы предоставили убежище беглянке? Беглянке, за которой гонятся гангстеры? Да нас в порошок сотрут!

М и с т е р Х е н с о н: Успокойся, Клэр. Подумай о своей астме.

Он кладет руку ей на плечо. Миссис Хенсон тяжело дышит.

То м: Куда же так внезапно исчезли ваша филантропия и желание помочь ближнему? Может, мне лучше было позволить этим людям застрелить девушку? Не могу поверить. Как и в то, что вы способны прогнать молодую леди, даже не выслушав честно и непредвзято то, что она может нам сказать.

М и с т е р Х е н с о н: Хочешь привести ее сюда? Пойдем домой, Клэр. Я не позволю, чтобы тебя втянули в это.

Он встает, но жена усаживает его обратно на скамейку.

То м: Я уверен, что миссис Хенсон в состоянии встретиться с девушкой и выслушать то, что она нам скажет... а затем — вы вольны принять то решение, какое вам заблагорассудится. Прогоните ее прочь, если пожелаете. Но дайте ей шанс, который, согласно конституции, по праву принадлежит каждому жителю этой страны. Позвольте ей рассказать обо всем.

Слушатели испытывают сомнения.

То м С т а р ш и й: Возможно, ты поступил наивно, Том, и подверг риску нас всех, но должен сказать тебе, что любой сделал бы то же самое в схожих обстоятельствах. Думаю, это был смелый и в принципе правильный поступок. Голосую за то, чтобы дать ей шанс.

Аудитория испуганно перешептывается.

То м: Так я приведу ее?!

Слушатели, кажется, готовы согласиться. Чак смотрит по сторонам. Качает головой и горько усмехается.

Ч а к: Делай как знаешь, Том. Никому не хочется, чтобы о жителях солнечного Догвилля говорили, будто они не способны выслушать человека, попавшего в беду.

Т о м С т а р ш и й: Веди ее, Том.

Удовлетворенный, Том покидает здание, чтобы вывести Грэйс из шахты. Собрание в замешательстве ждет. Им не по себе от того, что Том собирается им показать.

5

Ранняя весна. День

Появляется надпись:

«СЦЕНА, В КОТОРОЙ ГРЭЙС ЗНАКОМИТСЯ С ЖИТЕЛЯМИ ДОГВИЛЛЯ».

Том осторожно входит в темную шахту через ворота.

Т о м: Грэйс!

Г р э й с (*опасливо*): Том?

Т о м: Теперь ты можешь выйти. Они согласились выслушать тебя и позволить тебе попросить их о помощи.

Г р э й с: Как я могу просить их пойти на такой риск ради человека, которого они не знают?

Т о м: Пойми, попасть в беду не стыдно.

Г р э й с: Некоторые думают иначе.

Т о м: Но не я. И не ты. Давай, пошли.

Грэйс осторожно выходит. Том берет ее за руку и ведет по улице Вязов. Грэйс испуганно озирается.

Р а с с к а з ч и к: Грэйс не видела Догвилль в дневное время суток. Город оказался меньше, чем она ожидала. Но одновременно, признала она, он оказался и более домашним. Бедные домишки и лачуги излучали человечность и уют. Было невозможно представить, что в них живут люди, с которыми неприятно поболтать или разделить скромную трапезу.

Когда Грэйс входит, ее встречает полное молчание. Все разглядывают ее. Она очень красивая девушка, и никто не решается высказать свои подозрения. Однако на лицах собравшихся все еще лежит отпечаток недоверия.

Т о м: Друзья, позвольте вам представить Грэйс. Грэйс, это жители Догвилля!

Воцаряется тишина. Наконец встает Том Старший.

Т о м С т а р ш и й: Мой сын Том сообщил нам о ваших обстоятельствах, мисс. Насколько мы поняли, у вас проблема.

Г р э й с: Послушайте, я бы не хотела ставить всю общину под угрозу...

Ч а к: Почему бы вам просто не обратиться в полицию? Они сделают все возможное, чтобы расправиться с гангстерами. Это работа для полицейских.

Б е н: Иногда от копов бывает толк, но они тратят массу времени на ерунду. Они не понимают, что если грузовик едет слишком быстро, то единственная причина в том, что кому-то срочно понадобился его груз. По мне, так в этом нет преступления...

Собрание согласно.

Г р э й с: У этих людей — обширные связи в верхах. К сожалению, у них есть информаторы в той самой полиции, куда вы советуете мне обратиться.

Собрание молчаливо осмысляет услышанное.

Т о м С т а р ш и й: Лучшего убежища, чем Догвилль, не придумать, это уж точно. Если кто и сможет узнать о том, что в городе кто-то прячется, то только от одного из нас.

Т о м: Правильно! Единственная дорога, идущая из города, — это Каньон-Роуд. За ней сможет следить слишком любопытная — уж простите — кузина Мамаши Джинджер, которая живет у поворота на Джорджтаун. У нее есть телефон. Марта сможет ударить в колокол и предупредить весь город.

М а р т а: Но ведь я время отмеряю! А что, если люди запутаются?

Т о м С т а р ш и й: Да ладно, Марта, уж, наверное, мы сможем ударить лишний раз в наш старый колокол, если захотим спасти жизнь. Насколько я могу судить, этой молодой леди здесь ничто не грозит. Так почему бы не позволить ей остаться?

Ч а к: А почему мы должны это делать?

Т о м: Потому, что люди нам безразличны!

Ч а к: Нет, я не это имел в виду. Откуда мы знаем, что эта женщина говорит правду? Может быть, гангстеры действительно стреляли в нее, но это не значит, что ей можно доверять.

Грэйс: Я прекрасно понимаю вашу точку зрения. Доверять мне слишком рискованно.

Бен (*улыбаясь Грэйс*): Я вам доверяю.

Миссис Хенсон: Бен, ты снова выпил! (*Поворачиваясь к Тому.*) Том, мы не гангстеры. Мы своим делом занимаемся и ни у кого ничего не просим.

Том: Наконец-то вы признались в этом!

Том Старший: Если бы только был способ избавиться от сомнений по поводу слов этой юной леди... Как-нибудь узнать ее получше. Я думаю, в этом случае мы бы все рискнули. Разве не так?

Все согласно кивают.

Том: Вот подходящий способ! Ты сам сказал это, папа. Пожить с ней бок о бок. Позволить Грэйс открыть свое истинное лицо. (*Поворачиваясь.*) Джек, который так «прекрасно разбирается в людях», с легкостью мог бы узнать ее истинную природу. Сколько времени на это нужно такому хорошему человеку, как ты, Джек? Неделя? Может быть, две?

Джек бормочет и скребет подбородок.

Том (*обращаясь ко всем*): Если она готова принять вашу помощь, вы должны быть готовы оказать эту помощь. Я уверен, мы можем дать ей две недели. Две недели! И даже если один из вас крикнет ей после этого «уходи!», я сам, лично, позабочусь о том, чтобы она покинула город, — обещаю.

Слушатели молча переглядываются. Наконец встает Оливия.

Оливия: Если масса Том думает, что так надо для общества и для всех нас, мне это тоже подходит. Он, может, и молод, но его сердце не лжет. А я знаю его сердце с тех пор, как оно бьется.

Том молчит. Грэйс смотрит с надеждой.

С высоты птичьего полета мы видим город, жители которого молча расходятся по домам.

Рассказчик: В молельном доме больше не было сказано ни слова. Но было решено, и все они это чувствовали, что прекрасная беглянка задержится в городе на две недели. И даже если потом они прогонят ее, так и не сумев убедиться в ее честности, они тем не менее смогут смотреть на себя в зеркало, твердо зная, что сделали все, что от них зависело, — и даже больше, чем сделали бы другие люди на их месте.

Появляется надпись:

«СЦЕНА, В КОТОРОЙ ТОМ ПРИДУМЫВАЕТ ПЛАН, А ГРЭЙС БЕРЕТСЯ ЗА РАБОТУ».

Том и Грэйс прогуливаются по дорожке, ведущей к дому отца Тома в направлении улицы Вязов.

Рассказчик: В тот же самый день, после полудня, Том повел Грэйс на прогулку по городу. Было воскресенье, и скромные улицы города были безлюдны.

Том ободряюще смотрит на нее. Берет за руку.

Том: Вот таков Догвилль, город, который я люблю. Здесь живет Оливия. Ее дочь калекка. Они цветные, и их присутствие в Догвилле доказывает широту взглядов моего отца. Он даже не берет с них практически никакой платы за жилье.

Том показывает на дом Чака и Веры. Собака лает в будке.

Том: Моисей, собака Чака и Веры. У них семеро детей, и они ненавидят друг друга. В следующем доме живут Хенсоны. Они зарабатывают на жизнь, полируя дешевые стаканы, чтобы выдать их за дорогие. А здесь обитает Джек МакКей. Все знают, что он слеп, хотя он считает, что может скрыть этот факт, притворяясь, что он просто слишком чувствителен к лучам солнца. В старой конюшне стоит грузовик Бена. Бен пьет и раз в месяц посещает бордель, чего ужасно стыдится. Марта присматривает за молельным домом, пока не придет новый священник, а этого никогда не случится. Там живут Мамаша Джинджер и ее сестра Глория. Они владеют дорогим магазином и наживаются на том, что почти никто никогда не выезжает из города. Бен и Оливия работают за пределами Догвилля, но все остальные остаются здесь. Когда-то ездили голосовать, но, с тех пор как ввели плату за регистрацию бюллетеней, которая приблизительно равна дневному заработку этих людей, они не испытывают потребности в демократии.

Том оставляет Грэйс у дверей магазина. Грэйс рассматривает китайские фигурки в витрине. Они безвкусны, но очень трогательны.

Том: Боюсь, что эти примитивные статуэтки скажут о жителях города больше, чем любые слова.

Звонит колокол. Том смотрит на часы.

Грэйс: Если это и есть тот город, который ты любишь, то ты выбрал очень странный способ выразить свою любовь. Все, что я вижу, — это прелестный городок, в самом сердце величественных гор. Город, в котором люди мечтают и видят сны, несмотря на тяжелые условия. Город, в котором мне позволили остаться, — вопреки здравому смыслу. И эти семь фигурок отнюдь не примитивны... Вот что мне нравится и что, если я не ошибаюсь, вскоре я смогу полюбить.

Грэйс бросает последний взгляд на фигурки и уходит.

Рассказчик: Назвать Догвилль прелестным городком было, по меньшей мере, оригинально. Улицы не украшены, фасады не выглядят чистыми. Люди следят за тем, что у них есть, а есть у них не так уж много. Грэйс прогуливалась с Томом по улице Вязов и восторженно смотрела на красоту, которая родилась из необходимости и была так далека от лоска, присутствующего ее собственному миру, безвозвратно покинутому. Вскоре она почувствовала, что за ней наблюдают. Да, это было так, за ней следили из каждого окна. Тайком или открыто, но все жители были настороже, в этом сомнений не было.

Грэйс чувствует себя неудобно. Том замечает это.

Том: Да, они наблюдают за тобой. И если ты уже их полюбила, им потребуется время, чтобы ответить тебе тем же. Просто не вешай нос и не прячь глаза. У нас есть две недели, чтобы убедить их принять тебя.

Грэйс: Звучит так, будто мы хотим кого-то обмануть.

Том: Разве ради спасения твоей жизни не стоит пойти на обман?

Грэйс: Но я не вижу, чем могу быть им полезна...

Том: Ты способна на физический труд?

Грэйс: Да. Почему ты спрашиваешь?

Том: Здесь, в Догвилле, восемь домовладельцев. Это значит, что ты можешь ежедневно посвящать каждому час своего времени.

Грэйс: Что ты имеешь в виду?

Том: Догвилль дал тебе две недели, теперь твоя очередь предлагать...

Том берет ее за руку и ведет домой.

Появляется надпись:

«СЦЕНА, В КОТОРОЙ ГРЭЙС ПРИСТУПАЕТ К РАБОТЕ».

Догвилль полностью освещен. Город охвачен суетой. Грэйс выходит из дома Эдисонов.

Рассказчик: На следующий день в Догвилле установилась прекрасная погода. Нежные листочки на кустах крыжовника в саду Мамаши Джинджер распустились, несмотря на недоверие Тома к ее садоводческим методам. Солнце светило в этот первый весенний день, который Том избрал днем начала трудовой жизни Грэйс. Днем, в который Грэйс обойдет Догвилль и предложит его жителям себя и свои услуги.

Грузовик Бена припаркован около дома Хенсонов. Бен грузит коробки со стаканами. Лиз их выносит. Когда Бен остается один, Грэйс подходит к нему.

Грэйс: Доброе утро.

Бен: Привет.

Грэйс: Прошу прощения. Я хотела бы предложить вам мою помощь... я могу что-нибудь сделать для вас?

Бен: Ну, мисс, может быть, вы установите новый двигатель в машину, двенадцатиклапанный, или карбюратор, который не будет течь... (Улыбается.) Думаю, с коробками мы сами управимся...

Грэйс: Может быть, вам требуется помощь по дому?

Бен: У меня гараж, мисс. Не дом. Я занимаюсь грузоперевозками, видите ли. Мой дом — *дорога!*

Бен ставит последнюю коробку в кузов, когда появляется Оливия.

Оливия: Я готова.

Бен открывает переднюю дверь. Оливия карабкается на пассажирское сиденье.

Бен: Оливия, у тебя ведь есть дом. Эта молодая леди хочет поработать у кого-нибудь дома.

Оливия (улыбаясь): Уборщица для уборщицы? Не говорите чепухи, мистер Бен!

Бен (с улыбкой садясь в машину): Мне жаль, мисс...

Бен машет рукой и ведет грузовик по Каньон-Роуд. Лиз машет ему из окна.

Р а с с к а з ч и к: Бен отправился в Джорджтаун со своим еженедельным грузом стаканов, которые мистер Хенсон так старательно отполировал, очистив от примет дешевого производства, и которые Лиз упаковала в древесные стружки, к ее глубокому сожалению портившие ей руки, делая их красными и грубыми. В этот день, да и в другие, если это было удобно, Оливию подвозил Бен; в ином случае она ехала на велосипеде. Грэйс безнадежно оглядывала город. Она кивнула Лиз, но продолжила свой путь, поскольку, по всей видимости, в доме Хенсонов ей делать было нечего. Да и в доме Чака и Веры, как она почувствовала еще на собрании, она не имела бы успеха. Грэйс показалось уместным попытаться счастья в доме Джека МакКея. Посему она свернула на улочку, носившую экзотическое название Глюнен-стрит.

Грэйс останавливается у двери Джека МакКея. Она подходит и стучит. Джек открывает дверь

Р а с с к а з ч и к: Джек МакКей был слеп. Другого слова не подобрать. И хотя это всем было очевидно, он убедил себя в том, что может скрыть факт, который считал унижительным.

Д ж е к М а к К е й: Да?

Г р э й с: Доброе утро, мистер МакКей. Меня зовут...

Д ж е к М а к К е й (улыбаясь): Грэйс! Вчера вы были на собрании. Я помню.

Г р э й с: Я пришла предложить вам помощь, мистер МакКей.

Д ж е к М а к К е й: Это очень мило с вашей стороны. Но, боюсь, мне не нужна помощь.

Г р э й с: Я готова работать у вас один час в день. Все, что может вам понадобиться...

Д ж е к М а к К е й: Это очень мило, но извините! Я уверен, что другие...

Г р э й с: Я думала, что в вашем положении...

Д ж е к М а к К е й: И что же это за положение?

Г р э й с: Ну, вы... *(растерявшись)* вы совсем один.

Д ж е к М а к К е й (улыбаясь): Я так давно один. Все в порядке, мисс Грэйс. Не волнуйтесь.

Г р э й с: Простите, мистер МакКей. Я просто подумала, что стоило вас спросить.

Д ж е к М а к К е й: Я рад, что вы это сделали. *(После небольшой паузы.)* Сегодня чудесный свет, не так ли? Вы заметили, что деревянный шпиль на молельном доме может служить солнечными часами? В пять часов пополудни тень указывает на дверь магазина Мамаши Джинджер. Напо-

миная, что пришло время сделать покупки к ужину, может, так? В тот момент, когда тень укажет на букву «Р», в слове «Открыто», наступит ровно пять часов. Видите, мне не нужна помощь. У меня хватает времени даже на такие мелкие наблюдения...

Г р э й с: Понятно. Ну, что ж, тогда до свидания, мистер МакКей.

Д ж е к М а к К е й: До свидания, моя дорогая Грэйс.

Джек закрывает дверь и идет в гостиную.

Грэйс возвращается на улицу Вязов. Она стучит в дверь молельного дома. Марта отвечает. Они долго разговаривают, но мы находимся слишком далеко, чтобы слышать, о чем они говорят. Мы также видим Грэйс у дома Хенсонов и у дома Чака и Веры.

Р а с с к а з ч и к: Разговор Грэйс с Джеком МакКеем доказал один печальный факт, весьма симптоматичный для Догвилля. Только Джек выразил его четко и ясно, а Марте потребовался почти целый час монолога, чтобы прийти к тому же выводу. Слова, услышанные Грэйс от миссис Хенсон и Веры, которых она навестила чуть позже, были теми же самыми, хотя и вполне дружелюбными.

8

Ранняя весна. День

Грэйс идет со стороны гор к концу улицы Вязов, прямо к магазину в центре города.

Р а с с к а з ч и к: Вскоре после этого Грэйс направилась к магазину Мамаши Джинджер, в настроении, которое трудно назвать хорошим. К превеликому сожалению, пяти часов еще не наступило, и она не могла разделить энтузиазм Джека МакКея по поводу положения, занимаемого в этот час тенью от шпиля молельного дома. К тому же прошло много лет с тех пор, как Мамаша Джинджер вешала на дверь табличку «Открыто», поскольку магазин был открыт всегда, и все были превосходно осведомлены на этот счет. Грэйс обнаружила, что всего на несколько шагов ее опережает Лиз Хенсон, которая, в своем ладно скроенном платье, направлялась к дверям магазина, повесив на локоть корзинку для покупок — и, судя по всему, пребывала в превосходном расположении духа.

Лиз заходит в магазин Мамаши Джинджер. Грэйс подходит к двери чуть погодя. Она на секунду останавливается, оглядывая магазин и окрестности.

Р а с с а з ч и к: Грэйс не смогла бы отличить куст крыжовника от кактуса, но тщательный порядок и уважение даже к самому крохотному цветку на заднем дворе Мамаши Джинджер предстали перед ней, так же как и торжественно воткнутые в землю колышки, и цепи, отделяющие второй куст от третьего, — пусть каждый решает сам для себя, стоит ли ему переступить через эту ограду, чтобы воспользоваться печально известной тропинкой, сокращавшей дорогу к площади, откуда открывался вид на долину. Грэйс глубоко вздохнула и вошла в магазин.

Грэйс входит в магазин, где Лиз делает покупки. Она весело щебечет с сестрами, но непринужденное настроение исчезает, как только Грэйс открывает дверь.

Г р э й с: Здравствуйте!

М а м а ш а Д ж и н д ж е р: Здравствуй. И я боюсь, что нам тоже не нужна помощь. Я только что предупредила об этом Тома.

Г р э й с: И в этом нет вашей вины. Вряд ли кто-то смог бы с толком применить мои усилия. К сожалению, в детстве меня не учили делать что-либо своими руками. Мой отец нежно любил меня, но не подготовил к самостоятельной жизни.

Лиз растирает свои покрасневшие руки. Грэйс смотрит на нее.

Г р э й с: Если вы смажете их алоэ, к утру станет легче.

Л и з: Это все стружки. Я их просто ненавижу. *(Смотрит на руки Грэйс.)* Но думаю, что воспользуюсь вашим советом. Ваши руки более всех, которые мне приходилось видеть.

Лиз поднимает глаза. Грэйс следит за ее взглядом и видит, как входит Том.

Л и з: Вот и Том, ну и везет же нам...

Том входит в магазин. Лиз кокетливо отворачивается. Он радостно приветствует всех.

Т о м: Всем привет. Лиз, Грэйс... как продвигаются дела?

Г р э й с: Боюсь, что не лучшим образом. Кажется, здесь никому не нужна помощь.

Т о м: Очень жаль, хоть я и предполагал, что так может случиться.

Г р э й с: Выходит, твой план заставить их полюбить меня в обмен на мои услуги пока ни к чему не привел.

М а м а ш а Д ж и н д ж е р: У меня тут работал кое-кто, о ком я меньше думала после его увольнения, чем до того, как его наняла.

Г л о р и я: И этот кое-кто предпочел забыть о тебе сразу после того, как уволился.

Г р э й с: Они правы, Том. Невозможно обвести человека вокруг пальца, заставив его полюбить тебя. Я бы даже и представить не могла, что пойду на такое. Но я хотела бы предложить вам что-нибудь взамен. Вы идете на страшный риск, оставляя меня в городе. Я действительно хотела бы помочь. Возможно, я мало что умею, но хочу научиться.

Г л о р и я: Ну конечно, кое-кому всегда нужна помощь. У старого Джека МакКея зрение стало совсем никуда.

Г р э й с: Я ходила к мистеру МакКею, и к Чаку с Верой, и к Марте, и к Хенсонам...

Грэйс садится с убитым видом.

Г р э й с: Все они полагают, что помощь нужна кому-то еще, только не им самим.

Л и з: Забавно, но именно это утверждал Том. Думаю, ему есть чему радоваться.

М а м а ш а Д ж и н д ж е р: И в самом деле. *(Вызывающе.)* Поэтому только для того, чтобы доказать его неправоту, мы могли бы принять твою помощь.

Грэйс выглядит удивленной.

Г л о р и я: Но, Джинджер, тебе же прекрасно известно, что нам действительно ни в чем не требуется помощь.

Т о м: Так, может, у вас найдется то, в чем помощь не требуется?

Г л о р и я: Делать то, что нам не нужно?

Г р э й с: Конечно! Что-то, что делать необязательно, но было бы приятно, если бы кто-нибудь этим занялся.

Г л о р и я: И что же это может быть?

Т о м: Кусты крыжовника.

М а м а ш а Д ж и н д ж е р: С крыжовником все в полном порядке, спасибо за заботу.

Т о м: Да нет, я имел в виду те маленькие, что выросли сами, в траве.

М а м а ш а Д ж и н д ж е р: Но мы там ничего не выращиваем!

Т о м: Вот именно. Так что никому не повредит, если о них позаботятся. Кто знает, может, на этих кустах когда-нибудь появятся ягоды.

Г л о р и я: И то правда! Я сама об этом частенько думала.

Мамаша Джинджер серьезно изучает Грэйс.

М а м а ш а Д ж и н д ж е р: Ну что ж, девочка. Теперь твоим алеба-
стровым ручкам предстоит прополоть дикие кусты крыжовника.

Том улыбается Грэйс. Она отвечает ему улыбкой.

9

Ранняя весна. День

Появляется надпись:

«СЦЕНА, В КОТОРОЙ ИДЕТ РЕЧЬ О ТОМ, ЧТО НЕ НУЖНО ДОГВИЛЛЮ».

Грэйс старательно работает в саду, но, похоже, она чем-то недо-
вольна. Кажется, у нее ничего не получается. Она выглядит смущенной.
Мамаша Джинджер сокрушенно качает головой и показывает, как надо.
Глория, Том и Лиз наблюдают. Пара жителей выходят на дорогу, чтобы тоже
посмотреть, как работает Грэйс.

Ранняя весна. День

Теперь у Грэйс лучше получается управляться с кустами. Она под-
нимается и утирает пот со лба. Мамаша Джинджер кивает, она выглядит
довольной. Большинство жителей города собрались в саду и смотрят, как
работает Грэйс. Глория выходит из дома с корзиной. Мамаша Джинджер
достаёт из нее пирог, отламывает кусок и протягивает Грэйс. Грэйс ест пи-
рог, и на вкус он просто восхитителен.

Р а с с к а з ч и к: После того как несколько кустиков дикого кры-
жовника сдались на милость белоснежных неумелых ручек Грэйс, недове-
рие Мамаши Джинджер и ее сестры, а также и остальных горожан к не-
знакомке начало исчезать вместе с сорняками. Оказалось, что у жителей
Догвилля не так уж мало дел, которые не обязательно надо делать и ко-
торые они могут поручить Грэйс — разумеется, предварительно отказав-
шись от ее услуг, но затем сдавшись под ее напором.

Ранняя весна. Вечер

Грэйс работает в гараже Бена. Она достаёт скамейку и раскладывает
на блюде ужин. Она выбрасывает несколько пустых бутылок. С собой она
принесла салфетку, которую тут же превращает в скатерть. Сервировка вы-
глядит очень мило. Грэйс смотрит на свою работу, улыбается и уходит.

Ранняя весна. Ночь

Бен приезжает на грузовике и видит работу Грэйс. Сперва он оза-
дачен, потом садится и ест. Он чувствует себя как на небесах.

Р а с с к а з ч и к: Поскольку дома у Бена не было, он не мог нуж-
даться по-настоящему в хозяйственных экспериментах Грэйс, однако же
позволил ей ухаживать за собой. И вскоре он начал возвращаться до-
мой с удивительной пунктуальностью, к тому моменту, когда стол был на-
крыт, а помещение убрано, — несмотря на то что его работа в индуст-
рии грузоперевозок была непредсказуемой, особенно в столь сложные
времена.

Ранняя весна. Раннее утро

Грэйс помогает Джун сесть на горшок, готовит ее инвалидное крес-
ло и постель.

Р а с с к а з ч и к: Оливии не нужен был помощник, который отве-
дет Джун в туалет, пока она на работе, поскольку до того они прекрасно
обходились подгузниками, изготовленными Оливией.

Ранняя весна. Вечер

Грэйс сидит, разговаривая с Джеком МакКеем.

Р а с с к а з ч и к: И если Джеку МакКею был нужен собеседник, он
с легкостью мог выйти из дома и найти кого-нибудь в городе. Поэтому не
было никакой необходимости в том, чтобы позволять Грэйс сидеть с ним в
гостиной, способной вызвать клаустрофобию, у театрально задрапирован-
ной стены, и вести долгие дискуссии о расположении зданий в городах,
знакомых ему понаслышке.

Ранняя весна. День

Грэйс переворачивает страницы Марте, которая перебирает кла-
виши молчаливого органа. Ее ноги стоят на педалях, но не двигаются.

Р а с с к а з ч и к: Марта позволила Грэйс переворачивать страни-
цы нот, ведь у нее было не три руки. Марта вновь и вновь репетировала
церковные гимны на тот случай, если священник все же вернется в мо-
лельный дом и ее музыкальные таланты будут востребованы, однако ни
один звук не вылетал из труб органа. Она не хотела обременять священни-

ка проблемами износа педалей и мехов. Она знала, как дорого стоило бы поменять их. Грэйс была счастлива раствориться в этих заботах, к которым у нее дома могли бы отнестись с презрением, как к маловажным и тривиальным, или даже глупым. Ее руки уже не были такими белоснежными, а ее познания в различных областях — поверхностными, и теперь она проводила в каждом доме гораздо больше часа, и жители города были только рады. Ведь они не просто принимали ее помощь: они помогали ей учиться, приобретать навыки, необходимые каждому человеку для того, чтобы выжить в этом мире.

Ранняя весна. Ночь

Билл задумчиво разглядывает шашки, разбросанные по доске. Качает головой. Он озадачен. Входит Грэйс. Он убирает доску и начинает читать. Выходит Лиз и показывает Грэйс свои руки, которые теперь выглядят гораздо лучше. Грэйс случайно видит, как Билл отчаянно пытается разобраться в книгах. Грэйс наклоняется и берет в руки карандаш. Она что-то пишет на бумаге. Он с сомнением смотрит, пока не понимает, что перед ним правильный ответ. Похоже, Грэйс произвела на него впечатление. Она улыбается и показывает ему еще раз. Его мать с удовольствием смотрит, как он пытается повторить то же самостоятельно.

Р а с с к а з ч и к: Самым большим достижением последних дней стало то, что Лиз, превратившаяся почти в подругу после того, как ее руки перестали воспаляться и болеть, привела Грэйс к себе домой, где та смогла использовать свои способности, чтобы помочь Биллу с учебой, да так успешно, что его успеваемость заметно повысилась. Но Чак все еще не попался на крючок, как выразился Том.

10

Ранняя весна. Ночь

Появляется надпись:

«СЦЕНА, В КОТОРОЙ ТОМ И ГРЭЙС ПРЕДОСТАВЛЕНЫ ДРУГ ДРУГУ».

Том и Грэйс сидят в доме Тома. Том Старший клюет носом. Грэйс щупает его пульс и аккуратно опускает его голову на подушку. Она закрывает коробочку с таблетками и относит ее в шкафчик с лекарствами. Видит там банку, наполненную долларовыми купюрами. Грэйс улыбается и качает головой. Том тоже улыбается. Они беседуют.

Грэйс: Не попал на крючок? Иногда ты бываешь таким высокомерным, Том Эдисон! Гордыня — худший из грехов!

Том: Ты знаешь, о чем я.

Грэйс: Поверь, я наслаждаюсь каждой минутой. То, что я сделала за последние несколько дней здесь, — самые важные поступки за всю мою жизнь. Каждый день я узнаю что-то новое. О настоящих вещах. И когда я в конце дня ощущаю вкус пирога Джинджер и Глории с его таинственным ароматом корицы, я чувствую, что не могла бы быть более счастливой. Для меня это значит гораздо больше, чем драгоценные камни и красивая одежда, которыми я обладала в прежней жизни.

Том: Расскажи мне о них, об одежде и о драгоценных камнях.

Грэйс: Я уже говорила тебе, Том, что не собираюсь рассказывать о своей прежней жизни. Я могу сказать что-нибудь, что навлечет на тебя опасность, если гангстеры снова появятся. И если другие могут принять меня такой, какая я есть, то сможешь и ты.

Том (*с улыбкой*): Ты права. Я знаю все, что мне нужно. Просто сидеть и смотреть на тебя уже достаточно.

Грэйс: Ну и ну, Томас Эдисон! Кажется, это комплимент!

Том встает раздраженный и смущенный.

Грэйс: И может быть этого было бы достаточно, чтобы завоевать Лиз. Один комплимент. Не пытайся отрицать! Ты не такой холодный теоретик, каким хотел бы казаться, когда дело касается ее.

Том: Если позволишь, вернемся к нашим баранам, к тебе и к Чаку. Если повезет, сработает троянский конь, которого я для него подготовил. Мы могли бы подобраться к нему через Веру. Дай-ка я загляну в письменный стол...

Он встает и достает из ящика брошюру.

Том: Завтра в Джорджтауне состоится лекция. Этот профессор, перед которым преклоняется Вера, выступает с лекциями ежегодно. Понимаешь ли, такая высоколбая заумь, — ну, на самом деле не настолько заумная, чтобы нельзя было разъезжать с лекциями по провинции, — но, мне кажется, Вера пойдет на все ради того, чтобы снова поехать. Вера доверит своим старшим дочкам ямбы и пентаметры, но не младенца, даже если она выходит из дому всего на час. Я уже договорился с ней, что завтра после полудня ты посидишь с Ахиллом. Если повезет, я перехвачу ее на обратном пути, и Чак придет домой раньше. Все, что требуется от тебя, — с толком использовать время, которое у тебя будет.

Грэйс: Я с удовольствием посижу с Ахиллом, если Вера мне позволит. Что до остального... Чак хочет избавиться от меня, и, с моей точки зрения, он в своем праве.

Том улыбается ей, видя, что она злится.

Р а с с к а з ч и к: Том был в самом деле очарован этим необыкновенным созданием. Она идеально подходила для осуществления его просветительской миссии в Догвилле — как перчатка руке. И даже если ему не удастся убедить город позволить ей остаться, это само по себе великолепно проиллюстрирует его идеи и поднимет Тома в собственных глазах. Она была красива и человечна и обнаруживала эти качества в столь приятной и естественной манере, что Тому с трудом удавалось сохранять обычный цинизм. И к тому же дисбаланса, который всегда ощущался в его отношениях с Лиз, здесь не было: Грэйс будто сорвалась в пропасть, уцепившись своими белоснежными руками за чахлый кустик черники, а он был тем человеком, который вернул ее на истинную тропу, и эта заслуга уравнивала ее красоту и его влечение к ней. Он ощущал себя всеильным, и это чувство медленно перерождалось в любовь.

11

Ранняя весна. День

Появляется надпись:

«СЦЕНА, В КОТОРОЙ ГРЭЙС ПРИСМАТРИВАЕТ ЗА ДЕТЬМИ».

Р а с с к а з ч и к: Когда Грэйс пришла, Вера быстро завершила урок. И она, и ее дети смотрели на Грэйс с благодарностью. Даже канарейка в клетке, по всей видимости, была с ними согласна.

Вера завершает урок, который давала детям. На доске мелом написано слово «egos», обведенное несколькими кругами, а отходящие от него стрелки указывают на слово «psyche».

Воображаемая Канарейка (Афродита) в воображаемой клетке громко поет. Грэйс смотрит на Веру и детей.

В е р а: Вот и все на сегодня, дети. Успокойся же ты, Афродита!

Дети бегут играть. Вера тревожно смотрит на колыбель.

В е р а: Он действительно слаб и плачет много, точно как Джейсон... но у Джейсона животик болел. Многие из моих детей такие слабенькие...

Она умолкает. С надеждой смотрит на Грэйс.

Г р э й с: Я справлюсь, Вера. У тебя хорошие дети. Я видела, как они играют. Девочки поют, когда прыгают через скакалку, и если бы я умела

прыгать, я бы пела вместе с ними. И хотя Джейсон задирает девочек, в нем нет злобы. Он для тебя — зеница ока, и я понимаю почему.

Вера хлопает глазами, она тронута. Она закрепляет пучок двумя желтыми птичьими перьями.

В е р а: Не говори о детях столько хорошего. Мне так легко заплакать — и от горя, и от радости. Да, у меня хорошие дети! Я люблю их и думаю, что отец иногда с ними слишком строг. Мы должны потратить много времени и сил, чтобы вложить в них что-то хорошее. Зачем нам крыша над головой, зачем нам руки, ноги и сердца, если не для того, чтобы заботиться о наших детях?

Она всхлипывает и смотрит в зеркало, чтобы поправить перья.

В е р а (улыбается): Эти перья потеряла Афродита.

Г р э й с: Ты называешь тех, кого любишь, чудесными именами.

Приезжает Бен на грузовике. Он входит.

Б е н: Ну что, Вера, поехали?

В е р а: Я готова.

Вера идет надеть пальто. Бен поворачивается к Грэйс.

Б е н: Спасибо за карту. Я бы точно забыл ее. Как ты узнала, что я так далеко собрался?

Г р э й с: В последний раз я заметила у двери термос и рядом с ним карту. Когда я увидела, что термос ты взял, а карту — нет, то подумала...

Б е н: Ты хорошая девушка, Грэйс. Такая же, как мисс Лаура.

Г р э й с: Мисс Лаура?

Бен опускает глаза.

В е р а: Ты опять проговорился, Бен. (*Обращаясь к Грэйс.*) Думаю, что Овидий назвал бы мисс Лауру Менадой.

Бен виновато смотрит на Грэйс.

Г р э й с: Бен, тут нечего стыдиться. У каждого из нас есть право жить своей жизнью. Думаю, что эти дома и дамы, работающие в них, приносят много радости мужчинам...

Бен: Гордиться здесь нечем, в самом деле нечем...

Бен и Вера выходят и уезжают. Грэйс смотрит им вслед. Она кладет ребенка в колыбель и молча качает ее.

Рассказчик: Вера, поручившая своих детей заботам Грэйс, обнаружила нечто большее, чем обычную бесхитрость, свойственную жителям Догвилля, и уже завоеванное ею доверие. То, насколько сильно Вера любила своих детей, могло испугать. И факт, что они никогда не ложились спать голодными, не был связан с финансовым положением семьи, которое было удручающим, а только с тем, что взгляд Веры на окружающий мир не допускал другой возможности.

Входит Джейсон. Он стругает палку ножом. Он смотрит на Грэйс.

Джейсон: Я знаю, что ты здесь делаешь.

Грэйс: Правда?

Джейсон: Ты хочешь понравиться людям, чтобы тебе не пришлось уходить.

Грэйс: Ты хороший мальчик. Мне нравится Догвилль. Это чудесное место. Хочешь, я тебе прочитаю? Вижу, у тебя есть «Одиссея». Я читаю тебе о Циклопе.

Джейсон: Ты очень красивая.

Грэйс: Спасибо, Джейсон.

Джейсон: Если ты хочешь понравиться маме и остаться, тебе достаточно быть доброй ко мне. Обещаю сказать маме, что все было хорошо. Для этого тебе не обязательно мне читать. Мне не нравится Циклоп. Два глаза красивее одного, особенно твои...

Джейсон зачарованно смотрит на нее.

Грэйс: Ну что ж, тогда давай немного приведем дом в порядок. Поможешь?

Джейсон: Мама говорит, что я не должен работать руками. Только головой.

Грэйс: А если я попрошу?

Джейсон: Ладно!

Грэйс: Я расскажу тебе о Цирцее, пока мы работаем. У нее было два глаза. Или, может быть, об Афродите.

Грэйс и Джейсон принимаются за уборку. У них прекрасное настроение.

Чуть позже тем же днем. Все дети смотрят на Грэйс, стоящую у доски. Им весело. На доске написано несколько греческих слов. Диана выглядывает в окно.

Диана: А вот и папа!

Дети замолкают. Чак входит, он несет инструменты. Останавливается, увидев Грэйс. Воцаряется мертвая тишина. Грэйс собирается с духом и продолжает урок. Чак смотрит на нее с негодованием.

Грэйс: «Kalos» по-гречески значит «красота».

Чак: Что ты здесь делаешь? Разве мы не говорили, что нам не нужна твоя помощь?

Джейсон: Мама попросила ее присмотреть за мной и Ахиллом, и мы...

Чак: Молчать! Пошли вон! Вы все, живо! Ты тоже, Джейсон!

Они выходят. Чак смотрит на Грэйс в упор. Затем на доску.

Чак: Та же ерунда! Уж в античности-то они разбираются лучше некуда, не сомневайся. *(Переводит взгляд на Грэйс.)* Ну и как, обвели вокруг пальца?

Грэйс: Я никого не пытаюсь обмануть!

Чак: Я имею в виду Догвилль! Удалось ему вас обмануть?

Грэйс: Мне казалось, что вы подозреваете меня — будто я хочу одурачить Догвилль, чтобы использовать общину и ее жителей в каких-нибудь ужасных целях.

Чак: Хотел бы я, чтоб было так. Этот город прогнил насквозь, и я не стану скучать по нему, если завтра он провалится сквозь землю. Я не вижу в нем ничего привлекательного, в отличие от вас. Признайтесь, вы влюбились в Догвилль. *(С горькой иронией.)* В провинции много времени не нужно, чтобы открыть свое сердце, но, раз открывшись, сердце навеки принадлежит этим местам. Воздух, горы, деревья, «простые люди»... и если все это до сих пор не запудрило вам мозги, то это сделала корица! Чертова корица в этих пирогах с крыжовником. В Догвилле есть все, о чем вы мечтали в большом городе.

Грэйс: Вы хуже Тома. Да, все это я нашла в Догвилле. Но откуда вы знаете, о чем я мечтала?

Чак: Потому что я был так же глуп, когда пришел сюда. Как иначе, по-вашему, я мог застрять в этой хижине на краю земли?

Грэйс: Теперь я поняла. Вы сами из города.

Чак: Это было давно. Но я понял, что люди везде одинаковые. Жадные, как звери. В маленьких городках им просто меньше везет, но тем они голоднее, а жадности в них не меньше, чем в городских. В точности как собаки: если вы дадите им достаточно еды, они будут жрать, пока у них не лопнут животы.

Грэйс: Вот почему вы хотите избавиться от меня... Для вас невыносима память о том, чем были вы сами, когда появились здесь.

Чак спокойно сносит этот выпад. В этот момент к дому подходит Вера. Она прощается с Томом, с которым беседовала. Том выглядит так, будто хотел продолжить разговор. Входит Вера. К Чаку возвращается его обычный хмурый вид. Он смотрит на Грэйс со злостью.

Чак: В последний раз говорю вам — уходите из моего дома. Вы не нравитесь Моисею и мне тоже. У детей и так ум за разум зашел от материнских уроков. Вы не нужны ни нам здесь, ни кому-либо еще в этом городе. Вот как.

13

Ранняя весна. Закат

Появляется надпись:

«СЦЕНА, В КОТОРОЙ ГРЭЙС ПРИХОДИТ К ДЖЕКУ МАККЕЮ».

С высоты птичьего полета мы видим, как Грэйс сидит у Джека МакКея, который продолжает говорить о свете и его эффектах, извлекая подробности из глубин своей памяти.

Расказчик: Две недели пролетели слишком быстро. Грэйс была довольна собой. Все, что она могла сказать, это то, что полюбила всех, не исключая тех, кто принял ее с недоверием. Ей казалось, что за это время не позволила себе ни одной фальшивой ноты, — к такому выводу она пришла по здравом размышлении. Даже невзирая на то, что, по словам Тома, симпатию некоторых обитателей города Грэйс не удалось завоевать даже наполовину. Она понимала жителей Догвилля и была готова встать на их сторону. Она показала городу свое лицо, свое истинное лицо. Она прошла долгий путь, чтобы решиться на это, хотя, конечно, многое ей пришлось оставить при себе. Но только потому, что воспоминания были слишком болезненны, а ранить кого-нибудь — последнее, что хотела сделать Грэйс. Однако этим вечером, слушая Джека МакКея, Грэйс находилась в смятении



состоянии. Укрывают ли ее из любви или из страха? Были ли тому причиной смятение духа и волнение за свое будущее, но в результате обходительная Грэйс позволила себе сомнительную провокацию.

Джек МакКей: Итак, вы согласны с тем, что витражи в соборе Святой Бригитты не оправдали ваших ожиданий, когда вы увидели их в первый раз? Думаю, дело здесь не только в неверном расположении собора. Возможно, причиной тому несоответствие света в Лос-Анджелесе и подбора стекол в окнах — помнится, я пришел к такому выводу...

Грэйс выдерживает паузу.

Грэйс: Думаю, мы достаточно долго говорили о том, какими вещи видятся нам в воспоминаниях. Почему бы не поговорить о том, какими мы видим их сейчас?

Джек МакКей: О чем вы, моя дорогая?

Грэйс: Я хотела сказать, что мы можем толковать хоть целую вечность о том, каким нам запомнился свет в Санкен-Гарден. Не исключено, что, употребляя одни и те же слова, мы имеем в виду разные вещи. Давайте

попробуем поговорить о том, что мы видим прямо сейчас, и это сразу поможет нам лучше понять друг друга.

Джек МакКей чувствует себя не в своей тарелке.

Джек МакКей: Говорю вам, здесь не на что смотреть. Жалкий городишко, этот Догвилль. Ничего интересного в нем не найдешь.

Грэйс: Хорошо, но что вы скажете об этом виде!

Джек МакКей: Вид? Я никуда не выхожу. Вы же знаете, что моя кожа не переносит солнца...

Грэйс: Послушайте, вчера я гуляла в яблонево саду Чака. Если вы подниметесь на обрыв, то сможете увидеть гараж Бена и свой дом со стороны ущелья.

Джек МакКей (*неуверенно*): Вы не могли бы...

Грэйс: Мне всегда было интересно, зачем вы так задрапировали стену? (*Показывая на стену, скрывающую ущелье.*) А потом я вдруг поняла, для чего вы это сделали. За драпировками скрывается огромное окно, которое выходит прямо на пропасть. Это не просто драпировка, это шторы! Я уверена, что, если поднять их, нашим глазам откроется прекрасный вид, о котором мы сможем поговорить.

Джек МакКей замер, у него нет слов.

Грэйс: Вы не возражаете, если я подниму шторы, мистер МакКей?

Джек МакКей: Э-э-э, нет, конечно же нет.

Грэйс встает и открывает шторы.

Рассказчик: В ту минуту, когда Грэйс подняла тяжелые шторы и поток света хлынул в полутемную комнату, она почувствовала, что почти напугана собственной инициативой. Потому что вид, открывшийся ее глазам, был не просто великолепен. Огромное окно располагалось так, что сквозь него можно было узреть самую сущность романтического пейзажа. Ни одно место в городе не давало возможности увидеть леса и горы такими. Ни с одной точки не открывался такой живописный и даже драматичный вид на пастбища, отступавшие под напором отвесных голых скал. Только из этого окна зеленый цвет, преобладавший в пейзаже, открывался во всем богатстве. Деревья на переднем плане были будто нарисованы кистью художника, и казалось, что контуры лесного массива вдали возникли по чьей-то причуде, а тревожно-задумчивые скалы, завершающие волшебную панораму на заднем фоне, были будто высечены богами с Олимпа Веры! Грэйс стало стыдно за свою наглость. Как тяжело не видеть это великолепие!

Грэйс опускает глаза. Джек просто сидит, кивая.

Джек МакКей: А вас не обманешь, Грэйс. Я уверен, вы давно заметили, что эти шторы не слишком хороши, и пришли к заключению, что это оттого, что ими не так уж часто пользуются.

Грэйс: Простите меня. Не знаю, зачем мне понадобились ваши шторы.

Джек МакКей: Да бросьте! Вы правы! Вид действительно хороший, даже чарующий, а этот свет... Давайте, задавайте свои вопросы, и покончим с этим раз и навсегда. Почему человек, страстно любящий свет, закрывает окно шторами? Или нам необходимо пройти через унизительную беседу, во время которой вы будете вынуждать меня посчитать сосны на склонах, — и я, разумеется, скажу вам, что их двадцать, хотя любой другой не увидел бы больше пяти, — и таким ловким образом вы выведете меня на чистую воду?

Грэйс: Мне ужасно жаль, мистер МакКей. Я не имею права так вмешиваться в вашу жизнь. Не знаю, что на меня нашло...

Джек МакКей: Да, я слеп, мисс Грэйс! Теперь вы счастливы? У меня не просто плохое зрение, я не близорук, я слеп! А сейчас оставьте меня, пожалуйста, я хочу побыть один. И не трогайте шторы. Для меня больше не имеет значения, открыты они или задернуты. Я повесил их для того, чтобы ни один лучик света, который я еще мог различить, не проник в эту комнату, раз уж все цвета и краски жизни покинули меня навсегда.

Грэйс: Мне так стыдно...

Грэйс собирается уходить. Она действительно расстроена тем, что натворила. Она делает несколько шагов, затем оборачивается и бросает последний взгляд на комнату. Смотрит в окно.

Грэйс: Я понимаю, почему вы повесили шторы, правда. Последний луч... он только что исчез. Теперь эти цвета невозможно описать...

Джек МакКей сидит, кивая головой. Он печально улыбается. Грэйс с нежностью смотрит на него.

Джек МакКей: В Швейцарии это называется «альпенглюнен». Это свет, который отражается от высоких пиков после того, как солнце скрывается за горами. Поэтому я и назвал так свою улочку. Впервые я увидел этот свет тридцать лет назад. Я выбрал это место и сам вставил окно. Оно выходит на восток, но не для того, чтобы наблюдать рассвет, как многие могли бы подумать, нет, он слишком бледен! Оно предназначалось для последнего луча. А теперь и он исчез.

Грэйс: Нет, не исчез. Он все еще там, даже если вы не можете его видеть. Неужели одна только мысль об этом не ободряет вас?

Джек МакКей: Все кончено... Грэйс, и не вернется обратно...
Грэйс: Он все еще там, говорю вам. Он такой же чудесный, каким вы его запомнили. Мягкий свет сосен, тени западных пиков, падающие на горы...

Джек МакКей: Прошу вас, не надо...

Грэйс: Но это ваш вид, и он все еще выглядит по-прежнему. Теперь пики стали абсолютно красными. Сосны вдалеке такие же темные, как скалы. Небольшой водопад будто замерз. Теперь всю долину заволкло тенью. Все это принадлежит вам, потому что вы первым нашли этот вид.

Джек МакКей тихо плачет, обхватив голову руками. Грэйс смотрит на него и затем тихо выходит.

14

Ранняя весна. День

Появляется надпись:

«СЦЕНА, В КОТОРОЙ ЖИТЕЛИ ДОГВИЛЛЯ СНОВА СОЗЫВАЮТ СОБРАНИЕ».

Все сходятся на собрание в молельный дом.

Расказчик: По молчаливому согласию жители Догвилля шли на собрание в молельный дом спустя две недели после появления прекрасной беглянки в их городе. Грэйс стояла рядом с Томом и смотрела, как они собираются. Грэйс была спокойна, в глубине души она уже давно знала, что сегодня в последний раз видит эти лица, ставшие таким знакомыми. Против нее было, по меньшей мере, два голоса — при том, что для решения ее судьбы хватило бы и одного-единственного.

Том: Милости просим, добрые жители Догвилля. Две недели прошли, наступило время объявить ваш вердикт.

Миссис Хенсон (*глядя на Грэйс*): Разве она должна быть здесь, пока мы обсуждаем?

Том: Когда Грэйс появилась в нашем городе, она даже не пыталась скрыть от нас свою беспомощность, несмотря на опасность. Для нас нет опасности в том, чтобы быть такими же открытыми и сказать ей в лицо, что мы изгоняем ее.

Грэйс: Конечно же я не буду присутствовать при вашем разговоре. Вы совершенно правы, миссис Хенсон. Люди должны иметь возможность честно высказать свое мнение, не заботясь о вежливости. Прежде чем я покину вас, я хотела бы сказать кое-что, поскольку другой возможности мне может и не представиться. Город позволил мне остаться, ничего

не зная обо мне и несмотря на опасность. Вы уважали мое нежелание рассказывать о прошлом, признав, что не оно, а я сама имею первостепенное значение. Мир, которому я принадлежу, никогда не мог бы стать настолько щедрым. Я просто хочу, чтобы вы знали о том, какое огромное уважение и восхищение вы у меня вызываете, и не важно, чем закончится сегодня ваше обсуждение.

Грэйс обводит взглядом помещение. Затем идет к двери.

Грэйс: Прощай, Том, я подожду в шахте. Если голосование покажет, что я должна покинуть город, я двинусь в путь по горной тропе, пока еще светло. А сейчас я пойду домой и переоденусь в свою одежду. Она в узле, под твоим письменным столом. Рубашка, фартук и другие мелочи, которые были мне нужны для работы, — отдай их хозяевам. Никто не обязан смотреть, как я оставляю город. Просто позвоните в колокол, Марта, и я все пойму. Нет, сделайте одолжение, отмечайте ударом колокола каждый голос, отданный за то, чтобы я осталась. Этот звук будет сопровождать меня в пути. Если я не насчитаю пятнадцати ударов, поверьте, я не буду в обиде. За эти две недели я очень полюбила Догвилль и буду молиться о том, чтобы для города настали лучшие времена и вам становилось легче с каждым шагом, который я сделаю на пути в горы.

Том хочет что-то сказать, но отец опережает его.

Том Старший: Хорошо, Грэйс. Мы сделаем, как ты просишь. Я знаю, что Том очень волнуется за исход твоего дела, но свое время он уже использовал. Мы с его точкой зрения познакомились. Мы ее уважаем. А теперь он должен оказать уважение нам.

Том серьезно кивает отцу.

Том Старший: Давайте выслушаем тех, кому есть что добавить к сказанному, а затем приступим к голосованию. Если мы будем двигаться с севера на юг, то Бен станет первым, кто сможет ответить «да» или «нет» на вопрос о том, позволим ли мы остаться Грэйс. Чак и Вера выступят последними. Спасибо, Грэйс. А теперь ступай.

Грэйс уходит. Она не оглядывается на молельный дом, где проходит собрание. Она идет в дом Эдисонов и достает из-под стола узел с вещами. Садится и несколько секунд смотрит на него. Вздыхает. Затем включает радио. Она слушает приятную песню, которая едва слышно звучит из приемника. Затем снимает фартук и другие вещи, кладет их на стол. Она проде- лывает это очень медленно и тщательно, как во сне. Затем развязывает узел. Она удивленно извлекает содержимое и разглядывает.

Р а с с к а з ч и к: Грэйс достала узел из-под письменного стола. Ее руки будто держали что-то незнакомое. Ее одежда не могла быть настолько тяжелой. Она развязала узел и достала свернутый лист бумаги. Это была карта — карта, нарисованная Томом. Он знал, где хранится ее одежда, и положил карту в вещи. На карте была обозначена тропинка, ведущая сквозь горы. Все опасные места были отмечены маленькими смешными рисунками. Глядя на них, Грэйс улыбнулась. Она снова посмотрела на узел. В нем лежал каравай хлеба. Его определенно испекла Вера, только она умела делать такие караваи, но и это было не все. Нескольким людям пришла в голову та же идея. Они положили ей в узел подарки. В нем лежал любимый перочинный нож Джейсона, начищенный до блеска. Кусок пирога от Мамаши Джинджер и Глории. Какая-то одежда, спички, желтые перья Афродиты, которыми Вера закалывала волосы, и сборник гимнов от Марты. Грэйс с улыбкой открыла страницу 288, — этот гимн с трудом удавался Марте, поскольку ее пальцы были слишком коротки, чтобы взять октаву, и этого не могла исправить ни одна репетиция. Между страницами лежала аккуратно свернутая долларовая купюра. Одной Марте набрать такую сумму было не под силу. У Грэйс определенно появились друзья в Догвилле. В этом не было сомнений. И неважно, было ли их много или мало. Грэйс обнажила свою сущность перед городом и была счастлива, что поступила так — ведь в ответ она получила великий дар: друзей.

Грэйс сворачивает вещи, она глубоко тронута. Выключает радио и выходит из дома. Она с улыбкой проходит мимо лающей собаки. Она входит в шахту, хрупкая, с узлом в руках. Она готовится сделать первый шаг в неведомый мир.

Р а с с к а з ч и к: Ни один гангстер не мог лишить ее этой встречи с городом, сколько бы пистолетов он на нее ни направил. Теперь жители Догвилля могут изгнать ее. И пусть звонит колокол, даже если ударов будет мало, гораздо меньше пятнадцати. Она знала, что что-то значит для города и что ее пребывание в нем было важным для его жителей. Возможно, не так уж и много, но ей удалось оставить в городе свой след. Первый за всю ее недолгую жизнь, которым она могла гордиться.

Грэйс выглядит более решительной. Она выпрямляет спину. Улыбается, погруженная в мечты. Раздается удар колокола. Она смотрит на моленный дом. Колокол звонит второй раз. Удары раздаются с регулярными интервалами. Грэйс все больше воодушевляется. Она погибает пальцы.

Г р э й с: ...одиннадцать... двенадцать... тринадцать... четырнадцать...

Р а с с к а з ч и к: Грэйс погибала пальцы: одиннадцать, двенадцать, тринадцать, четырнадцать, значит, МакКей все же проголосовал за нее. А если так, то почему бы этого не сделать и Чаку?

Грэйс дрожит. Она с надеждой вслушивается. Но колокол молчит. Спустя несколько секунд она кивает головой. Она почти смогла. Она улыбается себе. Берет узел и идет к тропинке. В последний раз оборачивается и смотрит на Догвилль, прежде чем пуститься в путь. Покидая улицу, она слышит пятнадцатый удар. Грэйс оборачивается. Она не в силах поверить. Она садится на землю. Том быстро шагает по улице Вязов. Он улыбается Грэйс, которая смотрит на него.

Г р э й с: Все? Все пятнадцать?

Т о м: Все!

Г р э й с: И МакКей, и Чак. Я бы никогда не подумала...

Т о м: Думаю, они привязались к тебе.

Грэйс обнимает Тома.

15

Пора цветения яблонь. День

Появляется надпись:

«СЦЕНА, В КОТОРОЙ В ДОГВИЛЛЕ НАСТУПАЮТ СЧАСТЛИВЫЕ ВРЕМЕНА».

Грэйс, Том, Лиз, Бен и несколько детей выгружают старую железную кровать из грузовика Бена. Они пытаются затащить ее в старый сарай на Стип-Хилл-стрит. Неподалеку играют остальные дети. Грэйс смеется вместе с Томом и с остальными.

Р а с с к а з ч и к: Это случилось. Они позволили Грэйс остаться в городе. И поскольку она должна была скрываться и не могла покинуть окрестности города, было также решено, что каждый житель Догвилля, в соответствии со своими возможностями, должен пожертвовать Грэйс то, что могло ей пригодиться. Взамен ей следовало продолжать работу по установленному расписанию, которое позволяло по очереди оказывать помощь жителям. Ей нашли жилище, которое, при определенных стараниях, вполне сошло бы за крышу над головой, — Старую Мельницу. Небольшой деревянный сарай находился на возвышении, с которого город просматривался во всех направлениях и при этом был незаметен с дороги. Он также стоял на пересечении нескольких путей к отступлению, если, конечно, Грэйс придется убежать от преследователей, — она могла бы воспользоваться Каньон-Роуд или тропинкой, ведущей через яблоневый сад в долину. Когда-то

мельница соединялась с одной из шахтерских построек, но теперь все они лежали в руинах. Лежало тут и колесо, когда-то служившее маховиком для рудодробилки, а ныне почти погребенное под домом. И хотя Грэйс собиралась вернуть подарки, полученные от жителей города, поскольку ей не пришлось уходить, все отказались; впрочем, ей удалось убедить Джейсона забрать обратно нож, «на время», как он выразился.

Грэйс возвращает Джейсону нож, и он убегает, сияя. Все оставляют Грэйс одну в ее новом доме. Бен уходит последним. Он улыбается Грэйс.

Бен: Видишь? Именно этим и хороша индустрия грузоперевозок. Мисс Лаура выбросила кровать. Где бы она ни была, ею никто не пользовался. Хорошая вещь оказалась в неподходящем месте. Но с помощью грузовика... Людям не следует насмехаться над индустрией грузоперевозок.

Грэйс: Ты прав, Бен. Большое спасибо и тебе, и мисс Лауре. Тебе следует гордиться собой и своей работой.

Бен прикладывает руку к кепке и уходит. Лиз бегом возвращается обратно. Она смеется.

Лиз: Должна сказать тебе, что, голосуя за то, чтобы ты осталась в Догвилле, я показала себя эгоисткой.

Грэйс: В чем?

Лиз: Я почувствовала такое облегчение, когда ты появилась, и взгляды всех мужчин обратились в твою сторону. Ты понимаешь, Том и остальные. Мне так долго приходилось мириться с этим... Сказать по правде, у меня уже никаких сил не осталось.

Грэйс: Ты очень красивая, Лиз. Мужчины всегда будут обращать на тебя внимание. Ты прекрасно знаешь, что не сможешь от этого избавиться.

Лиз смеется и обнимает Грэйс. Затем она убегает. Грэйс прогуливается вокруг дома. Она восхищается своим жилищем и снаружи, и внутри. Грэйс слушает, как ветка розового куста скребет на ветру оконное стекло. Она с гордостью направляет свою постель.

Расказчик: Грэйс была довольна своим новым домом. Он был невелик, и ей это нравилось, так же как и тихий звук ветки дикой розы, скребущей по окну.

Чак поднимается по дороге, ведущей из сада. Он останавливается и смотрит на Грэйс, стоящую у дома. Она машет ему рукой, а затем бежит по холму туда, где остановился Чак.

Грэйс: Спасибо за помощь, Чак. Я очень благодарна, правда.

Чак: Мне ваша благодарность ни к чему. Я такой же, как и все они. Надеюсь, что смогу в конце концов извлечь из этого хоть какую-то пользу.

Грэйс (*улыбаясь*): Думаю, вы гораздо лучше, чем хотите казаться.

Чак: Знаете, было не так уж опасно позволить вам остаться. Каждый из нас все еще имеет власть над вами, власть над жизнью и над смертью.

Грэйс: Вы правы, Чак. Вы все можете прогнать меня в любой момент, и я ничего не смогу сделать. В моей прежней жизни я бы очень мучилась от сознания этого, но сейчас мне все равно. Это не в моих руках. Я все равно благодарна вам, Чак, хотите вы или нет.

Грэйс улыбается и возвращается в дом. Чак смотрит ей вслед и, возможно, даже улыбается, пока его никто не видит. Затем он продолжает свой путь.

Грэйс погружена в ежедневные заботы. Мы наблюдаем за тем, как жители города с радостью принимают ее помощь.

16

Пора цветения яблонь. День

Пока Марта репетирует у органа, Грэйс нажимает на педали.

Расказчик: Весна и начало лета стали счастливым временем для Грэйс. Удар колокола, которым Марта отмеряла каждый час, помогал Грэйс точно соблюдать расписание, переходя из дома в дом. Однажды Грэйс случайно нажала на педали так, что в мехи попал воздух, и после недолгих уговоров Марте пришлось согласиться сыграть несколько верных нот — просто для того, чтобы мехи не оставались под давлением, что могло бы повлечь за собой износ инструмента. Они пришли к молчаливому согласию, что, если на педали нажимает Грэйс, Марта может чувствовать себя свободной от чувства вины за износ. В целом Грэйс была довольна своей работой, и когда она получила плату за нее, то, сэкономив немного, смогла позволить себе купить китайскую статуэтку из числа тех, что пылились в витрине магазина Мамаши Джинджер и так приглянулись Грэйс. Семь маленьких фигурок составляли коллекцию, и Грэйс мечтала, что когда-нибудь сможет позволить себе купить их все. Грэйс стала почти членом семьи для большинства жителей города. Глория и Мамаша Джинджер учили ее печь пироги и готовить чатни, и любой мог подтвердить, что она оказалась прилежной ученицей. Постепенно ее руки перестали сиять белизной, пока однажды не превратились в пару рук, которая могла бы принадлежать любому жителю сельской общины. Когда на город опускалась тьма, она приходила к Джеку МакКею. Грэйс стала его глазами, ловящими волшебные краски и

тени умирающего дня. Шторы на окнах теперь были всегда открыты. По отношению к отцу Тома, старому доктору, который ежедневно воображал, что его свалила с ног новая болезнь, и был готов бесконечно описывать возможные способы лечения, Грэйс приходилось быть строгой. Она убеждала его, что с ним все в порядке, и вскоре он уже не мог слушать ее уверений всерьез, а его настроение улучшилось. Пиком ее достижений в самый разгар лета стало разрешение, данное ей Чаком: помогать ему в яблоневом саду.

Пора цветения яблонь. День

Между всеми этими сценами мы слышим удар колокола.

Пора цветения яблонь. День

Доска в доме Веры, у которой они смеются над тем, что написали дети. Вера хохочет до слез.

Пора цветения яблонь. День

Туфли. Они принадлежат Оливии. Грэйс шутит, обращаясь с сопровствляющей Оливией, как с королевой. Она полирует ее туфли.

Пора цветения яблонь. День

Инвалидное кресло. К радости Джун, Грэйс катает в нем Оливию.

Пора цветения яблонь. День

Грэйс вертит на солнце стакан, который она отполировала вместе с Лиз. Он выглядит очень красиво.

Пора цветения яблонь. Вечер

Руки на доске с шашками. Грэйс играет на стороне Билла, доставляя Тому немало проблем.

Пора цветения яблонь. День

Грэйс отмечает маршруты на карте Бена. Он сидит рядом с ней, задумчиво кивая.

Пора цветения яблонь. День

Печь в доме Мамаши Джинджер и Глории, в которой что-то выпекает Грэйс. Дым выходит из камина, его уносит ветер.

Пора цветения яблонь. День

Медицинский шкафчик в доме Эдисонов. Грэйс достает стетоскоп. Том Старший сидит тут же в кресле-качалке, у него встревоженный вид.

Пора цветения яблонь. День

Мы видим, как рука берет фигурку из витрины магазина и заворачивает ее во что-то.

Пора цветения яблонь. Закат

Мы видим окно Джека МакКея снаружи, на нем — отблески вечернего света.

Пора цветения яблонь. День

Мы видим кусты крыжовника.

Пора цветения яблонь. День

Мы видим цветы на яблонях.

17

Пора зеленых листьев. День

Грэйс поднимается по тропе, ведущей из фруктового сада. На спине она несет корзину с инструментами. Чак тоже идет по тропинке. Грэйс тяжело опускается на Старую Скамейку. Чак подходит и садится рядом с ней. Он утирает пот со лба.

Грэйс: Ну, и как я смотрелась? В яблоках?

Чак: Какая разница? Ненавижу эти чертовы деревья.

Грэйс: Мне кажется, они красивые. И тебе так кажется. Я смотрела на твои руки, когда ты подрезал молодые деревца. Ты любишь яблоки, и Догвилль ты тоже любишь — так же сильно, как в тот день, когда появился здесь впервые.

Чак: Чуть собачья! Пропави она пропадом, эта романтическая дребедень. Не волнуйся, скоро и у тебя это пройдет. *(Встает и поднимает*

корзину.) И что толку подрезать саженцы, если потом все равно срубишь дерево?

Чак берет корзину Грэйс с инструментами. Он идет по улице. Грэйс смеется. Она остается сидеть на скамейке. Она с улыбкой оглядывает долину.

Р а с с к а з ч и к: Когда Грэйс не работала, а жители города сами занимались своими домами и семьями, она любила посидеть на скамейке, размышляя о Догвилле. Грэйс огляделась и заметила, что тень от шпилья, уставленного на молельном доме, действительно падала на дверь магазина Мамаши Джинджер каждый раз, когда колокольный звон извещал о том, что наступило пять часов пополудни.

Грэйс слышит, как Марта пять раз ударяет в колокол. Она улыбается и поворачивается к магазину Мамаши Джинджер. Тень от шпилья действительно падает на дверь магазина. Она смотрит на тень, которую отбрасывают колокол на башне и веревка. Вдруг тень от веревки начинает двигаться. Колокол раскачивается и отбивает удар. Грэйс смотрит вверх и вздрагивает. Колокол продолжает звонить. Мамаша Джинджер, выйдя из молельного дома, направляется к Грэйс. Она отчаянно машет рукой, указывая в сторону. Грэйс бросает взгляд на Каньон-Роуд. Вдалеке она видит машину. Теперь мы слышим звук мотора. Грэйс бежит к шахте. Оказавшись у скал, она оглядывается и видит, как машина поворачивает на улицу Вязов. Грэйс скрывается в шахте. Машина едет по улице. Это полицейский автомобиль. Он останавливается прямо посередине улицы Вязов. Полицейский выходит из машины и внимательно оглядывается.

Р а с с к а з ч и к: В этот день колокол на башне не только оповестил жителей города о том, что наступило пять часов, но и подал условный сигнал, который никто в городе, несмотря на первоначальные опасения Марты, не мог бы спутать с привычным отсчетом времени: следует ждать гостей. На памяти обитателей Догвилля это был первый раз, когда по дороге, ведущей из Джорджтауна, к ним пожаловали представители закона.

Многие жители города выглядывают из окон. Никто не двигается. Чак единственный, кто выходит на улицу. К нему подходит Полицейский.

П о л и ц е й с к и й: Добрый вечер, сэр. Это и есть город? А мэрия у вас имеется?

Ч а к: Нет.

П о л и ц е й с к и й: Тут надо бы вывесить одно объявление.

Ч а к: У нас есть молельный дом. Подойдет?

П о л и ц е й с к и й: А то!

Чак указывает на молельный дом.

Полицейский прикрепляет на стену молельного дома небольшой лист бумаги. Чак подходит и изучает текст объявления. На нем фотография Грэйс, которая выглядит как аристократка. Под фото подпись: «Пропала без вести».

Ч а к: Что она натворила?

П о л и ц е й с к и й: Исчезла! Здесь ведь так написано. Думаю, по ней сильно скучают. Говорят, в последний раз ее видели в этих краях. Мы такие штуки по всему округу развешиваем.

Ч а к: И если кто-то ее увидит, ему следует обратиться в полицию?

Полицейский возвращается к машине.

П о л и ц е й с к и й: Для того и работаем.

Полицейский разворачивает машину и уезжает. На прощание он машет Чаку рукой. Чак наблюдает за его отъездом. Бен чуть было не врежется в нежданную полицейскую машину на Каньон-Роуд. Грэйс выбирается из шахты. Она подходит к Чаку. Остальные жители города тоже выходят на улицу и рассматривают объявление. Чак задумывается на несколько мгновений, глядя вслед полицейской машине. Том подходит и смотрит на фотографию.

18

Пора зеленых листьев. Ранний вечер

Появляется надпись:

«СЦЕНА, КОТОРАЯ НАЗЫВАЕТСЯ "В КОНЦЕ КОНЦОВ ЧЕТВЕРТОЕ ИЮЛЯ"».

Грэйс и жители города собрались в молельном доме. Снаружи висит объявление.

Р а с с к а з ч и к: В этот день Грэйс осознала, что ее испытания еще не закончены. Можно было не сомневаться в том, что появление полицейской машины в городе произвело сильное впечатление на жителей.

Том снова берет слово.

Т о м: Мы знали, что эти люди просто так не сдадутся. Заявить о ее исчезновении — самый простой путь заставить всю округу броситься на поиски Грэйс. Объявления развесили повсюду, а значит, никто не подозревает, что она у нас.

Миссис Хенсон заметно нервничает.

М и с с и с Х е н с о н: Но ведь это был полицейский. Разве оповещать полицию — не наш долг? Я имею в виду, с точки зрения закона. (*Кашляет.*) Извините, но, когда я нервничаю, у меня начинается кашель.

Мистер Хенсон тут же подсказывает к ней, держа наготове носовой платок.

Т о м: Она просто считается без вести пропавшей. Она ничего не сделала. Даже полицейский так сказал.

Г р э й с: Я прекрасно понимаю миссис Хенсон. Может, вам следует проголосовать еще раз.

Т о м: Послушайте, ни к чему каждый раз прибегать к плебисциту. Если уж мы позволили Грэйс остаться, надо дать ей понять, что мы действительно этого хотели. Если мы оставили ее по доброй воле, не следует заставлять ее думать, что мы в любой момент можем прогнать ее прчть. (*Обводит взглядом собрание.*) Ну, что скажете? У кого руки похолодели оттого, что на стене появилась ее фотография на листке бумаги? Все, кто считают, что Грэйс должна покинуть нас, скажите об этом открыто и прямо сейчас или же придите в себя!

Собрание молчит.

М а р т а: Что Вера скажет детям?

Вера делает шаг вперед.

В е р а: Когда Чак сказал мне, что к нам приезжали представители закона, я решила рассказать детям правду. Теперь они знают, какую опасность можно навлечь на Грэйс, обронив хоть одно слово о том, что она живет с нами. Дети ее полюбили. О них не беспокойтесь.

Т о м: Отлично. Собрание объявляет перерыв.

Грэйс испытующе смотрит на жителей города.

Жители города заняты делом. Они развешивают украшения и готовятся к праздничному ужину у молельного дома в честь праздника Четвертого июля. Грэйс достает охапку цветов из кузова грузовика Бена. Она идет по улице. Грэйс бросает удовлетворенный взгляд на витрину магазина Мамаши Джинджер. В воздухе клубятся белые пушинки, принесенные в город ветром, подувшим с дальних лугов.

Р а с с к а з ч и к: Приближалось Четвертое июля. Незначительный эпизод с полицейской машиной вскоре забылся. Все были заняты подготовкой к вечеру. Несмотря на скромные возможности, жители стремились создать себе праздник. Они не позволят трудным временам испортить веселье. Время не стояло на месте, и, бросив взгляд в витрину магазина Мамаши Джинджер, Грэйс с удовлетворением удостоверилась, что там остались только две китайские фигурки, на которые ей пока не удалось накопить денег.

Грэйс проходит мимо молельного дома. Скользит по нему взглядом. Она роняет несколько цветков. Одна из старших дочерей Веры наскоро прикрепляют к молельному дому украшения и заговорщицки улыбается Грэйс. Бен сидит в грузовике с бутылкой, украдкой наблюдая за тем, как хорошенькая Грэйс, одетая в летнее тонкое платье, наклоняется поднять упавшие цветы и случайно открывает взглядом уголок нижнего белья. Бен с раздражением наблюдает, как к Грэйс быстро приближается Чак.

Ч а к: Не могла бы ты провести со мной пару часов в фруктовом саду? Он так красив при солнечном свете!

Г р э й с: Чак, сегодня Четвертое июля! И при чем тут солнечный свет? Ты что, превращаешься в такого же безнадежного романтика, как я?

Чак уязвлен.

Г р э й с: Возьми лестницу и помоги мне повесить цветы. Мы устройм чудесный пикник. Твои дети репетируют песни.

Ч а к (*возражая*): Пикники и песни! А зимой мы все с голоду подохнем...

Г р э й с (*вручая ему лестницу*): Даже Бен отменил сегодня поездку. И не говори мне, что фрукты важнее грузоперевозок.

Чак неохотно развешивает цветы. Грэйс улыбается, глядя на него. Мимо проходит Том.



Грэйс: Привет, Том!

То м: Привет, Грэйс! Есть минутка? Я хотел бы сказать тебе нечто интересное.

Грэйс: Тебе придется быть кратким. У нас на сегодня еще полно дел.

Том ведет ее к Старой Скамейке. Они садятся. Воздух будто тяжелеет от пушинок.

То м: Дело в том, что у меня в голове роится так много мыслей...

Грэйс: Да, это, должно быть, жутко утомительно!

То м: Похоже, мне удалось тщательно проанализировать поведение людей в этом городе. Думаю, что в значительной мере мне понятны мотивы их поступков. Но когда я пытаюсь разгадать тебя, у меня ничего не выходит.

Грэйс: Что ж, это мило.

То м: Не знаю. Разумеется, для меня это вызов. Само собой, я читаю Лиз как открытую книгу. Между нами существовало некоторое притяжение,

но, как я понимаю это сейчас, — в смысле умом, — это желание имело исключительно физиологическую природу. С тобой все не так просто.

Грэйс поворачивается к нему.

Грэйс: Что ты пытаешься сказать мне, Том Эдисон?

То м: Ну, у меня самого в голове это пока не сформировалось окончательно.

Грэйс (*широко улыбаясь*): Ты хочешь сказать, что влюбился в меня?

То м: Ну, это не совсем то слово, которое я хотел бы использовать, но да, я предполагаю, да...

Грэйс: Это очень приятно, потому что мне кажется, что я тоже любила тебя.

То м: Ты не шутишь?

Грэйс: С тобой так легко. Мне просто нужно следовать своим чувствам.

То м: Все это так... интересно. (*Улыбается.*) Слышишь, тебя зовут. Думаю, тебе лучше вернуться обратно.

Грэйс: Я ничего не слышала.

То м: Может, и не звали, но тебе все равно нужно поспешить вернуться. Увидимся за ужином.

Том неуклюже встает и торопливо уходит. Прежде чем подняться, Грэйс несколько мгновений сидит на скамейке с улыбкой на губах.

20

Пора зеленых листьев. Ночь

Веселье в полном разгаре. Дети Веры исполняют песню «Прекрасная Америка», а Марта, находясь в молельном доме, аккомпанирует им на органе. Она, улыбаясь, самостоятельно нажимает на педали. Джейсон поет во весь голос, Чак пожевывается. Жители города ужинают за длинным столом, установленным посередине улицы. Том сидит рядом с Грэйс. Он украдкой смотрит на нее. Она вся лучится, и окружающие купаются в исходящих от нее лучах. Грэйс под столом берет Тома за руку и пожимает ее. Бен замечает это и толкает локтем Лиз, которая его резко одергивает. Все аплодируют. Встает Джек МакКей. Он поднимает стакан.

Джек МакКей: Как видите, я не принес с собой бумажки. В этом году у меня нет необходимости притворяться, что я могу ее прочесть. Что сразу подводит меня к главному. К тебе, Грэйс. Тебе с легкостью уда-

лось сделать Догвилль немного лучше. Даже ворчуна Чака недавно застигли на улице с улыбкой на губах.

Жители за столом обмениваются кивками.

Джек МакКей: Я никогда не видел твоей улыбки, Грэйс, но легко могу описать ее. Она сияет всеми цветами радуги. Думаю, от имени всего города могу сказать: мы гордимся тем, что ты оказалась среди нас. Спасибо, что позволила нам увидеть, какая ты на самом деле. За тебя, Грэйс. Пожалуйста, оставайся в Догвилле столько, сколько пожелаешь.

Все поднимают стаканы. Лиз обнимает Грэйс. Все счастливы. Все хотят чокнуться с ней. В магазине звонит телефон. Мамаша Джинджер спешит ответить на звонок. Она разговаривает, пока все остальные заканчивают поздравлять Грэйс. Даже Миссис Хенсон поднимает стакан.

Миссис Хенсон: За тебя, Грэйс.
Грэйс: За вас, миссис Хенсон.

Мамаша Джинджер возвращается к столу.

Мамаша Джинджер: Полиция! Они только что повернули на Каньон-Роуд!

Марта (*растерявшись*): Мне позвонить в колокол?
Том: Нет, оставайся на месте, Марта. Грэйс все слышала. Она понимает, что ей придется совершить еще одно путешествие в шахту. А мы вмиг избавимся от полиции и пообещаем Грэйс не доедать пирог.

Грэйс встает.

Грэйс: Что ж, мне пора. Спасибо, Джинджер.

Грэйс спешит укрыться в темной шахте. За столом повисает молчание. Все ждут, когда приедет машина. Она появляется на Каньон-Роуд. Автомобиль останавливается у стола. Полицейский, которого мы видели раньше, выходит из машины. У него в руках новое объявление. Он кивает жителям города.

Полицейский: Я бы и сам попраздновал, если бы не эта штука. Придется снять объявление о пропавшей без вести. Это снова та самая леди. Вот почему она пропала! Ее разыскивают в связи с ограблениями банков на Западном побережье.

Он прикрепляет объявление «Разыскивается» и сдирает старое. Том в задумчивости.

Том: А когда произошли ограбления?

Полицейский: Да в последние пару месяцев. Видно, до вас новости не часто доходят?

Том (*с достоинством кивает головой*): Боюсь, что мой отец включает радио только для того, чтобы послушать музыку...

Полицейский (*садясь в машину*): Все, что я знаю, это что ее считают опасной, так что, если кому-то есть что сказать, лучше сразу обратиться в полицию. Таков закон.

Полицейская машина уезжает. За столом тишина.

Том: К вопросу о вашей вере в силы правопорядка, дамы и господа. Она все время была здесь. Даже при большом желании она не смогла бы сделать того, в чем ее обвиняют.

Том Старший: Это правда, Том, но в любом случае дело принимает неприятный оборот.

Остальные жители молчат.

21

Пора зеленых листьев. Ночь

Том и Грэйс слушают радио, звук почти не слышен. Грэйс осматривает спину Тома Старшего, который встревожен.

Рассказчик: Грэйс вела себя по-прежнему, да и город был таким же, как раньше. В том, что гангстеры предприняли очередную попытку разыскать Грэйс, не было ничего удивительного. Но обстановка неуловимо изменилась.

Грэйс надевает на Тома Старшего рубашку. Он взволнованно смотрит на нее.

Грэйс (*успокаивающе кивает головой*): Нет, мистер Эдисон, и на этот раз вам не повезло. На другой стороне спины у вас точно такая же припухлость, так что можно предположить, что она является естественной частью вашего тела и служит какой-то цели. Но врач у нас вы.

Том Старший: Что ж, звучит обнадеживающе, должен сказать. Не думаю, что рак может развиваться с такой завидной симметрией. Но, с другой стороны, все возможно.

Грэйс: Мистер Эдисон! Мы столько раз об этом говорили. Просто смиритесь с тем, что вы чрезвычайно здоровый пожилой джентльмен.

Том Старший (*облегченно, с улыбкой*): Все равно, я бы отдохнул, просто на всякий случай.

Том Старший идет в свою комнату с креслом-качалкой. Он закрывает за собой дверь и садится в кресло, чтобы отдохнуть. Грэйс озабоченно смотрит на Тома.

Грэйс: Что еще они сказали?

Том: Они не думают, что что-то изменилось, нет. Их больше волнует вопрос, не станут ли их самих считать преступниками, если они не заявят на тебя в полицию.

Грэйс: Сегодня вечером я уйду. Хватит.

Том: На самом деле я хотел предложить тебе нечто совершенно противоположное.

Грэйс: Что-что?

Том: С точки зрения экономической перспективы твое пребывание стало обходиться Догвиллю дороже. Видишь ли, если людям стало опаснее держать тебя в городе, но при этом их желание оставить тебя здесь неизменно, тебе просто нужно предложить им компенсацию, некое *qui pro quo*.

Грэйс: Твои слова звучат, как если бы их произнесли те гангстеры...

Том: Да нет же, послушай. Дело не только в том, что городу сложнее обеспечивать тебе безопасность; ты сама должна хотеть остаться здесь. Я с трудом могу вообразить, куда ты можешь отправиться, когда вся округа увешана твоими фотографиями.

Грэйс: И как я должна это «компенсировать»?

Том: Я предложил, чтобы ты посещала дома жителей города *дважды* в день, конечно, только если ты сама согласна, и это вместо того, чтобы в два раза увеличивать количество твоих рабочих часов, чего, должен сказать, и хотели бы жители. Таким образом, мы создадим видимость того, что ты готова оказывать больше содействия. Это нужно, чтобы пресечь любые возражения, Грэйс.

Грэйс: Мне все еще кажется, что это звучит странно и что это трудно осуществить на практике.

Том: Мне это тоже очевидно. Но Марта хочет нам помочь. Она согласилась звонить в колокол каждые полчаса, чтобы ты могла придерживаться нового расписания.

Грэйс: И тогда мне можно остаться?

Том: Миссис Хенсон, конечно же, подняла вопрос о том, чтобы урезать тебе плату за труд, но чисто символически. Ее чересчур взволновало слово «опасна», написанное в объявлении.

Грэйс: Конечно. Я готова закатать рукава и поработать дополнительно. За деньги или бесплатно, если ты уверен, что они не захотят выгнать меня.

Том: Я уверен. Ты же слышала, что сказал МакКей.

Грэйс: Даже не знаю, что и думать. Давай сделаем, как ты говоришь, если это к лучшему. И если ты уже договорился обо всем с остальными.

Том: Именно это я и сделал.

Грэйс встает и сокрушенно качает головой.

Грэйс: В таком случае я пойду домой и отдохну. Похоже, в ближайшие дни я буду очень занята...

Том встает. Берет ее за руку. Он стоит, будто собирается поцеловать ее. Но вместо этого заключает в объятия. Она целует его в щеку и уходит. Том остается стоять, немного обескураженный. Она возвращается. Он счастливо смотрит на нее.

Грэйс: Ох, Том!

Том: Да, Грэйс?

Грэйс: Мне страшно... Я знаю, что не должна так думать, но... та карточка, которую тебе дал человек в автомобиле... ты ведь никому ее не показывал?

Том: Перестань, Грэйс! Разумеется, я ее сразу сжег.

Грэйс: Разумеется... как глупо. Мне жаль, но тебе придется смириться с не столь блестящей стороной моей природы. Спокойной ночи, Том. И спасибо за все, что ты для меня делаешь.

Грэйс целует его в губы. Улыбается и спешит уйти. Он смотрит на нее с улыбкой.

С высоты птичьего полета мы видим, как Грэйс бежит от дома к дому каждый раз, как бьет колокол.

Созревают яблоки. День. Марта звонит в колокол.

Появляется надпись:

«СЦЕНА, В КОТОРОЙ ГРЭЙС УЖАСНО ЗАНЯТА, А ЧАК ВОЗВРАЩАЕТСЯ ДОМОЙ СЛИШКОМ РАНО».



Р а с с к а з ч и к: Все жители города возражали против любых изменений в условиях работы Грэйс, если случайно в разговоре кто-то из домо-владельцев касался этой темы; тем временем Грэйс, повинувшись ударам колокола, металась с одной работы на другую. Ах да, Бен, разумеется, признался Грэйс, что симпатизирует ей и что он не нуждается в том, чтобы она оказывала ему больше внимания, и Грэйс была ему благодарна, несмотря на то что, произнося эти слова, он был немного пьян. Но независимо от того, считали ли люди идею увеличения обязанностей Грэйс честной и оправданной, она, кажется, никого не сделала счастливее. Скорее наоборот. В любом случае, Чака это практически не касалось. Более того, работа в яблоневом саду стала пределом мечтаний Грэйс, к которому она отчаянно стремилась весь свой необычайно продолжительный рабочий день.

Созревают яблоки. День

Грэйс делает массаж Тому Старшему.

Созревают яблоки. День

Грэйс помогает Джун сесть в инвалидное кресло.

Созревают яблоки. День

Грэйс раздает детям Веры учебники. Звонит колокол, и Грэйс сразу забирает книги обратно.

Созревают яблоки. День

Грэйс копается в кустах крыжовника. Звонит колокол, и Мамаша Джинджер принимает вахту. Грэйс достает из печи горячий пирог.

Созревают яблоки. День

Грэйс, стоя на коленях, драит полы в доме Джека МакКея.

Созревают яблоки. День

Грэйс протирает лобовое стекло на грузовике Бена.

Созревают яблоки. День

Грэйс нажимает на педали, пока Марта играет на органе.

Созревают яблоки. День

Грэйс спешит к Хенсонам, надевает рабочий халат и начинает полировать стаканы. Вдруг один из стаканов лопается у нее в руках. Входит Миссис Хенсон.

Миссис Хенсон: Тебе следует быть осторожнее. Лиз тоже была не слишком аккуратной, но, по крайней мере, она не била стаканов. Мой муж прекрасно справляется с полировкой, но стекло от этого становится хрупким. Я думала, ты знаешь.

Грэйс: Простите, миссис Хенсон! Это больше не повторится. Я, конечно же, верну вам деньги за стакан.

Миссис Хенсон (*подбрав*): Конечно же, я не возьму с тебя денег. Мы как-нибудь справимся.

Грэйс слышит вдали звон колокола. Снимает халат. Кивает Миссис Хенсон.

Грэйс: До свидания, миссис Хенсон, и спасибо вам. Боюсь, сегодня я опаздываю. У бедного Чака столько работы в саду.

Миссис Хенсон: До свидания, Грэйс.

Грэйс бежит по улице Вязов. Она уже не слышит монотонного лая Моисея. Она мчится мимо магазина Мамаши Джинджер; решает немного срезать путь и пробегает между кустами крыжовника.

Рассказчик: Грэйс быстро бежала по улице Вязов. Она даже не слышала монотонного и подозрительного лая собаки. Она так не хотела расстраивать Чака своим опозданием. Они собирались выпалывать траву у стволов яблонь: нужно выполоть не слишком много, чтобы дождевые потоки, идущие с гор, не смогли размывать почву, но и не слишком мало, чтобы деревья могли дышать и мыши не подбирались близко. Грэйс мчалась мимо магазина Мамаши Джинджер. Она попыталась сократить путь и пробежала между кустами крыжовника, но тут же была остановлена криком.

Мамаша Джинджер: Грэйс!

Грэйс останавливается. Мамаша Джинджер на заднем дворе, у нее в руках грабли. Грэйс оглядывается на тропинку, по которой только что пробежала.

Грэйс: Извините, я не заметила, что вы только что разровняли землю.

Мамаша Джинджер: Это не потому, что я здесь поработала граблями. Смысл в том, чтобы люди *обходили* кусты. Тебе следует знать, что именно этого я и добиваюсь.

Грэйс: А я думала, что цепи вокруг кустов повешены для того, чтобы была видна дорожка между ними.

Мамаша Джинджер: Цепи висят здесь потому, что люди вечно пытаются попасть в фруктовый сад коротким путем. Цепи нужны, чтобы никто не мог повредить куст или его верхушку.

Грэйс: Но ведь этой тропинкой пользуются все.

Мамаша Джинджер: Ты права, они ходили здесь десятилетиями. Но ты-то в городе не настолько давно.

Грэйс: Вы хотите сказать, что у меня нет права пользоваться этой дорожкой, потому что я нездешняя?

Мамаша Джинджер: Нет, конечно нет. Просто мне казалось, что тебе здесь нравится, — вот и все.

Грэйс удивленно смотрит на нее.

Грэйс (*страстно*): Мне очень нравится жить с вами. Мне очень жаль, если мои действия могли быть неверно истолкованы. Действительно жаль. Я знаю, как много значат для вас кусты. С моей стороны это было непозволительно.

Мамаша Джинджер (*смягчившись*): Хорошо, можешь идти, если ты так торопишься.

Грэйс идет к тропинке в сад. Машет рукой Мамаше Джинджер.

Грэйс: До свидания, Мамаша Джинджер. Увидимся после обеда. Я так потружусь над этими кустами, как никто никогда не трудился, обещаю.

Грэйс исчезает на тропинке в саду.

23

Созревают яблоки. Ранний вечер

Чак поднимается по тропинке, ведущей из сада, с корзиной мелких незрелых яблок на спине. Он садится на скамейку, изнуренный. Он выглядит раздраженным. Почти сразу после него появляется Грэйс с охапкой длинных веток, с пожухлыми листьями на спине. Она садится около Чака. Смотрит на него.

Грэйс: Прости меня за эту ветку. (*Она смотрит на одну из веток, которую положила на землю.*) На ней было слишком много яблок... сочных яблок, даже несмотря на то, что они еще не созрели.

Чак: Мне давно следовало поставить подпорки под эту ветку, но я пожадничал.

Грэйс: Разве можно считать жадностью желание накормить своих детей?

Чак (*пожимая плечами*): Это потому, что почва истощена. Вот и все, что можно сказать. Как шахта: сначала в ней добывают золото, затем серебро, ну а потом олово. Они осушили реку, срыли землю и взорвали скалы. Здесь ничего не осталось. Деревья не растут из-за разреженного воздуха.

Грэйс: Если кто-то и может заставить их расти, то это ты. Я видела, как ты весь день ногтями соскребал личинки с листьев каждого дерева.

Чак: И при этом я тебе не нравлюсь?

Грэйс: Почему ты так думаешь?

Чак: Когда я приближаюсь к тебе, ты отшатываешься.

Грэйс: Вовсе нет.

Чак: Именно это ты и сделала, когда мы пропалывали саженцы. Как мне учить тебя работе, если мне и коснуться тебя нельзя?

Грэйс: Чак... ты хотел поцеловать меня.

Чак: Послушай, Вере всегда было наплевать на яблоки. Она ненавидит сад. Я впервые в жизни встретил человека, который разбирается в яблоках. Вместе мы заставим их расти, Грэйс. Вдвоем! Как все цело! Яблок в изобилии. Прости, что я так радуюсь этому.

Грэйс: Все в порядке, Чак.

Чак: Нет, не в порядке! Получается, все, что ты говорила о яблоках, просто болтовня. Если ты не можешь разделить мою страсть...

Грэйс: Я разделяю ее, Чак, клянусь тебе.

Чак (*качая головой*): Если ветки не способны выдержать вес яблок, то все остальное неважно.

Чак встает. Раздраженно берет в руку маленькое, неспелое яблоко. Смотрит на него и яростно бросает его в пропасть.

Чак: Вера хочет, чтобы я собирал яблоки даже с тех деревьев, которые едва торчат из земли. Все мое время. Любовь заключается в том, чтобы видеть, в чем они нуждаются, и уважать их потребности. Если кто-то и мог это понять, так только ты. Так я думал до последнего времени.

Грэйс: Но я понимаю.

Чак: Возможно, но ты уворачиваешься, когда я подхожу к тебе.

Грэйс: Прости.

Чак: Я знаю, что теряю яблоки. Я не достоин быть рядом, я знаю, но разве тебе необходимо давать мне понять это каждый раз? Почему ты находишь меня таким отвратительным?

Грэйс: Я не считаю тебя отвратительным. Наоборот, я испытываю огромное уважение к тому, чем ты занимаешься. Я прошу прощения, если дала тебе повод думать иначе.

Чак: Именно так.

Грэйс встает и усаживает его на скамейку.

Грэйс: Я понимаю, почему ты обиделся, Пожалуйста, не нужно расстраиваться. Прошу тебя... Извини, что на секунду усомнилась в том,

что я знаю тебя. Ты ведь даже саженца не обидишь. Я видела, как ты срывал с веток сгнившие фрукты так нежно, как если бы взял малютку Ахилла на руки, чтобы переложить в колыбель. Я больше никогда не усомнюсь в тебе. Обещаю.

Чак: Спасибо, Грэйс. Но лучше не обещай. Когда ты отвергла меня, мне в голову пришла одна мысль, за которую мне стыдно. Мысль, за которую ты бы возненавидела меня, и была бы права. Как я могу просить тебя о прощении?

Грэйс: Возненавидеть тебя? Нет, я никогда бы не смогла, Чак. Что это была за мысль?

Чак: Рассказать тебе? Мне так стыдно. После того, что ты только что сказала?

Грэйс: Скажи мне. Если с человеком обращаются несправедливо, он имеет право на дурные мысли. Что бы это ни было, я пойму.

Чак: Я хотел выдать тебя!

Грэйс: Выдать меня?

Чак: Да. Представителям закона. Я собирался шантажировать тебя и заставить тебя полюбить, уважать меня.

Грэйс: Для тебя это так много значит?

Чак: Да.

Грэйс: Тебя оставили совсем одного с этими яблоками, не правда ли? Никто не пришел к тебе на помощь, когда ударили ранние заморозки. Ты протянул мне руку, потому что я была с тобой. Потому что мы работали вместе. Это мне надо просить у тебя прощения.

Чак: Спасибо, Грэйс. Ты не представляешь, как много для меня значит сбросить этот груз с плеч. У нас есть яблоки. Это самое главное.

Грэйс: Да, Чак, это самое главное. На этом и договоримся? Мы все еще друзья?

Чак протягивает руку. Грэйс пожимает ее. Он несколько секунд ласкает ее пальцы. Она улыбается. Чак встает и вешает на спину корзину. Грэйс тоже встает. Он помогает ей поднять ветки. В приподнятом настроении они возвращаются в город по улице Вязов.

24

Созревают яблоки. Ночь

Поздно. Грэйс дома, падает в постель. Закрывает глаза и глубоко вздыхает. Том подходит и стучит в дверь. Грэйс отвечает.

Том: Ты спишь? Извини, что потревожил. Зайду в другой раз.

Грэйс: Нет, нет, входи. Я просто отдыхала. В Догвилле ужасно много работы, особенно если учесть, что помощь здесь никому не нужна!

Даже дети Веры меня страшно утомляют. Джейсон все время хочет сидеть у меня на коленях. Он почти невыносим.

Том улыбается и садится на кровать. Грэйс кладет голову ему на колени. Она закрывает глаза.

Том (*нежно смотря на нее*): То, что ты делаешь, прекрасно. Я так горжусь тобой... Мы многим тебе обязаны. Мистер МакКей попал в яблочко, произнося тост.

Грэйс: Он положил мне руку на колено, сегодня, когда я рассказывала ему о закате.

Том: Надеюсь, это было случайно: в конце концов, он слеп.

Грэйс: А Мамаша Джинджер поругала меня за то, что я пробежала по дорожке, усыпанной гравием!

Том: Это значит лишь то, что ты стала одной из нас. Ты сама говорила: когда ты сближаешься с кем-то, приходится делить и неприятности. То, что миссис Хенсон и Мамаша Джинджер наговорили тебе резкостей, доказывает, что ты не исключение из правил. Считай это комплиментом.

Грэйс: Спасибо, Том. Ты всегда умеешь отделить зерна от плевел. Я действительно люблю тебя. Не мог бы ты растереть мне виски? Я и двух минут не продержусь, так хочу спать.

Том (*массируя ей виски*): А если я не хочу, чтобы ты засыпала?

Грэйс: Боюсь, тебе не помешать мне — во всяком случае, сегодня.

Том (*нежно смотрит на нее*): Я люблю тебя, Грэйс.

Грэйс: Я рада, что это так, Том... Я тоже люблю тебя.

Том: Но я тоскую, когда ты не со мной.

Грэйс: Ты добр ко мне, Том, но мне приходится работать по тринадцать часов в день. И ты один несешь за это ответственность.

Том: Нет, я хотел сказать... Я тоскую по тебе, даже когда мы рядом, как сейчас. Я хотел бы быть ближе к тебе... прикоснуться к тебе... так, как делают люди, когда они влюблены друг в друга.

Грэйс: Милый Том, у нас впереди целая жизнь, и нужный момент наступит естественным образом. Больше всего мне нравится в тебе то, что ты не требуешь ежедневных полутора часов. Мы вместе, потому что хотим этого. Мы дождемся подходящего момента, так будет лучше.

Том: Ты права. Ожидание только поможет, не будем торопить время.

Грэйс: Спокойной ночи, любовь моя. Больше я не выдержу без сна ни секунды, какими бы мудрыми ни были твои слова.

Грэйс отворачивается. Том смотрит на нее. Подтыкает ей одеяло и на цыпочках выходит.

Мы видим, как Грэйс занимается с детьми Веры. Они настроены почти враждебно. Джейсон читает учебник латыни. Он все время провоцирует Грэйс, допуская одни и те же глупые ошибки. Грэйс смотрит на него с возрастающим раздражением.

Грэйс: Ты знаешь, что ошибаешься, Джейсон. Слова следует произносить раздельно. Эта книга знакома тебе лучше, чем мне.

Диана встает.

Диана: Мама говорит, что люди учатся на ошибках. Не думаю, что стоит кричать на него.

Остальные хихикают. Джейсон вырывает страницу из букваря.

Джейсон: Вот! А как тебе такой способ разделять слова?

Грэйс смотрит на него вместе с остальными детьми.

Грэйс: Сегодня у нас не самый удачный день. Думаю, нам пора расходиться. Все свободно, кроме Джейсона. Я бы хотела поговорить с тобой наедине.

Остальные выходят на улицу. Они бросают взгляды на Джейсона, который остается, ухмыляясь. Грэйс смотрит на него.

Грэйс: В чем дело, Джейсон? Раньше мы прекрасно ладили?

Джейсон: Я просто невыносим. Бьюсь об заклад, папа тебе рассказывал.

Грэйс: Я не считаю тебя невыносимым. Ты что-то хочешь мне сказать? Я бы с удовольствием держала тебя на коленях все время, но не могу, особенно если рядом другие дети.

Джейсон: Когда люди не получают того, что им обещали, без обещанного они могут сойти с ума. Так говорит миссис Хенсон.

Грэйс: Боюсь, это похоже на правду.

Джейсон: Я догадался, почему ты больше не разрешаешь мне сидеть у тебя на коленях. Потому что я плохо себя вел.

Грэйс: Думаю, у тебя были на то причины.

Джейсон: И остальных я тоже обижал, даже малыша Ахилла. Он такой крохотный, что не может дать сдачи. Это неправильно.

Грэйс: Нет, неправильно.

Джейсон: Иногда на меня находит, сам знаю. Я заслужил порку.

Грэйс: Ты хочешь, чтобы я тебя ударила? Ты знаешь, что этого никогда не случится. К тому же твоя мама считает, что бить детей — это не лучший метод воспитания.

Джейсон: Знаю. Она с ума сойдет, если узнает, что ты меня отшлепала.

Грэйс: Да, но я этого никогда не сделаю.

Джейсон: Судя по настроению жителей города, тебе не помешало бы иметь маму на своей стороне, ведь так? Все может усложниться, если она будет против тебя.

Грэйс: Я такая, какая есть. Если я кому-то не нравлюсь в городе, этого не исправишь.

Джейсон: Мне плохо, и я хочу, чтобы меня наказали. Правда, я больше не буду уважать тебя, если ты не выпорешь меня после всего, что я сегодня натворил.

Грэйс: Можешь просить меня хоть до скончания света, Джейсон. Я не собираюсь этого делать. Мне все равно, если ты считаешь, что это очень смешно.

Джейсон: В таком случае, когда мама вернется домой, мне придется сказать ей, что ты меня ударила.

Грэйс: Я же сказала, что не стану!

Джейсон: Думаю, что мама поверит мне на слово. Конечно же, если ты стукнешь меня *по-настоящему*, никто ничего не узнает.

Грэйс смотрит на Джейсона.

Джейсон: Увидишь, тебе не поздоровится.

Грэйс: Не знаю, что и думать.

Джейсон: Я толкнул колыбель Ахиллеса, и не моя вина, что она не опрокинулась.

Грэйс: О Боже, ну давай я тебя шлепну...

Джейсон: Давно бы так.

Грэйс садится на стул. Джейсон с улыбкой подходит к ней. Ложится к ней на колени. Она на секунду замирает. Поднимает руку и тихонько шлепает его.

Джейсон: Не больно. Должно быть больно, иначе это не наказание.

Грэйс (*вздыхая*): Ну ладно.

Она шлепает его несколько раз, достаточно крепко.

Джейсон: Сильнее!

Грэйс (*возражая*): Нет, хватит! Ты уже достаточно наказан. (*Грэйс ставит его на ноги.*) Давай... беги к остальным!

Джейсон: Может, я лучше постою в углу, чтобы мне стало стыдно?

Грэйс: Делай что хочешь.

Джейсон собирается выходить, когда замечает Чака, идущего по улице.

Джейсон (*удивленно*): А вот и папа!

Грэйс (*с удивлением смотрит в окно*): Рановато. У него столько дел! Надеюсь, ничего не случилось.

Джейсон выходит. Обеспокоенная Грэйс видит в окно, как Чак подходит к дому.

Рассказчик: Подобно Догвиллю, расположенному на открытом, хрупком уступе, который не был защищен ни от штормов, ни от прочих капризов погоды, Грэйс было некуда спрятаться. В том, что так сложилось, не было вины Догвилля, и вины Грэйс не было тоже. Она висела на ветке, подобно райскому яблоку, такому спелому, что сочилось всеми соками. И если кто-то сорвал его с дерева, то винить в этом яблоню или ее плоды равносильно обвинению, направленному в пустоту. Грэйс уже созрела настолько, что сорвать ее и отведать мог любой, кто пожелает, — это был лишь вопрос времени.

Чак входит, улыбаясь.

Чак: Мамаша Джинджер сказала, что к нам опять едут. Я ответил, что передам тебе, чтобы Марта опять не напутала с колоколом. Надо было раньше сказать, но я запамятовал. Они уже въезжают на Каньон-Роуд.

Грэйс: Запамятовал?

Грэйс встревоженно смотрит на улицу. На этот раз там два автомобиля. Полицейская машина и еще один, большой, официальный автомобиль. Человек в костюме и двое полицейских выходят и осматривают город.

Чак: Да. Ты знаешь, в саду настала горячая пора. Что ж, вот и они. Парень в большой машине из Федерального бюро расследований, ФБР.

Грэйс: Из ФБР?

Ч а к: Из него самого. Он показал мне удостоверение.

Грэйс испуганно смотрит на Чака.

Ч а к: Их интересовало, не видел ли я в последние шесть месяцев что-нибудь, имеющее отношение к объявлению. Они спрашивали, не замечал ли я чего необычного в лесу, каких-нибудь следов от стоянок. Хотели знать, не пропала ли еда, и все такое. Кажется, женщина, которую они ищут, опасна. Настолько, что они притазились к нам на своей большой машине. Бог знает, на что эта женщина способна.

Грэйс: Она ни на что не способна, и ты это знаешь.

Ч а к: Так говоришь *ты*. Но закон имеет другое мнение. Вот почему я испытал непреодолимое желание рассказать им, что мне известно.

Грэйс: И что же ты мог им рассказать?

Ч а к: Ну, например, мне показалось, что недавно я заметил в лесу кое-что интересное. Предмет одежды, если быть точным. Я сказал, что попробую его отыскать. Потом мне пришло на ум, что это была всего лишь старая шапка Тома, которую он потерял.

Чак достает шерстяную шапку. Он смотрит на Грэйс. Он стягивает с нее шарф, выглядывающий из-под одежды.

Ч а к: Но я мог найти и вот это. Сразу видно, дорогая вещь, да в придачу с твоими инициалами. Думаю, они сделали бы соответствующие выводы, как и любой другой на их месте. (*Улыбаясь.*) Что скажешь, какой из двух предметов мне следует обнаружить в лесу? Шапку — всего лишь старую шапку или... более интересный для них предмет?

Грэйс с тревогой смотрит на него.

Грэйс: Чего ты хочешь, Чак?

Ч а к: Может, в том или ином смысле ты и впрямь лучше меня, но это не значит, что я не заслуживаю уважения, как другие люди.

Грэйс: Но я уважаю тебя, Чак. Ты же знаешь!

Ч а к: Нет. По мне, это пустые слова. На самом деле ты презираешь меня. Ты с трудом скрываешь это, когда я обнимаю тебя в саду. Я требую, чтобы ты показала мне, как ты меня уважаешь. Я сказал полиции, что много времени мне не понадобится, чтобы сходить за находкой и принести ее в город. Похоже, у нас есть десять, может быть, пятнадцать минут, прежде чем они начнут стучать в дверь. Тебе лучше не пытаться убежать. Они наверняка заметят. И я бы не кричал слишком громко. У полиции хороший слух.

Грэйс: Что ты хочешь со мной сделать, Чак? Что такого ты собираешься сделать, что заставит меня убежать или закричать?

Ч а к: У тебя есть десять минут, чтобы доказать мне свое уважение, Грэйс. Не я хотел, чтобы ты осталась в городе. Ты слишком красивая и хрупкая для этой дыры. Ты одурачила меня, заставив поверить, что я для тебя что-то значу, и то, чем я занимаюсь, для тебя тоже важно. Ты сама виновата, черт тебя побери, что твое уважение мне так необходимо. И теперь, Грэйс, я хочу его почувствовать — это уважение.

Чак притягивает ее к себе. Они мечутся по комнате, пока не врезаются в птичью клетку. Афродита в панике бьет крыльями.

Грэйс: Ты поранил Афродиту!

Ч а к (*яростно*): Чертова птица! Даже мои дети носят имена, которые я не могу выговорить...

Чак сдирает с Грэйс одежду.

Грэйс: Чак, пожалуйста, это неправильно. Я не хочу!

Ч а к: Если я могу заставить цветы распуститься по весне, то и тебя заставлю...

Чак грубо ласкает Грэйс. Разрывает блузку. Грэйс сломлена. Она отдается ему, почти не сопротивляясь. Проходит какое-то время. Чак удовлетворен. Он натягивает штаны. Вспоминает про шарф, который у него в кармане. Чак достает шарф и бросает его в лицо Грэйс. На секунду задерживается на ней взглядом.

Ч а к: Спасибо, Грэйс. Мы ведь уважаем друг друга на самом деле, ведь так? Мы, два старых романтика.

Чак спокойно выходит. На улице он встречает Тома.

То м: Привет, Чак. Грэйс не видел?

Ч а к: Она у меня дома.

То м: Значит, она занята?

Ч а к: Уже нет. Можешь войти.

Том колеблется и смотрит на дверь.

То м (*пожимая плечами*): В конце концов, это не настолько важно.

Чак направляется к представителям ФБР. Том тоже идет на улицу Вязов. Агент рассматривает шапку. Грэйс распростерта на полу. Она очень долго лежит без движения.

Появляется надпись:
«СЦЕНА, В КОТОРОЙ ДОГВИЛЛЬ ПОКАЗЫВАЕТ ЗУБЫ».

Том гневно ходит из угла в угол в сарае Грэйс. Она неподвижно лежит на кровати.

Р а с с к а з ч и к: С помощью жителей города Грэйс чудесным образом снова удалось ускользнуть от преследователей. Сотрудники ФБР, обходя дом за домом, были вынуждены уехать ни с чем. Все прикрывали Грэйс, даже Чак, который был вынужден признать, что шапка, которую он ошибочно счел столь подозрительной, принадлежала Тому. В тот вечер Том сразу понял, что что-то произошло, но ему пришлось долго умолять Грэйс, прежде чем она решилась облегчить душу.

Том останавливается. Качает головой.

Т о м: Я должен отплатить ему! У меня нет выбора! Никто в городе не сможет смириться с тем, что он сделал. Никто!

Г р э й с: Нет, Том. Обещай мне, что не скажешь ни слова. Чак испугался. Я виновата в случившемся не меньше, чем он. Я причинила ему боль. Я пришла в город со своими глупыми предрассудками. То, что Чак выглядит таким сильным, не значит, что он крепок духом.

Т о м: Да, твоё объяснение меня убедило. Обещаю держать язык за зубами. Но если ты уже убедила себя в том, что в силах покинуть город, просто, чтобы быть в безопасности, я найду для тебя способ покинуть Догвилль. И, боюсь, именно это и случится. (*Видит, что её глаза закрыты.*) Моя дорогая Грэйс, ты совсем разбита, а я все говорю и говорю...

Действительно, Грэйс крепко спит. Том садится рядом и берет ее за руку. Он нежно смотрит на нее и касается руки легким поцелуем. Закрывает глаза и ложится рядом.

Грэйс на коленях выпалывает траву среди кустов крыжовника Мамаши Джинджер.

Р а с с к а з ч и к: Конец лета выдался в горах жарким. Зной превратил в камень землю под кустами, да и на всем заднем дворе Мамаши Джинджер.

жер. Но Грэйс не роптала. Она с головой ушла в работу и была счастлива, что в чем-чем, а в работе она могла быть уверена.

На другой стороне улицы Вязов разговаривают Вера и Лиз. Они бросают взгляды на Грэйс. Грэйс замечает их.

Г р э й с: Привет, Лиз! Привет, Вера!

Л и з: Берегись, Грэйс. У Веры на тебя зуб.

Г р э й с (*поднимая голову и вытирая пот со лба*): В чем дело, Вера?

Вера останавливается. Она, похоже, возмущена и сомневается, отвечать ли.

В е р а: Ты прекрасно знаешь, в чем дело, Грэйс! Но, может статься, ты думала, что он ничего мне не расскажет?

Г р э й с: Кто? О чем ты говоришь?

В е р а: Ты ударила Джейсона!

Г р э й с: Да, должна признать, что я это сделала.

В е р а: Тебе известна моя точка зрения. Тебе даже удалось убедить меня в том, что ты ее разделяешь. Как ты могла сделать такое?

Г р э й с: Я знаю, звучит неправдоподобно, но он попросил меня.

Л и з: Это правда, Вера, он все время буквально напрашивается. Мне самой самым-давно следовало бы его отшлепать. Ты сама виновата в том, что он такой избалованный...

В е р а: Твое неприятие насилия, Грэйс, по-видимому, недостаточно глупо. Для тебя он всего лишь плохой ребенок. Тебе было легко ударить его.

Г р э й с (*сдаваясь*): Вера, я знаю, ты любишь Джейсона, но я тоже его люблю...

В е р а: По-твоему, это все объясняет?

Г р э й с: Прости, что я ударила его. Это больше не повторится.

В е р а: Нет, не повторится, потому что я больше никогда не доверю тебе детей. Для них твоя компания может оказаться опасной.

Г р э й с: Прости, Вера, я так устала...

В е р а: Может, тебе следует подумать о том, чтобы спать по ночам, как делают остальные.

Л и з: Как остальные?

В е р а: Марта видела, как некто Том Эдисон-Младший выскользнул из ее сарая сегодня утром.

Вера возмущенно поворачивается и идет домой. Лиз подходит к Грэйс.

Л и з: Я не буду обсуждать с тобой причин, по которым ты выпоролла этого глупого мальчишку. И я благодарна тебе за то, что Том перестал

заглядывать мне под юбку. С другой стороны, я ожидала от тебя большего. Если ты к этому стремишься — и можешь смотреть на себя в зеркало по утрам, — уверена, с твоим невинным видом ты прекрасно устроишься в таком городе, как Догвилль.

Грэйс: Я не к этому стремлюсь, Лиз.

Лиз: Неужели? Мы все видели, как ты взяла его за руку на пикнике. Или, может, ты с ним не флиртовала?

Грэйс: Все верно. Думаю, что я с ним флиртовала. Возможно, я не всегда вела себя, как подобает хорошему гостю. Теперь я это понимаю. Мне очень жаль.

Лиз смотрит на нее, наслаждаясь победой. Затем поворачивается, фыркает и спешит домой. Грэйс смотрит ей вслед. Нерешительно она продолжает прополку.

28

Сезон спелых яблок. Закат. Туман

Грэйс в доме Джека МакКея.

Рассказчик: На следующий день погода изменилась. С гор, клубясь, спустился туман. И хотя в этих условиях разглядеть закат не представлялось никакой возможности, Джек МакКей думал, что будет лучше, если Грэйс посидит с ним в любом случае. Грэйс столько раз сидела рядом с Джеком МакКеем, но он так и не научился правильно ощущать дистанцию между ними. Напротив, там, где раньше робкие пальцы едва касались молодой плоти, отныне лежала рука, раз и навсегда заняв новое место.

29

Зеленые листья, яблок уже нет. День. Туман

Чак появляется на тропинке. Он направляется к дому. У него на спине деревянные ящики. Грэйс идет немного позади, также с ящиками на спине. Она спотыкается. Грэйс выглядит несчастной. Она замечает, что ее платье в беспорядке, и торопливо поправляет его настолько незаметно, насколько возможно. Затем продолжает путь.

Рассказчик: И вскоре Грэйс сдалась и перестала оспаривать многочисленные жалобы жителей, не говоря о Чаке: он был уверен, что ее уважение к садоводству, сбору урожая и фруктам можно измерить телесной близостью. Часы, проведенные в саду, стали длиннее, — ведь шел сбор урожая, — и оказались для Грэйс самой горячей порой.

30

Зеленые листья, яблок уже нет. Ночь. Туман

Грэйс лежит в кровати и смотрит на коллекцию китайских фигурок на подоконнике в лунном свете. Она наслаждается звуком от ветки розового куста, царапающей оконное стекло. Том бродит на другом конце города, в размышлениях.

Рассказчик: В этот раз Том оставил Грэйс весьма неохотно. Он был ей другом и союзником, рыцарем в сияющих доспехах и покинул ее только для того, чтобы бесцельно побродить по улицам города, погрузившись в решение проблемы ее возможного побега. Грэйс очень любила Тома и решила не беспокоить рассказами о том, какой оборот приняла история с Чаком, чтобы не ранить его сверх меры. И поскольку денежные поступления в кошелек Грэйс прекратились, Том вступил в долю, и вместе они торжественно приобрели последнюю из семи фигурок, выставленных в витрине магазина Мамаши Джинджер. Их красота была неведома большинству, Грэйс знала об этом, но ей она становилась все очевиднее — с каждым взглядом, который Грэйс бросала на статуэтки.

Грэйс слышит голоса. Она смотрит на улицу. Вера, Лиз и Марта направляются к ее дому. Грэйс быстро открывает дверь.

Грэйс: Что-то случилось? Полиция снова на Каньон-Роуд?

Марта смотрит в пол, она смущена. Вера холодно смотрит на Грэйс.

Вера: Не беспокойся. Это просто разговор по душам. Забавно, что ты упомянула Каньон-Роуд... правда, Марта? Она была там утром.

Марта (робко): Я ходила в церковь в Джорджтауне и надеялась, что по дороге встречу Бена, который меня подвезет. Но он задержался, а если Бен задерживается, значит, он опять попал в плохую компанию и вовсе не вернется.

Вера: Поэтому она решила пройти пешком. К тому же дорога очень живописная. Путешествуя пешком, чего только не увидишь. К примеру, из машины никогда не заметишь фруктового сада. Он почти наполовину скрыт склонами гор. Его можно увидеть только с одного участка Каньон-Роуд. Ты ведь знаешь, где именно, Марта?

Марта: Да.

Вера: И ведь ты остановилась там, чтобы насладиться прекрасным утренним видом? К тому же настало время сбора урожая. Прежде живописцы любили этот сюжет. Огромные, мрачные полотна, напоминающие о плодородии, не говоря уже о чувственности или даже эротизме. Как же глупо спраши-

вать тебя об этом, Марта, ведь ты уже ответила, что именно поэтому и задержалась в пути! (*Повернувшись к Грэйс.*) Тебя видели, Грэйс! За кучей сломанных сучьев... с Чаком... Он сказал, что ты уже не в первый раз к нему лезешь. Он не говорил мне раньше, потому что щадил мои чувства. Это говорит о том, какой он человек. Он замкнут и груб, но у него отзывчивое, доброе сердце, так что у вас мало общего. Скажи мне, Грэйс, что тебе нужно от моего мужа?

Грэйс: Мне ничего не нужно от твоего мужа, Вера, клянусь тебе. Я никогда не пыталась соблазнять кого бы то ни было...

Лиз: Но ты призналась, что твое поведение на пикнике было провокационным.

Грэйс: Это другое. Я люблю Тома.

Вера: Но не Чака. Что ж, теперь мы знаем, что о чувствах речь не идет. Думаю, мы могли бы догадаться и раньше. (*Повернувшись к остальным.*) Кроме этого, нам известно не более, чем когда мы пришли сюда. Она не сказала ни слова в свою защиту, ни одного слова. (*Обращаясь к Грэйс.*) Как тебе известно, я верю в образование. Лиз и Марта поддержат меня, если мне придется преподать тебе урок. Конечно, приятнее было бы цитировать классиков ночь напролет, однако...

Вера оглядывается. Она ничего не видит в комнате.

Лиз: Там, на окне.

Вера (*взяв в руку фигурку*): И ты учишь моих детей ценить искусство! Надеюсь, что проявления плохого вкуса не коснутся их до того, как они повзрослеют. (*Обращаясь к остальным.*) Держите ее крепче.

Грэйс нервно оглядывается. Лиз, а затем и Марта хватают ее за руки. Марте все это не нравится. Вера подходит к подоконнику. Берет первую фигурку.

Вера: Поверь, только потому, что твой интерес к моему мужу выходит за границы фруктового сада, я вымещу гнев на твоих фигурках.

Грэйс: Нет, Вера. Пожалуйста, не надо. Мне они так дороги...

Вера: Рада слышать. Поскольку собираюсь разбить эту гадость прямо у тебя на глазах. Впрочем, создать их было большим преступлением, чем уничтожить.

Грэйс: Вера, ты была так довольна тем, как я учила твоих детей, ты же сама говорила. Вспомни, как ты была счастлива, когда мне удалось объяснить им учение стоиков!

Вера: Допустим. За это я обещаю проявить снисхождение. Сперва я разобью две или три фигурки, и если ты проявишь знание доктрины стоицизма и не заплачешь, я остановлюсь. В противном случае, я продолжу до тех пор, пока ни одной не останется.

Вера берет для начала самую хрупкую, самую затейливую фигурку. Она с силой бросает ее на пол. А затем и еще две. Грэйс смотрит на осколки.

Р а с с к а з ч и к: В жизни Грэйс было немало подходящих поводов, чтобы научиться контролировать свои эмоции. Грэйс не думала, что ей будет так сложно взять над ними верх на этот раз. В конце концов, это всего лишь коллекция дешевых безделушек, доказавшая свою бесполезность еще до приезда Грэйс в город. Однако, глядя на то, как фарфоровые осколки покрывают пол, Грэйс ощущала, как распадаются ее собственные плоть и кровь. Происходящее было плодом ее взаимоотношений с жителями города, таких прекрасных поначалу. Именно в эту секунду Грэйс окончательно покинула вера в то, что ее страдания, несмотря ни на что, служили высокой цели. Грэйс не смогла сдержаться и впервые с детских лет заплакала.

Вера разбивает одну фигурку за другой, пока Грэйс продолжает плакать. Как только дело сделано, Вера, Лиз и Марта покидают дом Грэйс на пересечении Каньон-Роуд и улицы Вязов. Наконец перестают быть слышны всхлипы Грэйс и остается только звук ветки, царапающей стекло.



Грэйс идет к Тому. Сонный, он впускает ее в дом.

Р а с с к а з ч и к: Позже ночью Грэйс пришла навестить Тома. Она рассказала ему о случившемся и сообщила, что готова последовать его совету и уехать из города. Несмотря на то что идти ей было некуда, Грэйс стремилась хотя бы покинуть пределы округа, пестрившего ее фотографиями. Со своей стороны, Том сказал, что оценил ситуацию и уже продумал возможный вариант побега. Внимательно изучив жителей города, Том пришел к выводу, что следует остановиться на Бене. В отличие от остальных, он был не слишком болтлив — прекрасное качество, принимая во внимание то, что в их деле требуется соблюдать осторожность. К тому же Бен всегда находился в стесненных обстоятельствах из-за, так сказать, пристрастия к спиртному. А такая услуга, несомненно, предполагала оплату, каким бы дружелюбным ни был Бен. Том предварительно прощупал почву и понял, что Бен отчаянно боится быть уличенным в действиях, противоречащих общественному мнению. Вывод, по мнению Тома, ясен: необходимы деньги. Если уж кого и выбирать, то Бена. Все, что оставалось сделать, — договориться о соответствующем вознаграждении, и Том решил, что, учитывая нынешние времена, десять долларов — подходящая сумма для Бена и его грузовика.

Грэйс сидит у Тома, опустив плечи под тяжестью вина.

Г р э й с: Но у нас нет десяти долларов.

Т о м: Нет, и поэтому нам придется занять их, по крайней мере так учат на уроках математики. Если при вычитании цифра внизу меньше цифры над ней, мы занимаем у впереди стоящей цифры. И это дает нашему числу дополнительный десяток. Думаю, это прекрасный образ. Именно то, что нам нужно.

Г р э й с: Но где найти цифру, стоящую впереди?

Т о м: Она клюет носом в кресле-качалке.

Г р э й с: Ты уверен, что отец одолжит тебе такую большую сумму?

Т о м: Среди цифр, составляющих одно и то же число, — другими словами, в семье, — займ это проформа, он в порядке вещей.

Г р э й с: Разумеется, я сделаю все возможное, чтобы вернуть ему деньги.

Т о м: Утром я договорюсь со стариком о займе. Мы-то знаем, что в шкафчике с лекарствами денег больше, чем нам необходимо. Поговори с Беном, Грэйс. Сейчас конец недели, и он наверняка на мели.

Р а с с к а з ч и к: План показался Грэйс даже чересчур простым. И поскольку никто не должен был пострадать в случае удачи, причин колебаться не было.

Грэйс обнимает Тома и крепко прижимается к нему, надолго.

Г р э й с: Спасибо, Том, ты каждый раз спасаешь меня. С трудом могу поверить, что ты до сих пор здесь, со мной.

Грэйс целует его в губы.

Т о м: Думаю, что ты хотела бы отправиться в постель. Тебе не удастся уснуть, если я пойду с тобой, не так ли?

Г р э й с: Так и есть, Том. А ведь мне нужно поспать. Спокойной ночи. Увидимся утром.

Т о м: Что ж, спокойной ночи, Грэйс.

Грэйс стучит в заднюю дверь гаража. Бен впускает ее. Лиз наблюдает.

Р а с с к а з ч и к: На следующее утро Грэйс отправилась навестить Бена. Когда Грэйс предложила деньги в качестве компенсации за небольшую дружескую услугу, Бен, не имевший ни гроша в кармане, не стал утруждать себя долгими возражениями, рассказывая, на какой риск ему придется пойти, перевоза правонарушителя, и о возможных неприятностях, которые он наживет, если об этом узнают другие жители города. Возможно, они все почувствуют облегчение, узнав, что Грэйс больше нет в Догвилле, но в последнем Грэйс не была слишком уверена. Бен сказал, что будет счастлив отвезти ее, если ему не придется наживаться на чужих трудностях, как он выразился.

Бен серьезно смотрит на Грэйс в гараже.

Б е н: Я не стану наживаться на чужих трудностях...

Г р э й с (качая головой): Нет, конечно же нет.

Р а с с к а з ч и к: На самом деле за десять долларов Бен был готов доставить груз хоть к адским вратам. Криминальный аспект поставленной задачи волновал его меньше, чем могла бы предположить Грэйс: чего только не доводилось перевозить Бену в эти смутные времена. Согласно плану он должен был увезти Грэйс на следующий день, с первым урожаем яблок. Она могла укрыться в кузове, под брезентом, среди фруктов, которые Грэйс так старательно помогала собирать. Знать точное время сбора урожая — величайшее из искусств, говорил Чак, и время пришло. Оно пришло и для

яблок, и для Грэйс. Бен пожал ей руку и выехал из гаража. Грэйс счастливо махнула ему на прощанье.

Грэйс (*тихо*): Увидимся завтра.

Оливия быстрыми шагами приближается к Грэйс. У нее в руках тряпка.

О л и в и я: Грэйс, где ты шляешься? Если бы я была так же безразлична ко времени, меня бы высекли! Так что пошевеливайся!

Грэйс: Иду, Оливия. Мне надо было перемолвиться с Беном, извини...

О л и в и я: Тебе должно быть стыдно. Джун сейчас взорвется. Она не может самостоятельно сесть на горшок, как тебе известно. Не годится так себя с ней вести только потому, что она калека и не может справиться сама.

Оливия бьет Грэйс тряпкой. Грэйс улыбается, извиняясь, и ускоряет шаг.

33

Зеленые листья, яблок уже нет. Ночь

Появляется надпись:
«ПОСЛЕДНЯЯ НОЧЬ С ГРЭЙС».

Грэйс и Том лежат на кровати в сарае. Грэйс смотрит на десятидолларовую купюру, которую ей дал Том. Переводит взгляд на него.

Т о м: Я хочу тебя, Грэйс. Возможно, мы больше не увидимся.

Грэйс: Я знаю, Том. Но постарайся не расстраиваться, когда я скажу, что не хочу заниматься с тобой любовью. Не так. Я чувствую, будто использую тебя и город в своих целях. Я люблю тебя так же сильно, как и ты меня, и надеюсь, что однажды мы встретимся, влюбленные и свободные. Спасибо за деньги, Том. Я никогда не забуду тебя и твоего отца.

Т о м: Не понимаю, почему я должен стыдиться своего желания. Разве это стыдно?

Грэйс: Напротив, чудесно, что мы желаем друг друга. Но нужно дождаться, когда наступит подходящее время. Без давления, вне власти обстоятельств. Ведь именно так все и должно быть. Разве не ты это говорил? Ложись рядом со мной, поспи. Завтрашний день наступит раньше, чем тебе кажется. Я обещаю.

Том крепко прижимается к Грэйс, неудовлетворенный. Она закрывает глаза.

34

Зеленые листья, яблок уже нет. День

Появляется надпись:
«СЦЕНА, В КОТОРОЙ ГРЭЙС ПРОЩАЕТСЯ С ДОГВИЛЛЕМ».

На следующее утро Грэйс идет по городу, держа в руках узел.

Р а с с к а з ч и к: На следующее утро, когда Грэйс хотела проскользнуть к Бену как можно незаметнее, ей показалось, что весь город поднялся на ноги.

Мимо проходит Вера.

В е р а (*ехидно*): Если ты думаешь, что достаточно выпороть моих детей, чтобы перестать работать на меня, подумай еще раз. Приходи в обычное время, и мы подберем тебе работу, которой будет трудно навредить остальным.

Грэйс: Конечно, Вера, в двенадцать.

В е р а (*глядя на узел в руках Грэйс*): Теперь будешь повсюду носить свои богатства? Боишься их потерять?

Грэйс улыбается Вере, будто извиняясь. Появляется Лиз.

Л и з: Сегодня Бен везет урожай яблок, так что стаканы грузить не будем. Но это не значит, что ты свободна. Папа решил, что тебе следует заново упаковать последнюю партию. Может быть, тебе удастся все сложить компактнее и освободить один ящик. Возможно, старый ящик не имеет большой ценности в твоих глазах, но это Догвилль. Мы здесь живем небогато. А если твои руки покраснели, так я посоветую тебе снадобье, которым их можно смазать.

Грэйс: Да, Лиз, в десять часов. Марта?

М а р т а: Нам нужно вымыть плиты у подножья лестницы. Ветер задул под дверь много грязи. Не забудь!

Грэйс: Не забуду, Марта.

М а р т а: И Джек просил передать, что закат в это время года наступает чуть раньше, чем обычно. Просил, чтобы ты быстрее покончила с делами у Мамаши Джинджер и Глории.

Грэйс кивает. Мимо проходит Чак с инструментами.

Ч а к: Куда это ты собралась? Уборка урожая — это свято! Ты и сама могла бы так сказать.

Грэйс: Подожди меня в саду, я схожу за ящиками.

Чак продолжает путь. Грэйс спешит к дому Бена.

Р а с с к а з ч и к: Грэйс все больше и больше убеждалась в правильности решения сохранить в тайне свой отъезд. В Догвилле было не-мало работы, которую жителям делать было необязательно и которую отныне им предстояло выполнять самим. Она поспешила к Бену. Грузовик стоял в гараже, уже нагруженный.

Грэйс улыбается ему.

Грэйс: Привет, Бен. Поехали?

Бен: Да, э-э-э, Грэйс, мне не хочется просить об этом, но нельзя ли получить деньги вперед? Знаешь, так уж обстоят дела в индустрии грузоперевозок. Если ты доставил груз, то сделка вроде как и закончена, если ты понимаешь, о чем я... Ну, не это, а настоящая работа, конечно.

Грэйс: Конечно же, возьми деньги. Извини меня.

Грэйс дает ему десятидолларовую купюру. Бен скептически смотрит на нее и засовывает в карман. Поднимает край брезента.

Бен: Я думаю, тебе удастся спрятаться под брезентом, если ты ляжешь между ящиками. Что бы ни случилось, молчи. И не вылезай, пока я не скажу.

Грэйс залезает в кузов. Она ложится на спину среди яблок. Бен проверяет, удобно ли ей.

Грэйс: Бен, помни, что ты обещал отвезти меня подальше от города и посадить не раньше чем через час. Ведь ты не забудешь?

Бен: Разве я не обещал?

Грэйс: Тогда договорились.

Бен (*опускает брезент, скрывая ее*): Ладно, поехали.

Грэйс лежит на спине, пока грузовик выезжает из города. Покидая Догвилль, Бен приветствует Чака, который в нетерпении поднимается по дороге из сада. Грузовик проезжает также мимо других жителей.

Крупный план Грэйс, лежащей под брезентом. Она слышит, как звуки Догвилля постепенно исчезают. Она улыбается. Нюхает яблоко. Запах ей нравится. Она закрывает глаза.

Чуть позже. Она слышит шум дороги и случайные голоса, как будто грузовик проезжает через город. Затем — только звук мотора. Она улыбается. Вскоре машина останавливается. Она слышит, как открывается дверь. Бен забирается под брезент.

Грэйс (*шепотом*): Что-то не так?

Бен: Впереди много полицейских. Я такого не ожидал. Все гораздо опаснее, чем я думал. Нам придется вернуться.

Грэйс: Нет, Бен, мы не можем вернуться. Ох, Бен, только не это.

Бен: Было бы проще, если бы это был обычный рабочий заказ, оплаченный соответственно.

Грэйс: Но тебе заплатили.

Бен: В индустрии грузоперевозок доставка опасных грузов стоит дороже. Это называется доплатой. Если бы это был обычный заказ, я бы просто взыскал с тебя дополнительно.

Грэйс: Дорогой Бен, у меня больше нет денег.

Бен: Это плохо. Что нам делать? Во что же ты меня втянула...

Грэйс: Я все понимаю. Я бы хотела тебе помочь...

Бен: Однажды ты сказала, что в моей жизни не так много удовольствий. Знаешь... раз в месяц я хожу к мисс Лауре. Ты говорила мне, что здесь нечего стыдиться. Так вот, я собирался пойти сегодня вечером, и, конечно, это кое-чего стоит. Не так много, как доплата за доставку опасного товара, но все же...

Бен лезет к Грэйс. Ласкает ей грудь.

Грэйс: Нет, Бен, пожалуйста, не надо.

Бен: Я должен получить причитающуюся плату. У меня нет выбора. Я не могу нарушать законы индустрии грузоперевозок.

Грэйс: Нет, Бен!!!

Бен: Мы припарковались на одной из площадей в Джорджтауне. Прямо у церкви. Лучше уж не кричи.

Грэйс не знает, что делать.

Бен (*продолжая начатое*): Здесь нечем гордиться, Грэйс, нечем, я и сам понимаю.

Грэйс до боли зажмуривает глаза, когда Бен ложится на нее.

Появляется надпись:

«СЦЕНА, В КОТОРОЙ ГРЭЙС СНОВА ВИДИТ СВЕТ ДНЯ».

Грэйс спит, пока грузовик едет. Она просыпается, когда машина замедляет ход.

Р а с с к а з ч и к: Дорога была долгой, и Грэйс удалось заснуть благодаря своему умению быстро забывать о любых невзгодах. Господь щедро наградил ее редким талантом — смотреть вперед, и только вперед. Но она проснулась, когда машина замедлила ход, будто останавливаясь. Грэйс не могла сказать, как долго спала, но поездка определенно была долгой. Она мечтала снова увидеть небо. Не такое зловещее, как в Догвилле. А затем она услышала собачий лай.

Грузовик останавливается. Она улыбается. Затем слышит раскати-стый собачий лай и узнает его. Она различает движение вокруг кузова. Большинство жителей города собрались на улице Вязов вокруг грузовика. Чак откидывает брезент. Грэйс смотрит на него.

Ч а к: Твоя любовь к яблокам кажется все менее правдоподобной. Посмотри, сколько ты их в кузове попортила.

Чак вытаскивает Грэйс из кузова. Грэйс вопросительно смотрит на Бена.

Г р э й с: Бен?

Б е н: Вчера вечером мы все собрались в молельном доме. Говорили, что ты можешь попытаться бежать и лишить нас того, что обещала. Поэтому, когда я обнаружил, что ты спряталась у меня в грузовике, я обязан был привезти тебя обратно в Догвилль. Ты, наверное, не согласишься, но в индустрии грузоперевозок мы не можем принимать чью-то сторону, нам приходится быть практичными. Тут, конечно, гордиться нечем...

Украдкой она бросает взгляд на Тома, стоящего в толпе жителей. Она умоляюще, ничего не понимая, смотрит на него. Он отвечает ей мученическим взглядом и качает головой.

Лиз и Вера снимают цепи, огораживающие кусты крыжовника. Билл и Мистер Хенсон катят маховое колесо со Старой Мельницы. Они несут все это в гараж Бена. Бен и Чак мастерят ошейник, руководствуясь указаниями Билла.

Улица Вязов, гараж Бена. Здесь собрались все жители. Бен, Чак и Билл надевают на шею Грэйс железный ошейник. От ошейника отходит тонкая цепь, длиной в несколько ярдов. Конец цепи прикреплен к большому, тяжелому колесу, которое валялось в траве у Старой Мельницы.

Р а с с к а з ч и к: В пользу Грэйс не говорило и то обстоятельство, что первая кража, когда-либо случившаяся в Догвилле, произошла предыдущим вечером, когда большинство жителей были на собрании. Старый Том Эдисон обнаружил, что из шкафчика с лекарствами пропала значительная сумма денег, и вскоре подозрения пали на Грэйс, которая запланировала побег, определенно требующий финансовой поддержки. Билл, в удивительной степени усовершенствовавший свои инженерные навыки в последнее время, разработал механизм предотвращения побега — собственной конструкции. Назвать его красивым Билл бы, наверное, не решился, но эффективным он, пожалуй, был. Грэйс предпочла снести эти нововведения молча.

Т о м Старший: Нам это не нравится, Грэйс, совсем не нравится, но именно сейчас у нас нет выбора, если мы хотим защитить нашу общину. Я уверен, ты понимаешь, что мы не хотим, чтобы ты убежала и случайно сказала кому-нибудь то, что может принести вред Догвиллю. Вот и все.

Грэйс стоит в ошейнике рядом с грузом. Бен смотрит на нее.

Б и л л: Попробуй подвигаться.

Грэйс смотрит на него. Делает пару шагов. Она едва может сдвинуть с места тяжелое колесо.

Б и л л: Работает. Она может передвигаться по плоскости. То есть в городе. (*Смотрит на мать.*) Я все сделал правильно!

Грэйс испуганно смотрит на Тома Старшего.

Г р э й с: Я могу идти? Мне надо понять, смогу ли я войти в свой дом. Или это часть наказания, спать на улице?

Том Старший: Пожалуйста, не воспринимай это как наказание, Грэйс. Вовсе нет! Билл сделал цепь достаточно длинной, чтобы ты могла лечь в постель, оставив колесо на улице.

Грэйс медленно идет по улице, таща за собой колесо.

Миссис Хенсон: В шесть часов, Грэйс. Сегодня ты не работала. Так что эти часы переносятся на завтра.

Грэйс не отвечает, она продолжает идти вперед, прочь от толпы, по направлению к своему сараю.

38

Зеленые листья, яблоч уже нет. Ночь

Грэйс лежит на кровати. Она прикована к цепи, колесо лежит за дверью. Рядом с ней сидит Том.

Том: ...Я не мог допустить того, чтобы отец мне отказал. В конце концов, тебе было необходимо бежать.

Грэйс: Но они думают, что деньги взяла я.

Том (*кивая*): Потому что я им так сказал.

Грэйс: Что-что?

Том: Конечно, они подозревали меня. Но я убедил их, что только ты пользовалась шкафчиком. Очень умно, могу сказать.

Грэйс: Почему?

Том: Потому что сейчас я рядом и думаю о тебе! Если нам представится хоть малейший шанс выбраться из города, жизненно важно, чтобы жители не знали, насколько мы близки на самом деле. Если бы они знали, что это я взял деньги, я бы сейчас с тобой не разговаривал.

Грэйс: Возможно, ты прав, Том. Пожалуйста, не исчезай. Ты так нужен мне.

Грэйс, плача, обнимает его. Он крепко сжимает ее в объятьях.

Том: Мы справимся, Грэйс, вместе. Не сомневайся. Мне просто нужно время подумать. Я что-нибудь придумаю...

Крупный план предметов. Все это тяжелые предметы — Грэйс они принесли одни несчастья. Как и в предыдущий раз, Грэйс мелькает лишь в углу кадра. Все предметы, которые мы видим, она воспринимает очень болезненно.

39

Листья пожелтели. Ночь

Кадры мокрых от пота частей тела. Школьный ранец Билла. Звуки, сопровождающие половой акт.

Рассказчик: Вовсе не гордость помогала Грэйс выстоять в следующие дни; скорее, состояние транса, в которое впадают животные, когда их жизнь находится под угрозой, состояние, в котором тело реагирует механически, не паническими, но вялыми и медленными движениями, почти не воспринимая боль. Так ведет себя пациент, позволивший болезни прогрессировать. Дети злобно насмеялись над Грэйс, особенно Джейсон. Вера была полна презрения: она наконец-то получила доказательства того, что на самом деле именно Чак имел определенную склонность к Грэйс, так что в глазах Веры она выглядела еще подлее, чем раньше. Большинство мужского населения города теперь навещало Грэйс по ночам, чтобы удовлетворить свои сексуальные потребности. Сперва они делали вид, что пришли совсем по другому поводу, но долго это не продлилось. Все происходило таким образом, что держать в секрете было нечего, — ведь это и сравнить было нельзя с настоящим половым актом. Это смущало жителей города не больше, чем вид быка, залезшего на корову. С тех пор как Грэйс посадили на цепь, все значительно упростилось. И когда Оливия и Мамаша Джинджер хлестали Грэйс, это походило на общение между фермером и его скотом, как если бы корова вдруг отказалась перейти дорогу или входить в узкие ворота. Том все видел. Это причиняло ему боль, а переносить ночные визиты было особенно тяжело. Он всегда был в курсе дела, поскольку дети после совершения акта звонили каждый раз в колокол, к смущению Марты. Том поддерживал Грэйс как мог — будто паук, который случайно запутался в собственной сети.

Листья пожелтели. Ночь

В мастерской Мистер Хенсон овладевает Грэйс, пристроившись сзади. На полке позвякивают стаканы.

Листья пожелтели. Ночь

Рука МакКея на бедре Грэйс.

Листья пожелтели. Ночь

Джейсон рисует на доске Грэйс в униженной позе (как собаку).

Листья пожелтели. Ночь

Окровавленные руки Грэйс в стружках, среди которых хранятся стаканы.

Листья пожелтели. Ночь

Грэйс обжигает руки о пирог.

Листья пожелтели. Ночь

Дети Веры тянут веревку колокола. Марта в замешательстве смотрит. Джейсон сидит на колесе, что-то строгая ножом, пока Грэйс тащится по улице. Крупный план ошейника.

Листья пожелтели. Ночь

Грэйс чистит камин.

40

Листья пожелтели. Ночь

Мистер Хенсон только что оставил Грэйс в полубессознательном состоянии, измученную его стараниями. Раздается стук в дверь. Входит Том. Грэйс с облегчением смотрит на него.

Грэйс: Том, слава Богу...

Том: Не говори так... мои мысли не так остры, как прежде... Я так и не нашел ответа на простой вопрос.

Грэйс: Он придет, Том, не беспокойся. Ты такой умный.

Том: Все, что я знаю, — это началось на собрании. Так что было бы логичным прекратить происходящее таким же способом. Приведя тебя в Догвилль, я спровоцировал его жителей, потому что не доверял им. И все пошло не так. Теперь в их доверии нуждаемся мы. Да, теперь я понял: в тот раз мы их спровоцировали, но теперь пришло время спровоцировать себя самих.

Грэйс: О чем ты?

Том: Да, собрание! (Возбужденно.) Я всех созову на собрание завтра вечером. Они не могут отказаться выслушать. Затем ты сама все им скажешь.

Грэйс: Что я должна им сказать?

Том: Все!

Грэйс: Все?

Том: Да, все, что ты скрывала. Правду о каждом из них.

Грэйс: Не думаю, что они захотят это услышать.



Том: Нет! Они как ребенок, который тоже не хочет идти к доктору. Конечно, сперва все будут в ярости, но потом поймут, что это для их же блага. Ты всего лишь расскажешь им о том, что они и сами подозревают. Откажись от ненависти, не порицай их. Если кто-то и может это сделать, то только ты. Расскажи им все, и каждый, кто думал, что только ему одному есть что скрывать, поймет, что он всего лишь винтик в общем механизме, что любой из них не более виновен, чем другой. Они все поймут, что в эту сеть непонимания и несправедливости попала лишь одна жертва... ты! И как только мы поймем, что случилось, мы встанем на путь исцеления. Это станет первым шагом к прощению.

Грэйс кивает головой. Она улыбается, засыпая.

Грэйс: Ты хорошо придумал, Том Эдисон. Я уверена, это блестящий план.

Том улыбается ей, пока она проваливается в сон.

Том: Надеюсь, что так и есть.

Появляется надпись:

«СЦЕНА, В КОТОРОЙ ТОМ ПОКИДАЕТ СОБРАНИЕ, ВОЗВРАЩАЕТСЯ НА СОБРАНИЕ И УХОДИТ ДОМОЙ».

Все собрались в молельном доме.

Р а с с к а з ч и к: Тому удалось собрать всех жителей города. Было непросто воззвать к их совести, которую они так старательно прятали, будто она была такой же хрупкой, как отполированные стаканы Хенсонов, способные выдержать лишь собственный вес, да и то будучи окутанными стружками. Но Том обладал даром убеждения, и если один был согласен, то за ним подтягивался и второй, — ведь это значило, что ни о ком не станут судачить за его спиной. И так, они появились — загнанные, испуганные, враждебные. Том подготовил сцену для выступления Грэйс. Теперь ей придется выплыть или утонуть. Теперь ее искренность должна достигнуть предела. Это было ее последним оружием. Сама Грэйс в этот день чувствовала себя удивительно просветленной.

Грэйс входит. Встает и осматривается. Она находится почти в состоянии транса, как под воздействием лекарственных препаратов.

Г р э й с: Приветствую всех! Вера, Лиз, Миссис Хенсон! И Джейсон здесь, и другие дети, забавно!

Грэйс улыбается и оглядывает их.

Г р э й с: Могу я считать вас своей семьей? Ведь на самом деле вы все, что у меня есть. Все семьи отличаются друг от друга, этого нельзя отрицать, даже если семейные узы сделаны из железа. *(Смотрит на цель.)* Ох, извините меня... это была идея Тома. Как обычно. *(Повернувшись к Тому.)* Что мне следует сделать, Том? У меня туман в голове...

Т о м: Просто скажи им, Грэйс. Скажи правду. Скажи им обо всем, что здесь произошло.

Г р э й с: Ах да, конечно. Я обвиняю всех и никого. Вот так. Никто из собравшихся не должен стыдиться того, что он человек, слабый и хрупкий. И когда вы услышите мою историю, вы все поймете и разобьете мои цепи. Хорошо... я сейчас... Пусть никто не волнуется, что я остановлюсь на ком-то в отдельности, потому что я не стану этого делать. Все, кто собрался здесь сегодня, лгали, воровали и предавали...

Грэйс обращается к молчаливому собранию. Одновременно на город обрушивается первая метель. В луче света, падающего от фонаря на молельном доме, отчетливо видны снежинки.

Р а с с к а з ч и к: В то время как Грэйс обращалась к молчаливому собранию в молельном доме на улице Вязов, город накрыла первая осенняя метель. Снежинки кружились над Догвиллем, как если бы он был обычным старым городком. Они садились на ветки яблонь, с которых были сорваны плоды, — к счастью, припрятанные дома и, благодаря индустрии грузоперевозок, нашедшие выход на рынок, несмотря на разочаровывающие цены. Грэйс поведала свою историю с необыкновенной ясностью, даже если она и не собиралась этого делать. Она ничего не приукрашивала и не приуменьшала. Как только она завершила свой рассказ, снежинки перестали кружить, укутав город белоснежным, изысканным покрывалом. Догвилль выглядел почти непорочным, невинным среди всей этой белизны.

Грэйс умолкает. Собрание безмолвно. Она выходит. Том оглядывает присутствующих.

Р а с с к а з ч и к: Грэйс не прочла ответ на лицах, на которые успела взглянуть, прежде чем покинуть молельный дом. В комнате повисла тишина. Возможно, снег выпал слишком рано. Неуместный символ примирения, беспокоился Том, оглядываясь. Вера жала зубы. Она заговорила первой.

В е р а: Ложь! Все это ложь!

Том Старший неуверенно оглядывается.

Т о м Старший: Да, Том, это не слишком согласуется с моим восприятием города и его жителей. Я, черт возьми, врач и способен понять, болен я или здоров.

Лиз злобно смотрит на Тома.

Л и з: А что ты сам скажешь, Том? Может, пришло время определиться! Ты с нами или против нас?

Ч а к: Лиз права. Мы слишком снисходительны к Тому. Слишком, слишком снисходительны.

Джек МакКей прочищает горло.

Джемакей: Послушай, Том, даже мне сложно продолжать защищать эту женщину. Совершенно очевидно, что ей следует уйти из города, пока она всех нас не натравила друг на друга. С помощью Тома, — которую, я думаю, он оказал ей без злого умысла, — она сумела посеять ненависть в Догвилле. *(Обращаясь к Тому.)* Надо избавиться от нее, Том. Но я не знаю как. Что скажешь, Том? Как это сделать?

Все смотрят на Тома.

Том Старший: Я согласен, Том. Я тоже рассержен. Ты втянул нас в это дело, тебе нас и вытаскивать.

Миссис Хенсон: Только обойдись без лжи и обвинений. Так как нам поступить, Том?

Том не в силах ответить. Его не узнать.

Том: Я попросил вас выслушать ее, а вы не смогли. Вы пришли защищаться... Мне жаль. Для меня жестокий удар увидеть, что вы ведете себя так... нецивилизованно.

Том выбегает из молельного дома. Он оставляет жителей, которые продолжают сердито переговариваться.

Рассказчик: Тому было трудно удержаться на ногах на таящем снегу. Но снег излучал чудесный свет, который помог ему найти дорогу к дому Грэйс сквозь мрак. Он шел по следу, который оставило кожесо, когда-то принесшее городу столько величия.

Том распахивает дверь. Вбегает к Грэйс, которая лежит на кровати. Укрывает голову у нее в коленях. Он плачет. Грэйс гладит его по голове.

Грэйс: Твой план оказался не слишком хорош, не так ли? Не расстраивайся, придумаешь другой.

Том: Нет, больше никаких планов. Обещаю. Они предложили мне выбрать между тобой и ими. В такой день, как сегодня, это сделать нетрудно. Грэйс, я люблю тебя. Даже под давлением нечеловеческих обстоятельств ты не сделала ничего, что стало бы предательством по отношению к твоим идеалам. Мы похожи. Возможно, ты сильнее, это правда, но у нас общие идеалы.

Грэйс: Ложись рядом со мной. Ты совершенно истощен...

Грэйс обнимает его и укладывает рядом с собой. Том долго лежит рядом. Он крепко прижимается к ней.

Том: Я сделал выбор. Время пришло! Правильное время, которого мы так ждали. Мы освободились от Догвилля.

Грэйс: Ты прав. Было бы так легко заняться сейчас любовью. Так чудесно. Они могут убить нас в любую минуту... такой прекрасный романтический финал.

Том: Я тоже это чувствую, Грэйс. Я люблю тебя.

Том опускается на Грэйс и покрывает поцелуями ее грудь.

Грэйс: Это было бы чудесно. Но с точки зрения нашей любви это совершенно неправильно!

Грэйс мягко отталкивает его. Во взгляде Тома боль.

Грэйс: Нам предназначено встретиться на свободе, Том. Посмотри на эту цепь. Может, ты и чувствуешь себя свободным... Я — нет. Мы предадим все наши идеалы?

Том на секунду задумывается.

Том: Теперь ты холодна, Грэйс. Ты же видишь, как я страдаю. Неужели нельзя пойти на компромисс со своими идеалами, чтобы облегчить мою боль? Все в этом городе получили твое тело, кроме меня. Черт побери, я только что отказался от всех, кого знал, ради тебя.

Том плачет, уткнувшись ей в колени.

Грэйс: Том, я знаю тебя. Ты единственный человек, который способен понять, почему это так свято для меня.

Том *(плача)*: Как ты можешь говорить о святости? Ты бы послушала, как они хвалятся тем, что с тобой сделали. Господи, мы ведь, кажется, любим друг друга... Прости, Грэйс, но я не знаю. Это неправильно, совершенно неправильно.

Грэйс: Но, милый Том, ты знаешь, что можешь овладеть мной, когда захочешь. Просто сделай так, как остальные. Пригрози мне. Скажи, что сдашь меня полиции или гангстерам, и я обещаю, что ты сможешь получить все, что пожелаешь. Но ведь ты не похож на них, Том. Именно это я люблю и уважаю в тебе. Я доверяю тебе, Том! *(Грэйс смотрит на Тома. Она колеблется.)* Но...

Т о м: Что «но»?

Г р э й с: Может быть, ты не доверишь себе?

Том вопросительно смотрит на нее.

Г р э й с: Возможно, ты не уверен в том, что твое желание, очень глубоко внутри, не превратилось в алчность. Может, поэтому ты и расстроен. Потому что, так или иначе, тебя искушает мысль присоединиться к остальным и принудить меня.

Т о м: Как ты можешь говорить такое, Грэйс?

Г р э й с: Я спрашиваю, потому что, возможно, ты боишься оказаться слишком человеческим.

Т о м: Нет, я не боюсь этого. Ради Бога, нет! Не этого.

Г р э й с: Хорошо, Том. Доверься себе. Ложись рядом со мной, пусть завтрашний день принесет нам силу сопротивляться цепям. Сомневаться в себе, Том, не преступление, но все равно я рада, что ты в себе не сомневаешься.

Том остается сидеть, он не ложится рядом с Грэйс. Она закрывает глаза. Он холодно смотрит на нее.

Т о м: Прости. Я не могу успокоиться. Может, мне следует немного пройтись. Погулять. Чтобы все обдумать. Поброжу по улицам... послушаю ветер, который дует из долины и шумит в лесу. Ты спи, Грэйс. Скоро я вернусь и лягу спать с тобой.

Том выходит. Грэйс с трепетом смотрит, как он уходит.

42

Листья пожелтели. Ночь. Снег

Том бесцельно бродит по улицам города. О том, насколько он раздражен, можно судить даже по его походке.

Р а с с к а з ч и к: Он был уязвлен, более того — сражен наповал. Не было причин не признать это. Конечно, все сказанное Грэйс — полная чепуха. Если кто и мог придерживаться идеалов, так это он сам. В конце концов, это его работа. Выносить заключения о нравственности — это ему давалось без труда. Думать, что он мог бы усомниться в чистоте собственных помыслов, значит презирать его. Том был зол. И внезапно он понял почему. Не потому, что его несправедливо обвинили, а потому, что все сказанное — правда! Причина его злости была крайне неприятной: его разоблачили! Как бы он ни боролся с этим, он ощущал, что Грэйс заметила эти

крохотные ростки сомнений. Тех сомнений, которые всегда сопровождали Тома, как ни хотелось ему их не замечать, и которые с самого начала могли настроить его против Грэйс. Эта мысль неприятно поразила молодого философа, и, будучи реалистом, он осознал, что, если сомнения появились, со временем они могут только усилиться. Возможно, настолько, что наступит день, когда ему придется совершить поступок, который не следовало бы совершать. Окончательный анализ смог подтвердить, что это негативно скажется на его нравственной миссии в будущем. Том остановился на площади, оглядывая долину. Он почти дрожал, почувствовав угрозу своей писательской карьере. Ему не надо было много времени, чтобы понять, насколько велик риск. Опасность, которую Грэйс представляла для города, была опасностью и для него. Том не хотел, чтобы над ним нависала такая угроза. И ему хватало мужества предотвратить опасность.

Том быстро и целеустремленно идет домой, оставляя позади молельный дом. Идет к своему письменному столу.

Р а с с к а з ч и к: К счастью, Том обладал не только добросовестностью — качеством, необходимым для его будущей профессии, — но и практичностью. Он давал волю искренним чувствам, идеалам и эмоциям, но только не в ущерб своему обыкновению собирать различные свидетельства деяний жителей Догвилля, наглядным доказательством чему могло послужить содержимое его письменного стола. Выбросить документ, который мог повлиять на будущие поколения, став результатом исследований или анализа, — возможная цель которых, откровенно говоря, была ему неочевидна? Документ, который мог иметь значение для самого Тома и лечь в основу какого-нибудь романа или даже трилогии? Нет, такой глупости он совершить не мог, хотя в минуты слабости и испытывал искушение сделать это. Том открыл тот же ящичек, что и в день приезда Грэйс в город, и нашел там ее — визитную карточку, которую получил из рук гангстера в машине.

Том берет в руки визитку и смотрит на нее. Пожимает плечами и сует в карман. Затем выходит.

43

Листья пожелтели. Ночь

Собрание почти завершилось, когда Том вернулся в молельный дом.

Р а с с к а з ч и к: Когда Том вернулся в молельный дом, собрание почти затихло, главным образом в силу того, что пути решения их общей

проблемы были неочевидны. Следовало бы быстро и незаметно избавиться от причины всех их несчастий — и все вернется на круги своя: никто не пытался оспаривать эту идею, и в настоящий момент она находилась в стадии обдумывания. Поэтому появление Тома сразу привлекло внимание. Он не стал ходить вокруг да около, а занял свое место и начал речь без тени чувств, которые могли бы помешать ему ясно изложить суть дела.

Том обращается к собранию.

То м: Да, я втянул вас в эту историю, и вы правы, мой долг — вновь навести порядок. Должен признать, что та версия событий, которую изложила здесь Грэйс, возмутила не только вас, но и меня. Ее манера винить во всем других показалась мне весьма неприятной. Моя дорогая, покинувшая нас, мать учила меня, что каждый заслуживает того, чтобы в его вине усомнились. И, Бог свидетель, никто не упрекнет меня в том, что я лишил Грэйс этой привилегии. Спасибо за то, что вы были со мной так терпеливы. Теперь я, как и вы, вижу, что Грэйс опасна для Догвилля и должна уйти. Очевидно, мы не можем сдать ее в полицию, — ведь Грэйс может попытаться отомстить нам за это. Решение этой проблемы далось мне нелегко, но, кажется, ответ на нее у меня в руках.

Том поднимает руку с карточкой.

То м: Многие из вас смеялись над скромной коллекцией, которую я храню в ящике письменного стола. Надеюсь, теперь вы согласитесь, что дело того стоило. Я хранил эту визитную карточку почти год, с того самого дня, как Грэйс появилась в Догвилле. В ту ночь у меня была еще одна, зловещая встреча.

Л и з: К чему напускать туман, Том?

То м Старший (*шикает на нее*): Послушаем, что скажет Том.

То м: Вынужден признать, что я разговаривал с гангстерами.

Собрание изумлено.

Л и з: Врешь! Все это ты сейчас говоришь только для того, чтобы казаться значительным, Том Эдисон!

То м: Я не лгал вам, я просто скрыл тот факт, что разговаривал с гангстерами. Моя совесть была чиста, потому что эта встреча ничего бы не добавила к той истории, которую я вам изложил. Внимания заслуживала только одна деталь — эта визитка. Визитка, которую таинственный человек на заднем сиденье автомобиля, несомненно, облеченный властью, передал мне. Он сказал, что я могу воспользоваться телефонным номером на ней, чтобы поделиться информацией о девушке, которую они ищут. Ему

хотелось надеяться на мой звонок, и он даже предложил мне возместить возможный ущерб при помощи некоторой денежной суммы, если я пожелаю оказать ему содействие.

Б е н: Если бы мы знали, то не влипли бы в это дело. Мы бы никогда не позволили ей остаться.

То м: Не понимаю, как деньги могли бы повлиять на ход событий.

Б е н: В индустрии грузоперевозок такое бывает.

То м: Бен, прошу тебя! Мы приняли Грэйс по доброй воле, проявили милосердие, как сказала бы Марта. Однако вышло так, что наши добрые намерения обернулись против нас. Думаю, у нас есть право воспользоваться этим телефонным номером. Мы не знаем, что они могут сделать с девушкой, когда получают ее. Мы лишь слышали ее слова о том, что они могут прибегнуть к насилию, но все мы знаем, что не стоит доверять ее словам. В любом случае, это представляется мне подходящим решением проблемы, которое не повлечет за собой дополнительных сложностей. И если, в конце концов, мы получим немного наличных, с чего бы нам возражать? Есть вопросы?

У собрания вопросов нет.

Р а с с к а з ч и к: У собрания не было вопросов! Молчаливым согласием все подтвердили правоту Оливии — ведь на предыдущем собрании именно она утверждала, что у Тома доброе сердце.

44

Редкие красные листья. День. Мороз

Появляется надпись:

«СЦЕНА, В КОТОРОЙ ГРЭЙС ПРОСПАЛА, А В ДОГВИЛЛЕ ВОЦАРИЛАСЬ СТРАННАЯ ТИШИНА».

Мы видим Догвилль с высоты птичьего полета. Полдень. В городе суматоха, он полон звуками. В этот погожий осенний день многие вышли на улицу. Грэйс единственная, кто до сих пор в постели. Она открывает глаза. Вдалеке слышен шум сваезабивочной машины на болотах.

Р а с с к а з ч и к: Когда Грэйс открыла глаза после ночи, проведенной почти в беспмятстве, был разгар дня. Солнце светило на ярком осеннем небе, а ночной мороз изукрасил каждую ветку инеем. Первые заморозки преобразили округ, все посвежело и сверкало на солнце. Небо было ярко-голубым, и впервые за долгое время можно было услышать звук машины, забивающей сваи для здания, которое могло быть (или не быть) тюрьмой. Грэйс быстро вскочила. Она сильно проспала. Обычно ее день начинал-

ся задолго до восхода солнца. Грэйс попыталась собраться с мыслями, — должно быть, уже полдень! В самом деле, глядя из окна Грэйс на тень от шпиля на крыше молельного дома, можно было заметить, что она совпала с контуром шпиля, а это значило, что полдень наступил. Это соответствовало наблюдениям Джека МакКея, у которого было немало идей и наклонностей, — от них Грэйс предпочла бы держаться подальше, — но почему же ее никто не разбудил? Никто не барабанил в дверь в ярости оттого, что она проспала. Никто не кричал на нее, никто не оскорблял, дети не забрасывали ее постель комьями грязи и даже не разбили то, что осталось от окон сарая. Вдруг она вспомнила, почему этого не произошло. Она вспомнила вчерашнее собрание, и это еще больше ее озадачило. Почему никто не возразил ей? Или даже не убил? В Догвилле не было принято скрывать свое негодование. Может, в конце концов все уладилось? И где же Том?

Грэйс встает и идет в город, таща за собой колесо. Она встречает Миссис Хенсон, только что вышедшую из магазина.

Грэйс: Доброе утро, миссис Хенсон. Простите, что не пришла раньше. Я проспала.

Миссис Хенсон: Ничего, Грэйс. Сегодня со всем справится Лиз. Мы решили, что отдых пойдет тебе на пользу. Твоя вчерашняя речь заставила всех нас задуматься.

Миссис Хенсон идет домой. Грэйс идет к Тому. По дороге она встречает нескольких жителей, которые дружески приветствуют ее, но не останавливаются и проходят мимо. Грэйс стучит в дом Тома. Том Старший сидит в кресле-качалке.

Том Старший: Кто-то стучит в дверь, Том, наверное, это Грэйс. Пойди, открой ей.

Том выходит и открывает дверь. Грэйс вопросительно смотрит на него. Том обнимает ее за плечи и ведет прочь от дома. Они садятся у входа в шахту, где им никто не помешает.

Том: Вчера я вернулся на собрание. Я не мог позволить им так легко отделаться от этой проблемы. Но, разрази меня гром, если я ошибусь, сказав, что общее настроение изменилось. Я бы не стал утверждать, что мы одержали победу, но не удивлюсь, если из всего этого получится что-то хорошее, даже очень хорошее!

Грэйс: Почему же ты не вернулся рассказать мне?

Том: Я вернулся, но ты крепко спала. А тебе нужно было поспать. Тогда я предложил дать тебе выходной. Никто не возражал. Так что зерно упало в благодатную почву.

Грэйс: Звучит невероятно.

Том: Да, невероятно. Но жители этого города продолжают удивлять меня изо дня в день. Мне придется пересмотреть мои теории. А ты знаешь, как я ненавижу это делать! Когда я увидел, как сладко ты спишь, то ощутил прилив вдохновения. Я сел и написал первую главу моей книги. Книги об одном городке. Ты понимаешь, о чем я? (*Улыбаясь.*) Но я еще не придумал название для города.

Грэйс: Почему бы просто не назвать его Догвиллем?

Том: Не подходит. Тогда происходящее не будет выглядеть универсальным. Подобную ошибку поначалу совершают многие писатели. По той же причине я сделал характеры более типичными. Чтобы было проще им симпатизировать. Кстати, не хочешь послушать, что я уже написал? Если ты почувствуешь в моих словах дыхание любви, знай, оно исходит от тебя...

Грэйс: Том... могу я отказаться, ты не обидишься? Если мне действительно не нужно работать сегодня, я бы хотела побыть одна. У нас будет много времени для чтения... или нет? Ты все-таки обиделся?

Том: Обидеть можно только того, в чьей любви сомневаешься. Сможешь послушать и в другой раз. Посиди здесь и полюбуешься на горы. Именно этим занимается юная героиня моей книги.

Грэйс целует Тома. Он отвечает ей.

Грэйс: Увидимся позже, Том.

Том: Да, Грэйс.

Грэйс идет в город, волоча за собой колесо, кивая жителям, которых встречает.

Рассказчик: В глубине души Грэйс предпочла надеяться на лучшее, нежели бояться худшего. Она решила посвятить день тому, чтобы постирать и помыться, не будучи уверенной в том, что какой-нибудь из персонажей выдуманного Томом города когда-либо мечтал об этом.

Планы предметов, которые мы показывали раньше, но теперь рядом с ними нет людей... все замерло в ожидании!

Крупный план каминной трубы, из которой не идет дым.

Рассказчик: Шли дни, ничего не происходило. За Грэйс никто не приезжал. Всем оставалось только ждать. Некоторые жители начали со-

мневаться в том, что Том действительно сделал обещанный телефонный звонок. Том был озадачен отсутствием энтузиазма в голосе человека, которому сказал о том, что беглянка у них в руках. Его полное оптимизма описание условий, в которых они содержат Грэйс, также не удостоилось никакого внимания. Но, как сказал Том, возможно, у гангстеров не принято проявлять энтузиазм, и он уже жалел о том, что напрашивался на похвалу. Однако послание дошло по назначению, и теперь в Догвилле готовились встретить гостей. И хотя об этом не говорили, несомненно, все были уверены: визит не заставит себя ждать. Теперь, после четырех дней, в течение которых и тень автомобиля не омрачила Каньон-Роуд, жители начали проявлять нетерпение и даже скептицизм. К Грэйс снова стали придираться, — конечно, не так ужасно, как раньше, но настойчиво. И Грэйс обратила внимание на то, что цепь с нее так никто и не снял. Когда следующий день подошел к концу и снова ничего не случилось, несколько жителей заговорили о том, что Грэйс пора вернуться на работу.

Голые ветви деревьев. День

Крупный план колеса, все еще лежащего у дома.

Голые ветви деревьев. День

Крупный план безмолвного телефона.

Голые ветви деревьев. День

Крупный план педали органа.

Голые ветви деревьев. День

Крупный план стоящей без дела рабочей скамейки Мистера Хенсона.

Голые ветви деревьев. День

Крупный план заброшенной шахматной доски.

Голые ветви деревьев. День

Крупный план пустого термоса Бена.

Голые ветви деревьев. День

46

Грэйс полирует стаканы в мастерской у Хенсонов. За ней пристально наблюдает Миссис Хенсон.

Р а с с к а з ч и к: Пятый день начинался так же, как и остальные, и никто особенно в него не верил, но вдруг ветер затих. Догвилль раскинулся на склоне и был открыт всем ветрам, так что в любую погоду в воздухе ощущалось движение. Иногда это был мягкий ветерок, а если ветер дул с гор, он превращался в сквозняк, который будто бы поднимался из-под ног. В любом случае ветер дул всегда, так что жители сразу обратили внимание на наступившее затишье. Некоторые вышли на улицу, прислушиваясь. Потому что вместе с ветром пропали и все звуки, идущие из долины. Все, что можно было услышать, так это исчезающий звон, как если бы кто-то накрыл город огромным колпаком. А затем замолчал телефон. Это часто случалось в городе, но в этот день связь так и не была восстановлена. Да, и еще, Бену пришлось развернуться на Каньон-Роуд и вернуться в Догвилль, поскольку дорогу перегородило огромное упавшее дерево. Падение дерева казалось, по меньшей мере, удивительным, поскольку листья давно облетели, а ветер стих. Утро сменилось днем, и жители стали собираться на улицах. Они встречались и разговаривали. Им ведь не о чем волноваться? Нет, *волнение* — неподходящее слово...

Лиз и Билл вбегают в дом. Лиз что-то шепчет матери. Мистер Хенсон слышит их и идет за ними.

Л и з: На краю леса полно машин, там, у поворота на Каньон-Роуд. У Тома есть бинокль. Да их и так видно. Их по меньшей мере восемь!

М и с т е р Х е н с о н: Я думал, по дороге не проехать.

Л и з: Возможно, они проехали до того, как дерево упало. Они точно там, Том только что их видел.

Б и л л: Много красивых машин. Может, сбегать посмотреть? Не исключено, что я смог бы разжиться парочкой дизайнерских идей!

М и с с и с Х е н с о н: Ты останешься здесь! Это не наше дело. Пойди погрузи коробки. И ты, Лиз, займись чем-нибудь полезным.

Они снова выходят на улицу. Грэйс отвлеклась от работы. Она смотрит в окно, выходящее на долину. Это замечает Миссис Хенсон.

М и с с и с Х е н с о н: Занимайся стаканами, дитя.

Грэйс опускает голову и полирует стаканы, пока Миссис Хенсон размышляет. Когда ее работа у Хенсонов закончена, Грэйс выходит на улицу и направляется к Оливии и Джун.

Р а с с к а з ч и к: Когда Грэйс закончила работу у Хенсонов, она перешла на другую сторону улицы Вязов к дому Оливии и Джун. На улице она увидела многих жителей города. Они стояли и разговаривали. Насколько она могла видеть, самая большая группа собралась в начале улицы Вязов.

Во главе с Томом, вооруженным биноклем, они пытались разглядеть что-то за яблоневым садом, там, где Каньон-Роуд петляла между соснами.

Оливия тоже стоит на пороге дома. Джун внутри, в инвалидном кресле, смотрит в окно на происходящее. Грэйс вопросительно смотрит на Оливию.

О л и в и я: Постель! Джун надо поменять простыни. Я вернусь через минуту.

Оливия мельком взглядывает на Грэйс. Грэйс кивает и входит в дом.

Г р э й с: Привет, Джун.

Джун не поворачивается.

Д ж у н: Тихо! Я хочу слышать, о чем они разговаривают.

Грэйс начинает менять постельное белье.

Р а с с к а з ч и к: Грэйс начала убирать постель Джун, которую та снова намочила, несмотря на подгузники, которые изготовляла Оливия. Грэйс сняла грязные простыни и постелила новые. «Я заправлю им постели, но никто больше не будет на них спать», — сказала себе Грэйс.

Г р э й с (*про себя*): Я заправлю им постели, но никто больше не будет в них спать.

Р а с с к а з ч и к: Она произнесла это негромко, но даже этого хватило, чтобы Грэйс поразились словам, сорвавшимся с ее губ. Откуда они взялись? Она виновато посмотрела на Джун.

Грэйс смотрит на Джун.

Г р э й с: Извини, Джун.

Д ж у н: Ш-ш-ш!

Грэйс продолжает работу, глубоко погружившись в тревожные мысли.

47

Голые ветви деревьев. Закат

Грэйс возвращается домой после работы у Мамаши Джинджер. На город опускается темнота.

Р а с с к а з ч и к: Когда Грэйс возвращалась домой с работы, уничтожив колонию водорослей, пустивших корни в сточной канаве у дома Ма-

маши Джинджер и Глории, на город опускалась тьма. Люди, собравшиеся на площади, расходились по домам, потеряв последнюю надежду разглядеть что-либо в темноте. Они прошли совсем рядом с Грэйс, разочарованные, с трудом передвигая ноги.

Том вместе с остальными идет мимо Грэйс. Она смотрит на него.

Г р э й с: Том?

Т о м: Привет, Грэйс. Там было несколько автомобилей, но теперь, когда стемнело, мы больше не можем их разглядеть.

Г р э й с: Мы давно не виделись.

Т о м: Да, надо что-то придумать. Я ведь занят, пишу книгу, — сама знаешь. Ту, которая началась с тебя.

Том делает попытку продолжить путь.

Г р э й с: Могу я задать тебе вопрос?

Том поворачивается к ней, пропуская остальных.

Т о м: Конечно, Грэйс.

Г р э й с: Ты ведь не смог заставить себя выбросить ее, ведь так?

Т о м: Выбросить что?

Г р э й с: Визитку с номером, которую он дал тебе ночью. Ты не смог заставить себя выбросить ее.

Т о м: Боже мой, Грэйс! Я выбросил эту визитку! Я на твоей стороне, и мне странно, что ты в этом сомневаешься!

Г р э й с: Я говорила тебе, как опасен этот человек. Почему ты не послушал? Это было глупо.

Т о м: Грэйс, я дал тебе *слово*! И я не дурак. Ты впрямь считаешь меня глупцом?

Г р э й с (*отворачиваясь от него*): Ты слышал, что я сказала.

Грэйс поворачивается и идет домой. Том остается стоять, глядя ей вслед. Затем запахивает на себе пиджак и идет домой.

Р а с с к а з ч и к: В этот вечер, собравшись с духом, Том заставил себя почувствовать злость, вспомнив слово «глупый», которое, при определенной изобретательности, он мог счесть очень болезненным для себя — лишь для того, чтобы не думать о другом смысле, который мог скрываться в его разговоре с Грэйс на улице. Вскоре Том уже страстно убеждал жителей города в том, что в эту ночь Грэйс следует запереть в сарае. Если прибытие машин доказывало, что Грэйс собираются забрать из города, город предстанет в лучшем свете, позаботившись о том, чтобы заклю-

чить Грэйс под замок. Грэйс лежала на кровати, когда Джейсон пришел к ней с ключом. Грэйс слышала, как ключ повернулся в замке, но была глубоко погружена в мысли, которых старалась избегать на протяжении целого года. Чуть раньше этим же вечером такие мысли заставили ее расплакаться. Второй раз! Больше Грэйс не плакала. Она просто ждала.

Грэйс лежит на кровати, пока дверь закрывают на замок. Ветка розового куста больше не движется и не царапает оконное стекло.

48

Голые ветви деревьев. Ночь

Появляется надпись:
«СЦЕНА, В КОТОРОЙ В ДОГВИЛЛЬ ПРИБЫВАЮТ ДОЛГОЖДАННЫЕ ГОСТИ,
И ФИЛЬМ ЗАКАНЧИВАЕТСЯ».

Несколько темных автомобилей быстро въезжают в Догвилль. Их встречает все взрослое население города, выстроившееся на улице Вязов у молельного дома, под предводительством Тома.

Р а с с к а з ч и к: С того момента, как жители наконец услышали звук приближающихся автомобилей, доносившийся с края леса, события развивались стремительно. Том считал необходимым принять делегацию соответствующим образом, и жители расположились в самом центре города. Несмотря на то что Догвилль находился на отшибе, он, несомненно, умел принимать гостей.

Том приветствует первую машину, которая приближается к ним по улице Вязов и останавливается. Из нее выходят два человека в длинных пальто. Они приближаются к Тому.

Т о м: Добро пожаловать в Догвилль, джентльмены. Могу сказать с уверенностью, что город счастлив предложить вам свои услуги! Нам следовало бы подготовить большой ключ в качестве подарка. Но у нас есть только маленький.

Достает ключ от дома Грэйс.

Человек в пальто (*не обращая внимания на Тома*): Где она?
Т о м: Она заперта этим самым ключом... вы ее найдете...

Человек в пальто хватается Тома за грудки.

Человек в пальто: Я спросил, где она?!

Том все еще улыбается и вежливо отвечает.

Т о м: Пойдемте со мной... это недалеко. Конечно же, в этом городе все близко. Улицы в Догвилле неширокие. Но это не значит, как я люблю говорить, что жителям города не хватает широты души.

Человек в пальто грубо толкает Тома вперед. Несколько мужчин выходят из машин и идут за ними. По мере того как они приближаются к дому Грэйс, раздается звук забиваемых свай.

Т о м: Вы можете спросить себя, действительно ли до нас доносится шум строительных работ. Неужели нам не известно, что в этой стране дела совсем плохи? На самом деле сваи забивают для строительства новой тюрьмы, — по крайней мере, нам так сказали. Неужели уровень преступности настолько возрос? Что скажете, джентльмены? Возможно, люди считают преступлением все, что вызывает у них зависть? Или у вас нет мнения по этому вопросу?

Человек в пальто продолжает подталкивать Тома вперед. Том достает ключ и отпирает дверь сарая.

Т о м: Вуаля! Как сказали бы французы.

Человек в пальто бросает взгляд на Грэйс. Затем кивает остальным, которые грубо хватают Тома и приставляют к его спине дуло пистолета. Остальные входят внутрь. Толпу городских жителей окружили на улице Вязов люди в оружии в руках. Тома проводят к остальным.

Т о м: Надеюсь, вы полностью удовлетворены нашим приемом. Что касается денег... никто в нашем городе не чувствует себя уютно, получая компенсацию за помощь другим. Но если вы почувствуете себя лучше, возместив расходы...

Гангстер, который привел Тома к остальным, подходит к нему совсем близко.

Г а н г с т е р: Заткнись, черт тебя побери!

Т о м (*с легкой досадой*): Ну что ж, хорошо...

Жители города молчаливо ждут, тревожно поглядывая на мужчин в темных пальто и их автоматы. Возвращаются остальные. Они ведут Грэйс. С нее сняли цепь. Ее ведут двое мужчин.

Том: Знаете, мы почувствовали себя спокойнее, посадив ее на цепь. Но, возможно, вы лучше знаете, как с ней обращаться.

Гангстер, который привел Тома, снова приближается к нему с угрожающим видом, и Том умолкает. Грэйс ждет рядом с гангстерами. Они дают возможность подъехать поближе еще одной машине. Грэйс смотрит себе под ноги. Она абсолютно спокойна. Вскоре машина, которую Том видел еще в день знакомства с Грэйс, останавливается рядом с ней. Занавески, скрывающие заднее сиденье, опущены. Грэйс смотрит вниз. Ее подталкивают к двери. Она садится рядом с Большим Человеком, с которым когда-то говорил Том. Грэйс смотрит на свои руки. Несколько мгновений они молчат.

Грэйс: Тебе нужно найти оправдание своим действиям прежде, чем ты нас убьешь? Это что-то новенькое. Похоже на проявление слабости. Папа... ты меня разочаровываешь!

Большой Человек: Убить тебя, Грэйси? Я приехал не за тем, чтобы убить кого бы то ни было.

Грэйс: Но ты стрелял в меня раньше!

Большой Человек: Да. Я сожалею об этом. Я пытался обновить тебя. Вот что значит быть отцом. Если ты беспокоишься о ребенке,



ты не думаешь, ты *действуешь*. Но стрелять в тебя оказалось бесполезно. Ну разумеется. Ты слишком, чересчур упряма.

Грэйс: Если ты пришел не для того, чтобы убить меня, то зачем?

Большой Человек: Наш последний разговор, — когда ты сказала, что тебе не нравится во мне, — мы так и не завершили, ведь ты сбежала. Разумеется, я также имею право сказать, что мне не нравится в тебе. Разве не таковы правила вежливости?

Грэйс: И для этого ты притащился? И говоришь мне, что я упряма? Ты уверен, что приехал не для того, чтобы увезти меня отсюда и заставить быть гангстером, как ты?

Большой Человек: Если бы у меня был шанс заставить тебя... но не думаю, что он есть. Конечно, ты можешь вернуться домой в любое время и снова стать моей дочерью. В этом случае я даже готов разделить с тобой свою власть и ответственность. Знаешь, добру может служить не только то, о чем ты радеешь, но и власть.

Грэйс качает головой. Она резко поворачивается к отцу и бросает на него горький взгляд.

Грэйс: Что ж, продолжай: что тебе во мне не нравится?

Большой Человек: Ты употребила слово, которое вывело меня из себя. Ты назвала меня высокомерным. Это правда, я презираю людей... простых людей. Тех, которых, как мне представляется, ты и нашла здесь.

Грэйс: А кто дал тебе право грабить их — Господь Бог? Именно это я и называю высокомерием.

Большой Человек: Давай называть это сбором урожая. А урожай собирают лишь до тех пор, пока почва плодоносит. Это важно помнить...

Грэйс: Да, да. Но что... что тебе не нравится во мне самой?

Большой Человек: Ты сказала «высокомерный». Именно это мне и не нравится в тебе — высокомерие.

Грэйс: Ты проделал весь этот путь, чтобы сказать мне об этом? Я не позволяю себе осуждать других. В отличие от тебя.

Большой Человек: Ты не осуждаешь их, потому что хорошо к ним относишься. У человека было тяжелое детство, и теперь, что бы он ни совершил — даже убийство, — ты не будешь считать это преступлением, ведь так? Ты думаешь, что понимаешь их. В конце концов, ты винишь во всем лишь обстоятельства. Согласно твоему мнению, насильники и убийцы сами могут быть жертвами. Но я называю их псами, и если они жадно лакают собственную блевотину, остановить их можно только плетью.

Грэйс: Собаки подчиняются зову природы. Они заслуживают прощения.

Большой Человек: Собаки могут научиться многим полезным вещам, но только если мы не прощаем их каждый раз, когда они повинуются своей природе.

Грэйс: Мое высокомерие заключается в том, что я стремлюсь прощать людей?

Большой Человек: Разве ты не замечаешь, как ты снисходительна к ним? Ты заранее уверена в том, что люди не дотягивают до твоих этических стандартов, и снимаешь с них бремя вины. Что может быть вышекомернее? Дитя мое, ты прощаешь людям то, чего никогда бы себе не простила.

Грэйс: Разве плохо быть великодушной?

Большой Человек: Проявляй великодушие, если для этого есть причины. Но всегда устанавливай свои стандарты. Это пойдет на пользу людям. Наказания, которого ты заслуживаешь за свои поступки, заслуживают и они сами. Когда ты освобождаешь других от ответственности за их поступки, ты освобождаешь от нее и себя саму, вот в чем твое высокомерие. К этому мне добавить нечего.

Грэйс: Я ли высокомерна, или ты... Давай не спорить о словах. Ты все сказал и можешь уехать с чистой совестью.

Большой Человек: Да, и, похоже, без моей дочери.

Грэйс: Разумеется!

Большой Человек: Говорят, у тебя здесь неприятности.

Грэйс: Не больше, чем дома.

Большой Человек кивает.

Большой Человек: Тебе решать.

Большой Человек делает знак рукой кому-то за дверью, и один из гангстеров всовывает голову в салон автомобиля. Он получает инструкции.

Большой Человек: Отведите их домой и проследите, чтобы никто не высовывался.

Гангстер кивает. Он уходит выполнять распоряжение. Вооруженные гангстеры провожают домой встревоженных жителей города. Большой Человек снова поворачивается к Грэйс.

Большой Человек: Послушай, Грэйс. Я тебя знаю: ты похожа на мать. Я дам тебе немного подумать. Погуляй, обдумай все еще раз. Возможно, ты изменишь мнение. Мы подождем минут десять. Власть не так плоха, любовь моя... Уверен, что ты найдешь способ использовать ее так, как тебе кажется правильным...

Грэйс пожимает плечами.

Грэйс: Я могу пройти, если тебе этого хочется. Это ничего не изменит. Я люблю этот город. Здесь живут люди, которые стараются изо всех сил, даже в ужасных условиях.

Большой Человек: Согласен, Грэйс, если уж ты так говоришь, но так ли хорош результат их стараний?

Грэйс выходит из автомобиля. Взошла луна, и по всему городу разлился ее мягкий свет.

Рассказчик: Грэйс давно все обдумала. Она знала, что, если ее не убьют сразу после того, как машины прибудут в город, ей придется встретиться с отцом и рассмотреть его предложение вернуться домой. Так что она не нуждалась в десяти минутах, чтобы ответить на его вопрос. В Догвилле ей пришлось нелегко, но она осталась здесь по собственной воле. Если же она уедет с отцом, у нее не останется другого выбора, кроме как вступить в долю с ворами и преступниками, хотя разница между людьми, которых она знала прежде, и теми, которых встретила в Догвилле, оказалась гораздо меньше, чем она ожидала. Грэйс глубоко вдохнула холодный ночной воздух. Он все еще был для нее самым лучшим воздухом на свете. Она бродила по городским улицам, которые так давно узнала и так полюбила. Лунный свет нежно озарял голые кусты крыжовника. Грэйс улыбнулась им. Было приятно сознавать, что при хорошем уходе они доживут до весны, а летом покроются несметным количеством ягод, которые так хороши в пирогах, особенно с корицей. Грэйс наклонилась и нежно коснулась веток кустов.

Грэйс наклоняется и нежно гладит ветки кустов. Она улыбается, но затем снова мрачнеет. Она медленно идет по городу. Жители города из окон следят за каждым ее шагом. Охранники неподвижны. Это сопровождается словами:

Рассказчик: В лунном свете Догвилль выглядел так же застенчиво и приветливо, как и в день первой своей встречи с Грэйс. Она почти с любовью смотрела в испуганные лица жителей, следивших из окон за каждым ее шагом, хотя всего несколько часов назад они унижали и терзали ее. Как она могла ненавидеть их за то, что на проверку оказывалось слабостью? Возможно, она и сама делала бы не менее ужасные вещи, если бы жила в одном из этих домов, скорее уподобилась бы жителям Догвилля, чем стала бы мерить их своим аршином. Разве, скажем откровенно, она не смогла бы повести себя как Чак, и Вера, и Бен, и Марта, и Миссис Хенсон, и Том, и все остальные жители города?

Грэйс смотрит на них. Кивает. Затем останавливается у собачьей будки. Моисей рычит на нее. Освещение города меняется.

Р а с с а з ч и к: Грэйс остановилась и задумалась. Пока она размышляла, облака рассеялись и лунный свет хлынул на улицы. И по мере того как свет менялся, Грэйс заметила, что изменились и здания. Причудливый лунный свет размыл очертания ягоды крыжовника, которая появится на кусте, и вдруг стал виден шип, который уже вырос на ветке. Казалось, что свет, бывший таким милосердным, вдруг выделил все недостатки города и представил их глазам Грэйс. Попытавшись поставить себя на место жителей города и понять мотивы их поступков, Грэйс пришла к удивительным выводам. Внезапно ее мысли прояснились. Если бы она вела себя так же, то не смогла бы оправдать ни одного своего действия; более того, на свете не было наказания, которое было бы достаточно суровым для таких проступков. Она ощущала себя каждым из них в тот момент, когда в город пришла беглянка и умоляла о милосердии мирный городок. Грэйс увидела себя со стороны, безопасное, беззащитное создание, которое выжали до капли, и у нее перехватывало дыхание. Взглянув на вещи по-новому, Грэйс ощутила, что ее переполняют противоречивые чувства. Как будто ее горечь и боль наконец-то заняли подобающее место. В этом мире можно простить все, что угодно, — это правда, — но с какой стати? В конце концов, убийство это убийство, а предательство — предательство. Что давало Догвиллю право взывать о милосердии, которого она сама так и не получила? Грэйс переходила от дома к дому и вспоминала все унижения и несправедливости, свидетелями которых стали эти дома. Догвилль снова почти обманул Грэйс своим скромным очарованием; однако обязанность каждого — проникать вглубь вещей. Нет, результат их стараний не был достаточно хорош. В новом свете она ясно узнавала жадность и подлость в каждой доске убогих домишек. И в лицах их обитателей. Догвилль мог стать оплотом доброты и благочестия, но этого не случилось. Город заслужил наказание, которому подверглась бы и она, будь одной из тех, кто совершил ошибку. Ради других городов, не похожих на этот. Городов, неброская внешность которых — или, напротив, красота — не скрывали развращенности человеческой природы. Ради всего человечества и, не в меньшей степени, ради одного из человеческих существ — самой Грэйс.

Грэйс возвращается в машину. Смотрит на отца.

Г р э й с: Если я вернусь с тобой и снова стану твоей дочерью, тогда ты дашь мне власть, о которой говорил?

Б о л ь ш о й Ч е л о в е к (пожимает плечами): Прямо сейчас.

Г р э й с (задумчиво): Сразу?

Б о л ь ш о й Ч е л о в е к: Почему бы нет?

Г р э й с: Но будет ли это значить, что я немедленно принимаю на себя ответственность за решение проблемы... проблемы этого города, в котором каждый видел мое лицо?

Б о л ь ш о й Ч е л о в е к: Конечно будет.

Грэйс садится в машину. Она размышляет, нахмурившись. Отец смотрит на нее.

Б о л ь ш о й Ч е л о в е к: Если хочешь, мы можем для начала пристрелить собаку и прибить на стену. Скажем, вот там, под лампой. Это может помочь. Иногда помогает.

Г р э й с: Это напугает город, но не сделает его лучше. То же самое может случиться снова. Кто-то попадет в город, откроется в своей слабости... в этом случае, напротив, город может отнестись к нему еще хуже, чем ко мне. Вот для чего я хочу использовать власть, если ты не возражаешь. Чтобы сделать мир немного лучше.

Большой Человек серьезно смотрит на дочь. Несколько мгновений они молчат. Раздается стук в окно. Там стоит один из гангстеров.

Г а н г с т е р: Этот проклятый щенок никак не заткнется. Говорит, что хотел бы поговорить с вами, мисс. Пристрелить его?

Грэйс качает головой.

Г р э й с: Нет, нет. Я поговорю с ним.

Гангстер идет вниз по улице, туда, где Тома охраняет пара мужчин. Они приводят его к машине. Грэйс выходит и подходит к нему.

Г р э й с: В чем дело?

Т о м (серьезно): Это была моя идея — позвонить им. Но, возможно, ты знала об этом.

Г р э й с: Нет.

Т о м: Может, ты хочешь знать, зачем я это сделал. Я испугался, Грэйс. Я никогда не думал, что могу испугаться, но я испугался. Прости, но разве можно винить человека за то, что он испугался?

Г р э й с: Разумеется, нет.

Т о м: Именно это делает нас людьми. Ты сама так говорила. Теперь я понимаю, что ты была права.

Грэйс переминается с ноги на ногу, будто ей пора уходить.

Том: Я использовал тебя, Грэйс. Я заставил город принять тебя не ради тебя самой. Ради себя. Чтобы доказать, что я был прав. Знаешь, в качестве примера. Прости меня. Иногда я действительно *глуп*. Возможно, даже высокомерен.

Грэйс: Именно так, Том, именно так.

Том (*воодушевившись*): Но хотя использовать людей в качестве примера не очень хорошо, ты должна признать, что этот пример превзошел все ожидания. Он так хорошо объясняет, каково это — быть человеком. Он был болезненным, я допускаю, но также и полезным, не так ли? Не пойми меня неправильно, но я первый готов признаться во всех грехах... в качестве иллюстрации.

Грэйс жестом останавливает его.

Грэйс: Том. Не сейчас.

Грэйс садится в машину. Тома отталкивают подальше от автомобиля. Грэйс секунду сидит внутри. Затем поворачивается к отцу.

Грэйс: Если и есть на свете город, без которого мир станет чуть лучше, так это Догвилль.

Большой Человек серьезно кивает. Поворачивается к гангстеру в пальто, который стоит снаружи.

Большой Человек: Всех расстрелять, город сжечь.

Гангстеры отправляются выполнять указания Большого Человека. Он видит, что Грэйс хочет что-то добавить.

Большой Человек: В чем дело, милая? Что-то еще?

Грэйс: Семья с детьми... пусть их убьют на глазах у матери. По одному, и скажите, что, если ей удастся сдержать слезы, вы остановитесь. Так я верну ей долг.

Большой Человек смотрит на гангстера, который остановился и слышал, что сказала Грэйс. Тот кивает Большому Человеку, он все понял. Большой Человек закрывает дверь и обнимает дочь. Грэйс горько улыбается себе самой.

Грэйс: Увы, ее слишком легко заставить расплакаться.

Большой Человек: Пора увезти тебя отсюда. Ты слишком многому здесь научилась. Устраивайся поудобнее, это не займет много времени. Замерзла? У меня есть плед.

Он предлагает ей плед.

Грэйс: Я в порядке.

Водитель разворачивает автомобиль.

Водитель: Хотите открыть шторы? Вам они больше не нужны.

Большой Человек смотрит на дочь.

Большой Человек: Что скажешь?

Грэйс: Лучше открыть. Думаю, самое время это сделать.

И вновь в городе меняется освещение. Водитель открывает шторы. Грэйс и Большой Человек молча сидят в машине, пока в городе выполняются их указания. Видны вспышки от выстрелов и бензин, которым поливают здания. Грэйс спокойно наблюдает. Вера не может сдержать рыданий. Ахилла вынимают из колыбели и расстреливают.

Рассказчик: Том стоял на площади и смотрел, как гангстеры спокойно и методично уничтожают город. Тех, кто не захотел сгореть живо, расстреляли. Отблески вспышек на горных склонах производили удивительный световой эффект, которым мог бы наслаждаться Джек МакКей, если бы кто-нибудь постарался ему его описать. Систематичность и добросовестность, с которой выполнялась работа, привела к тому, что вскоре шум стих, уступив место потрескиванию костров, которые получили богатую пищу и поддерживались ветром, нашедшим дорогу в Скалистых горах — к местечку, которое до последнего времени называлось Догвиллем.

Грэйс оборачивается. Смотрит на Тома. Достает пистолет из кармана пальто отца. Выходит из машины и идет к Тому.

Том: Прямо в цель, Грэйс! Должен сказать, что твой пример оказался чертовски ярким — куда ярче моего. Пугающе, но чрезвычайно доходчиво. Я благодарен тебе за урок. Честное слово. Думаешь, я мог бы использовать его как источник вдохновения для моей книги? В соответствующем контексте, конечно. Ты разрешишь мне? Тогда я смогу пойти и приступить к работе.

Грэйс печально смотрит на него. Он опускает глаза.

Том: Я отправлюсь туда, в большой мир. Давно пора было это сделать. Что же меня удерживало, кроме привычки?

Грэйс: Прощай, Том.

Она поднимает пистолет и стреляет ему в голову. Он падает на землю. Это причиняет ей боль. Двое мужчин помогают ей дойти до машины. Она садится совершенно разбитая. Большой Человек смотрит на нее.

Б о л ь ш о й Ч е л о в е к: Это еще зачем? Мальчики позаботились бы о нем!

Г р э й с (*отрицательно качает головой*): Кое-что приходится делать самой.

Б о л ь ш о й Ч е л о в е к: Неужели? Это тебе придется объяснить мне по дороге.

Он обнимает ее за плечи. Машина отъезжает. Грэйс полностью захвачена представшим перед ней зрелищем. Она слышит шум. Делает знак остановиться. Все прислушиваются. И снова в городе меняется свет.

Р а с с к а з ч и к: Вдруг они услышали шум. Не такой убедительный и громкий, как тот, что звучал одной дождливой весенней ночью, но достаточно громкий для того, чтобы быть услышанным сквозь горящие остовы и балки. Он раздался опять. Все слышали его. Грэйс первой узнала эти звуки. «Это Моисей», — сказала она и выскочила из машины.

Г р э й с: Это Моисей!

Грэйс выходит из машины и бежит вдоль улицы, которая когда-то была улицей Вязов.

Р а с с к а з ч и к: Она быстро преодолела расстояние до собаки, которая охраняла нечто, что теперь, когда здания исчезли, с трудом можно было бы счесть дорогой, и никак не улицей Вязов, поскольку на скалистом отроге не осталось ни одного дерева, не говоря уже о вязах. Когда Грэйс приблизилась к разрушенной будке Моисея, лай усилился. То, что он выжил, было чудом. Собака яростно лаяла, когда Грэйс подошла ближе.

Все наблюдают за Грэйс. Подходят поближе, чтобы посмотреть на разозленную собаку. Один из гангстеров поднимает пистолет и прицеливается. Грэйс поднимает руку и отводит дуло в сторону.

Г р э й с (*живо*): Нет, оставьте его. В Джорджтауне наверняка заметили всполохи огня. Кто-нибудь приедет и подберет его. Пес ни в чем не виноват. Он злится, потому что однажды я украла его кость.

Все возвращаются в машины.

Р а с с к а з ч и к: Покинула ли Грэйс Догвилль, или, напротив, город покинул ее — и весь этот мир? Этот тонкий вопрос не каждый захотел бы задать, и еще меньше было тех, кто смог бы на него ответить. И уж в любом случае ответ на него мы найдем не здесь.

С высоты птичьего полета камера скользит вниз, туда, где когда-то был город. Она останавливается на собачьей будке и контурах нарисованного пса, рядом с надписью «Собака». Контур исчезает, и появляется живая собака. Мы видим ее челюсти, она лает, будто угрожает.

Финальные титры просты, нейтральны и идут без какого-либо изобразительного ряда на фоне..

Перевод с английского Наталии Хлюстовой

Ларс фон Триер о своих следующих проектах

О фильме «Дорогая Венди», который ставит по его сценарию Томас Винтерберг:

Это история про Америку. Фильм о пистолетах. О человеке, который так влюбился в свой пистолет, что назвал его Венди.

О фильме «Мандалей» (на фото), который станет второй частью трилогии «USA» и прямым продолжением «Догвилля»:

«Мандалей», съемки которого начинаются весной 2004-го, — это продолжение истории Грэйс, сразу после того, что с ней произошло в «Догвилле». Вся история основана на одной ее реплике — когда она говорит, что хотела бы использовать власть гангстеров, чтобы сделать мир немного лучше. Теперь она попытается совершить при помощи своих гангстеров революцию на Юге Соединенных Штатов. Стиль будет противоположным «Догвиллю» — полным-полно чернокожих актеров и белый пол вместо черного! Нет, на самом деле будет соблюден стиль, очень похожий на стиль «Догвилля».

О фильме «Вашингтон», который завершит трилогию «USA»:

Ничего о «Вашингтоне» я сказать не могу, кроме того, что впервые за много лет я читаю книгу — книгу об Аврааме Линкольне.

О постановке «Кольца Нибелунгов» Рихарда Вагнера:

Ничего особенного о «Кольце Нибелунгов» я сказать не могу. Концепция постановки держится в тайне. Понимаете, в мире Вагнера концепция — это все: если вы о ней расскажете заранее, и заниматься этим

нечего. С Вагнером у меня те же проблемы, что и со сценарием Дрейера: приходится уважать замысел автора в том виде, каким он был. Это как с «Догмой»: если ты играешь в эту игру, соблюдай правила. Можно, конечно, соблюдать их формально и нарушать по сути... Но мне кажется, что если ты работаешь с Вагнером, то надо соблюдать и суть, а не только форму. Один пожилой датчанин, большой знаток Вагнера, сказал мне, узнав о моем намерении ставить «Кольцо Нибелунгов»: «Очень важно не быть умнее, чем само произведение».



ФИЛЬМОГРАФИЯ

«**Садовник, выращивающий орхидеи**» («Orchidegartneren», Дания, 1977). 37 мин. Сценарий — Ларс фон Триер; операторы — Хартвиг Йенсен, Могенс Сване, Хельге Кай, Петер Норддорд, Ларс фон Триер; монтаж — Ларс фон Триер. В ролях: Ларс фон Триер (Виктор Морс), Ингер Хвидтфельдт (Элиза) и др.

В абстрактных декорациях является, каждый раз в новом обличье, Виктор Морс — «человек с несколькими лицами».

«**Блаженная Менте**» («Menthe — la Bienheureuse», Дания, 1979). 31 мин. Сценарий — Ларс фон Триер; операторы — Ларс фон Триер, Хартвиг Йенсен; монтаж — Ларс фон Триер. В ролях: Ингер Хвидтфельдт (женщина), Анетте Линнет (Менте), Ларс фон Триер (шофер) и др.

Две женщины ведут в стенах монастыря отвлеченный диалог на эротические темы.

«**Ноктюрн**» («Nocturne», Дания, 1980). 8 мин. Сценарий — Ларс фон Триер; оператор — Том Эллинг; монтаж — Томас Гисласон. В главной роли Иветт Вайсбахер (женщина).

Женщина проводит в своем доме бессонную ночь, готовясь утром улететь в другую страну.

«**Последняя деталь**» («Den sidste detalje», Дания, 1981). 31 мин. Сценарий — Румле Хаммерих; оператор — Том Эллинг; монтаж — Томас Гисласон. В ролях: Отто Брандербург (Дэнни), Торбен Зеллер (Франк), Гитте Пеле (женщина), Иб Хансен (главарь банды).

Автор считает фильм неудачным, его показы публике прекращены, а копия изъята самим фон Триером. Впрочем, по последней версии, единственная копия таинственным образом пропала в России.

«**Картины освобождения**» («Befrielsesbilleder», Дания, 1982). 57 мин. Сценарий — Ларс фон Триер; оператор — Том Эллинг; монтаж — Томас Гисласон. В ролях: Эдвард Флеминг (Лео), Кирстен Олесен (Эстер). Дипломная работа режиссера.

История офицера нацистских войск в Дании, пытающегося найти спасение в объятиях любимой после окончания Второй мировой войны. Возлюбленная предаёт его, он погибает и возносится на небеса.

«**Элемент преступления**» («Forbrydelsens element», Дания, 1984). 103 мин. Сценарий — Ларс фон Триер и Нильс Ворсель; оператор — Том Эллинг; монтаж — Томас Гисласон. В ролях: Майкл Элфик (Фишер), Эсмонд Найт (Озборн), Меме Лай (Ким) и др.

Полнометражный дебют. Участие в конкурсе Каннского фестиваля, приз Технической комиссии. В Дании — приз «Бодиль» за лучший датский фильм года.

Живущий в Каире следователь из Европы возвращается на родину, чтобы расследовать цепь преступлений, совершенных маньяком по имени Гарри Грей. Используя метод идентификации с преступником, сыщик поневоле превращается в него сам.

«**Эпидемия**» («Epidemic», Дания, 1987). 106 мин. Сценарий — Ларс фон Триер и Нильс Ворсель; операторы — Хеннинг Бендтсен, Ларс фон Триер, Нильс Ворсель, Кристофер Нихолм, Сесилия Холбек Триер, Сусанне Оттесен, Александр Грушински; монтаж — Ларс фон Триер, Томас Краг. В ролях: Ларс фон Триер (Ларс и доктор Месмер), Нильс Ворсель (Нильс), Сусанне Оттесен (Сусанне), Сесилия Холбек Триер (медсестра), Удо Кир (Удо), Майкл Симпсон (шофер и пастор).

В первый и последний раз фон Триер сыграл главную роль в собственном фильме. Участие во внеконкурсной программе Каннского фестиваля «Особый взгляд».

Два незадачливых сценариста пишут синопсис фильма «Эпидемия», одновременно с этим вымысел становится реальностью и чума охватывает мир.

«**Медея**» («Medea», Дания, 1988). 75 мин. Сценарий — Ларс фон Триер, Карл Теодор Дрейер и Пребен Томсен по трагедии Еврипида; оператор — Сейр Брокманн; монтаж — Финн Норд Свендсен. В ролях: Кирстен Олесен (Медея), Удо Кир (Ясон), Людмила Глинска (принцесса), Хеннинг Йенсен (король Кеон), Баард Ове (король Эгей) и др.

Экранизация для телевидения нереализованного сценария К.Т. Дрейера по мотивам трагедии Еврипида.

Вечная история перенесена в северные средневековые декорации. Медея узнает, что Ясон бросает ее и их общих детей, женясь на молодой дочери короля. Она мстит мужу, отравляя соперницу и убивая собственных детей.

«**Европа**» («Europa», Дания, 1991). 113 мин. Сценарий — Ларс фон Триер и Нильс Ворсель; операторы — Хеннинг Бендтсен, Эдвард Кло-сински, Жан-Поль Мерисс; монтаж — Эрве Шнейд. В ролях: Жан-Марк Барр (Леопольд Кесслер), Барбара Зукова (Катарина Хартманн), Эрнст-Юго Ярегард (дядя Леопольда), Йорген Реенберг (Макс Хартманн), Удо Кир (Лари Хартманн), Эдди Константин (полковник Харрис) и др.

Участие в конкурсе Каннского фестиваля: второй приз Технической комиссии, награда за художественный вклад в современное кино и специальный Приз жюри. В Дании — приз «Бодиль» за лучший датский фильм года.

Малодой американец немецкого происхождения приезжает в послевоенную Германию, чтобы наняться на работу проводником в крупную железнодорожную компанию. Вскоре он оказывается вовлеченным в партизанскую деятельность тайной нацистской группировки «вервольфов».

«Королевство» («Riget», Дания, 1994). 272 мин. Сценарий — Ларс фон Триер и Нильс Ворсель; операторы — Эрик Кресс, Хенрик Харпелунд; монтаж — Якоб Тюесен, Молли Малене Стенсгорд. В ролях: Эрнст-Юго Ярегард (Хелмер), Кирстен Ролффес (фру Друссе), Хольгер Юль Хансен (Месгард), Серен Пильмарк (Крогсхой), Гита Норби (Ригмор), Йенс Оккинг (Бульдер), Биргитте Раабйерг (Юдит), Бард Ове (Бондо), Удо Кир (Оги Крюгер).

Телесериал. Самый большой зрительский успех Ларса фон Триера в Дании. Призы «лучшему актеру» (Эрнст-Юго Ярегард) и «лучшему режиссеру» на фестивале в Карловых Варах, пять датских национальных кинопризов «Бодиль», в том числе за лучший фильм года. Сериал стал пропуском Ларса фон Триера в США: он прошел там со сравнительным успехом и даже заставил самого Стивена Кинга написать сценарий сериала-римейка для американского ТВ.

Крупнейшая больница Дании полна призраков и демонов, которых с помощью врачей пытается изгнать пожилая пациентка.

1995 — создание манифеста «Догма-95», формирование «братства» датских режиссеров-«догматиков».

«Рассекая волны» («Breaking the waves», Дания, 1996), 158 мин. Сценарий — Ларс фон Триер; оператор — Робби Мюллер; монтаж — Андерс Рефн. В ролях: Эмили Уотсон (Бесс), Стеллан Скарсгард (Ян), Кэтрин Картлидж (Додо), Жан-Марк Барр (Терри), Эдриан Роулинс (доктор Ричардсон), Сандра Во (мать Бесс), Джонатан Хакетт (священник), Удо Кир (человек на корабле).

Самый большой интернациональный успех Ларса фон Триера. Гран-При на фестивале в Каннах (по общему признанию, картину несправедливо лишили «Золотой пальмовой ветви»). Три датских национальных киноприза «Бодиль», включая приз за лучший фильм года. Призы Европейской киноакадемии («Феликс») за лучший фильм года и лучшей актрисе (Эмили Уотсон). Номинации для Эмили Уотсон и фон Триера на «Оскар», «Бафту» и «Золотой Глобус». Лучший иностранный фильм по версии французского «Сезара» и чешского «Льва». Самый популярный фильм Ванкуверского фестиваля. Лучший фильм на кинофестивале в Уругвае.

Молодая наивная женщина выходит замуж за мужчину, работающего на нефтяной вышке. Несчастный случай вскоре превращает ее мужа в паралитика. Она пытается спасти любимого, принося себя в жертву.

1996 — создание выставки «Психомобиль № 1 — Часы мира», на которой актеры разыгрывали импровизационное представление, управляемое случайными движениями муравьев на другой стороне земного шара. Запечатлена в документальном фильме Йеспера Яргила «Выставленные».

«Королевство-2» («Riget 2», Дания, 1997). 296 мин. Сценарий — Ларс фон Триер и Нильс Ворсель; операторы — Эрик Кресс, Хенрик Харпелунд; монтаж — Молли Малене Стенсгорд. В ролях: Эрнст-Юго Ярегард (Хелмер), Кирстен Ролффес (фру Друссе), Хольгер Юль Хансен (Месгард), Серен Пильмарк (Крогсхой), Гита Норби (Ригмор), Йенс Оккинг (Бульдер), Биргитте Раабйерг (Юдит), Бард Ове (Бондо), Удо Кир (Оги Крюгер и Лиллебор), Стеллан Скарсгард (адвокат).

Продолжение (не окончание) телесериала. Два датских киноприза «Бодиль».

«Двери Королевства открылись», и в больнице поселилась разная нечисть. Пациенты и врачи пытаются бороться с потусторонними силами.

«Идиоты» («Idioterne», Дания, 1998). 117 мин. Сценарий — Ларс фон Триер, операторы — Ларс фон Триер, Кристофер Нихолм, Йеспер Яргил, Каспер Холм; монтаж — Молли Малене Стенсгорд. В ролях: Бодиль Йоргенсен (Карен), Йенс Альбинус (Стоффер), Анне Луизе Хассинг (Сусанне), Троелс Либи (Хенрик), Николай Лие Каас (Йеппе), Хенрик Прип (Пед), Луис Месоньеро (Мигель), Луизе Миериц (Жозефина), Кнуд Ромер Йоргенсен (Аксель), Трине Микельсен (Нана), Анне-Грете Бьяруп Риис (Катрине), Паприка Стин (покупательница).

Первый и единственный «догма»-фильм Ларса фон Триера. Участие в конкурсе Каннского фестиваля. Три «актерских» датских киноприза «Бодиль».

Группа свободолюбивых маргиналов изображает умственно отстающих, провоцируя политкорректный средний класс Дании.

«Д-день» — коллективный «догма»-проект (2000), синхронные съемки криминально-комедийных сюжетов четырьмя «догматиками» с одновременной трансляцией по телевидению. В 2002 году была смонтирована полнометражная телеверсия.

«Танцующая в темноте» («Dancer in the dark», Дания—Швеция, 2000). 139 мин. Сценарий — Ларс фон Триер, операторы — Ларс фон Триер, Робби Мюллер; монтаж — Молли Малене Стенсгорд, Франсуа Гедигье. В ролях: Бьорк (Сельма), Катрин Денев (Кэти), Петер Стурмар (Джефф), Владан Костица (Джин), Дэвид Морс (Билл), Кара Сеймур (Линда), Жан-Марк Барр (Норман), Винсент Патерсон (Сэмюэл), Удо Кир (доктор Покорны), Стеллан Скарсгард (доктор).

Мюзикл с участием всемирно известной певицы и звезды № 1 французского кино. «Золотая пальмовая ветвь» и приз лучшей актрисе — Бьорк — на фестивале в Каннах. Датский киноприз «Бодиль» Бьорк как «лучшей актрисе», призы Европейской киноакадемии («Феликс») лучшей актрисе и за лучший фильм, номинация на «Оскар» (лучшая песня), две номинации на «Золотой глобус» (лучшая песня и лучшая актриса), испанский приз «Гойя» за лучший европейский фильм года.

Иммигрантка из Чехии живет в США, работает на заводе и собирает деньги на операцию сыну, который рискует потерять зрение. Ее обвиняют в убийстве палицейского соседа, укравшего ее сбережения, и она не может оправдаться, поскольку скрывает от сына тайну его заболевания.

«Догвилль» («Dogville», Дания, 2003). 178 мин. Сценарий — Ларс фон Триер; операторы — Энтони Дод Мэнтл; монтаж — Молли Малене Стенгорд. В ролях: Николь Кидман (Грэйс), Пол Беттани (Том Эдисон-Младший), Лорен Бекколл (Мамаша Джинджер), Джеймс Каан (Большой Человек), Стеллан Скарсгард (Чак), Патрисия Кларксон (Вера), Хлое Савиньи (Лиз), Джереми Томас (Билл), Филипп Бейкер Холл (Том Эдисон-Старший), Бен Газзара (Джек МакКей), Харриет Андерссон (Глория), Джон Херт (от автора), Удо Кир и Жан-Марк Барр (гангстеры).

Участие в конкурсе Каннского фестиваля, абсолютное лидерство по рейтингам французской и международной прессы. «Золотой овен» от российских кинокритиков (первая награда фильму), премии Европейской киноакадемии за лучшую режиссуру и лучшую операторскую работу.

Таинственная незнакомка, спасаясь от гангстеров, останавливается в маленьком американском городке. Жители разрешают ей жить среди них в обмен на некоторые услуги, а со временем требуют от гостей все большего.

«Пять препятствий» («De Fem benspænd», Дания, 2003) — совместно с Йоргеном Летом. 100 мин. Сценарий: Йорген Лет и Ларс фон Триер; операторы Ким Хаттесен и Дан Холмберг; монтаж — Даниэль Денчик, Мортен Хейбьерг, Камилла Скаузен. В ролях: Ларс фон Триер, Йорген Лет, Даниэль Хернандез Родоригез, Александра Вандернут, Патрик Бахау и др.

Участие в конкурсе «Против течения» Венецианского кинофестиваля.

Фильм-эксперимент на грани документального и игрового кино. Ларс фон Триер дает Йоргену Лету задание — снять пять римейков его классической короткометражки «Идеальный человек», каждый раз выполняя ряд специальных условий.

«Дорогая Венди» («Dear Wendy», Дания, 2004). Фильм Томаса Винтерберга по сценарию Ларса фон Триера. Оператор — Энтони Дод Мэнтл; монтаж — Миккель Е.Г. Нилсен. В ролях: Джейми Белл (Дик), Билл Пуллман (Крагсби), Майкл Ангарано (Фредди) и др.

Группа молодых людей в небольшом американском городке организует в заброшенной шахте клуб любителей холодного оружия и клянется никогда не открывать огонь по людям.

«Мандалей» («Manderlay», Дания, 2005) — в производстве. Сценарий — Ларс фон Триер; оператор — Энтони Дод Мэнтл; монтаж — Молли Малене Стенгорд. В ролях: Брис Ховард Даллас (Грэйс), Уиллем Дафо (отец Грэйс), Дэнни Гловер, Исаак де Банколе и др.

Расставшись с Догвиллем, Грэйс и ее отец отправляются на юг, где вскоре случайно находят богатую усадьбу — похоже, в ней и в XX веке сохраняются рабовладельческие порядки. Грэйс решает воздать как злодеям, так и их жертвам по заслугам.

К 2006 году по контракту с фестивалем в Байрейте Ларс фон Триер ставит оперный цикл Рихарда Вагнера «Кольцо Нибелунгов».

Именной указатель*

- Аллен Вуди 277
Альмодовар Педро 17
Амбо Фие 258
Андерсон Пол Томас 17, 54
Андерсон Харриет 48
Арнольд Мортен 81, 260
Асхольт Йеспер 233
Аугуст Билле 226, 260, 276
Барр Жан-Марк 10, 30, 40, 44, 63, 71—73, 77—78, 90—95, 98, 120, 122, 170, 179, 225
Бах Иоганн Себастьян 111, 114
Бах Петер 111
Бендтсен Хеннинг 16, 102
Бен-Ладен Усама 48
Бергман Ингмар 15—17, 23, 24, 30, 40, 48, 62, 76, 105, 197, 226, 265, 267
Бессон Люк 71, 90—91, 94, 254
Беттани Пол 72, 80
Биер Сусанна 229, 233—234
Бликман Хенрик 112
Богарт Хамфри 48, 269
Бодниа Ким 235
Бое Кристоффер 230, 264—265, 266—269
Бойл Дэнни 263
Болан Марк 111
Бонневи Мария 264
Борнедале Оле 261
Боуи Дэвид 23, 24, 47, 53, 114, 159
Бретон Андре 159
Брехт Бертольд 47, 69—70, 115, 142, 274—275, 279
Бриннер Юл 42
Бурман Джон 85
Буш Джордж 46, 54, 94
Бьоркман Стиг 15, 20
Бэколл Лорен 48, 72, 83, 89, 269
Вагнер Рихард 51, 112, 114, 129, 153, 157, 396—397
Велтистов Евгений 7
Вендерс Вим 20, 99, 103, 265
Верн Жюль 16
Вивальди Антонио 114, 279
Видеман Винка 227
Винделоу Вибекке 230, 273
Винтерберг Томас 63, 64, 103, 133, 227, 229, 231—234, 236—240, 242, 246, 263—264, 271, 396
Волков Александр 42
Ворсель Нильс 30, 52, 62, 73, 102, 111, 112, 129
Газзара Бен 47, 72, 121
Гельстед Отто 13
Гисласон Томас 29, 102, 105, 129, 262, 265
Гитлер Адольф 20
Годар Жан-Люк 267
Горенштейн Фридрих 55—56
Грей Джоэл 44, 72
Грин Мортен 265
Гринуэй Питер 263

- Гудмунсдоттир Бьорк 18, 44, 72, 76—79, 84, 100, 112—113, 122
Дам Могенс 112
Д'Арк Жанна 14
Денев Катрин 44, 72, 76, 79, 82—85
Депардьё Жерар 71
Джармуш Джим 103, 161
Джексон Майкл 105
Джойс Джеймс 214
Джон Элтон 111
Джонз Спайк 108
Дилан Боб 111
Дирхольм Трин 235, 264
Дисней Уолт 280
Долдри Стивен 72
Достоевский Федор 42
Дрейер Карл-Теодор 14, 15—16, 18, 30, 32, 56, 62, 74, 76, 97, 102, 105, 133, 196, 209, 226, 259, 267
Дэвис Джереми 101, 225
Дэйнс Клэр 263
Дюма Александр 214
Дюрас Маргерит 18
Еврипид 32, 196
Закаев Ахмед 274
Зукова Барбара 74, 77, 176
Иванек Зелко 44
Йайле Ибен 234—235, 262
Йенсен Андерс Томас 234, 243, 252—258, 262
Йенсен Петер Олбек 230
Йенсен Томас Виллум 258
Йоргенсен Бодиль 76
Каан Джеймс 48
Каас Николай Лие 234—235, 257, 264
Кавани Лилана 16—17, 19
Камре Хеннинг 230
Камю Альбер 38
Канетти Элиас 180
Каракс Леос 83
Картлидж Кэтрин 78
Кассаветес Ник 54
Кафка Франц 8, 36, 39, 41—43, 52, 56, 204
Кеслевский Кишиштоф 220, 263
Кидман Николь 8, 48, 62, 72, 79—80, 83, 87, 277—278
Кинг Стивен 69
Кир Удо 18, 30, 32, 36, 38, 44, 63, 71—73, 96—101, 108, 120, 122, 170, 171, 187, 225
Кирк Ханс 13
Киркебю Пер 67, 112
Кобейн Курт 103
Козинцев Григорий 251
Константин Эдди 42
Корин Хармони 154, 267
Костиц Владица 44
Козны Итан и Джоел 79
Козн Леонард 111
Краг-Якобсен Серен 134—135, 139, 229, 231—233, 236, 241—244, 248, 262
Кристенсен Йеспер 259
Кристи Агата 177
Круз Том 48
Кубрик Стэнли 97, 109, 122, 142, 220, 279
Кулик Олег 77
Ларсен Томас Бо 233—234, 264
Левринг Кристиан 134, 139, 231—232, 236, 242, 245—251, 262—263
Лет Йорген 18, 30, 34, 43, 63, 144—154, 161, 231, 235
Ли Майк 258—259
Либи Троелс 81, 235, 258
Линкольн Авраам 396
Линч Дэвид 54—55, 66, 69, 75
Лоуч Кен 258
Лукас Джордж 54
Лурман Баз 225
Магритт Рене 17
Мадонна (Чиконе Мадонна Луиза Вероника) 99, 105
Мадсен Оле Кристиан 233—234
Манн Томас 52
Мануэль Кларо 265
Маршалл Роб 225
Мельес Жорж 14
Миккелсен Мадс 234—235, 257—258, 262
Морисси Пол 73
Морс Дэвид 44, 79
Мэнтл Энтони Дод 103, 263
Мюллер Робби 103
Найт Эсмонд 71
Несгаард Пол 228

* Указатель не охватывает раздел «Фильмография».

Нилсен Йеспер 259—260
 Ницше Фридрих 129
 Озон Франсуа 83
 Окесон Ким Фупц 259
 Олесен Анетт К. 259
 Олесен Кирстен 274, 176
 Олсен Ласе Спанг 234, 256
 Ори Доминик 18
 Орфф Карл 111
 Ос Бен ван 263
 Пазолини Пьер Паоло 129
 Паркер Алан 129
 Патерсон Винсент 44, 72, 105
 Пенн Шон 263
 Прейзнер Збигнев 263
 Пфайффер Тине Греу 265
 Рефн Николас Виндинг 261
 Рихтер Соня 234
 Ролффес Кирстен 79, 177
 Роулинс Эдриен 261
 Руков Могенс 228, 261, 263, 265
 Рэмплинг Шарлотта 76
 Саиф Сами 20, 156—157, 258
 Сандгрэн Аке 234
 Сеймур Кара 44
 Сен-Санс Камилл 112, 144
 Сент Гас Ван 99
 Сирк Дуглас 133
 Симпсон Майкл 34, 74
 Скарсгард Стеллан 30, 71—73, 78, 80,
 86—89, 98, 108, 120, 187, 202, 213,
 233—234
 Спилберг Стивен 54
 Стин Паприка 234—235, 259, 265
 Стравинский Игорь 122
 Стринберг Август 13, 15
 Стурмар Петер 44, 79
 Сюдов Макс фон 74
 Тарантино Квентин 17, 225
 Тарковский Андрей 10, 15—16, 23, 24,
 40, 85, 105, 211, 220, 226, 251, 265,
 267
 Томсен Ульрик 232, 234, 264
 Триер Ингер 10, 13, 14, 30
 Триер Свен 15
 Триер Ульф 10, 13
 Трюффо Франсуа 267
 Унгерн фон Штернберг Роман Федо-
 рович 56
 Уокен Кристофер 235
 Уотсон Эмили 72, 76, 78—79, 91, 104,
 121
 Уэйн Джон 251
 Уэллс Орсон 39, 56
 Фассбиндер Райнер Вернер 62, 97, 99,
 129
 Феникс Хоакин 263
 Финчер Дэвид 106
 Флеминг Эдвард 70
 Флю Пер 232, 257, 259
 Форберт Кати 20
 Фреге Бенте 17
 Фэллон Сьобан 44
 Хансен Хольгер Юль 79
 Хартман Фриц Михаэль 13
 Хассинг Анне Луиза 76
 Хаузер Каспар 234
 Херт Джон 69
 Херцог Вернер 74, 99
 Хогель Якоб 148
 Холл Филипп Бейкер 47—48, 72, 121
 Хольбек Йоаким 67, 111, 261
 Хольбек-Триер Сесилия 17, 227
 Хольтен Бо 111
 Хорст Борге 14
 Хепберн Кэтрин 76
 Шагал Марк 17
 Шекспир Уильям 250
 Шеро Патрис 199
 Шерфиг Лоне 20, 137, 229—230, 233,
 252—255, 261, 262
 Шерфиг Ханс 13
 Шпенглер Освальд 8
 Штернберг Джозеф фон 15
 Шьямалан М. Найт 257
 Эллинг Том 29, 102, 129, 265
 Элфик Майкл 74, 190
 Юф Хелла 258
 Яргиль Йеспер 20, 70, 111, 133
 Ярегард Эрнст-Хьюго 33, 62, 69, 71, 79,
 214

Список иллюстраций

Обложка: Ларс фон Триер. Фотограф Дан Холмберг (Photo by Dan Holmberg); кадр из фильма «Идиоты» (реж. Ларс фон Триер). Фотограф Ян Шут (Photo by Jan Schut).
 Оборот титула: Ларс фон Триер и Антон Долин. Фотограф Джереми Дэвис (Photo by Jeremy Davies).
 Стр. 11: Кадр из фильма «Королевство-2» (реж. Ларс фон Триер). Фотограф Эрик Кресс (Photo by Eric Kress).
 Стр. 22: Ларс фон Триер. Фотограф Наталия Хлюстова.
 Стр. 27: Ларс фон Триер. Фотограф Наталия Хлюстова.
 Стр. 50: Ларс фон Триер. Фотограф Паоло Перроне (Photo by Paolo Perrone).
 Стр. 59: Ларс фон Триер. Фотограф Эрик Кресс (Photo by Eric Kress).
 Стр. 82: Катрин Денев. Фотограф Максим Коняев (Фотоархив «Газеты»).
 Стр. 86: Стеллан Скарсгард. Фотограф Томас Энгстром (Photo: engstrom.org).
 Стр. 90: Жан-Марк Барр. Фотограф Екатерина Ченчиковская.
 Стр. 96: Удо Кир. Фотограф Александра Камынина (Фотоархив радиостанции «Эхо Москвы»).
 Стр. 101: Джереми Дэвис. Фотограф Антон Долин.
 Стр. 116: Ларс фон Триер. Фотограф Антон Долин.
 Стр. 149: Йорген Лет. Фотограф Якоб Лангвад (Photographer Jacob Langvad/Blink).
 Стр. 158: Ларс фон Триер. Фотограф Паоло Перроне (Photo by Paolo Perrone).
 Стр. 163: Кадр из фильма «Идиоты» (реж. Ларс фон Триер). Фотограф Ян Шут (Photo by Jan Schut).
 Стр. 218: Ларс фон Триер. Фотограф Эрик Кресс (Photo by Eric Kress).
 Стр. 223: Студия «Zentгора». Фотограф Антон Долин.
 Стр. 236: Томас Винтерберг, Кристиан Левринг, Серен Краг-Якобсен, Ларс фон Триер (Фотография предоставлена компанией Trust Film Sales).
 Стр. 241: Серен Краг-Якобсен. Фотограф Франк Вильягра (Фотоархив «Газеты»).
 Стр. 245: Кристиан Левринг. Фотограф Михаил Разуваев (Фотоархив «Газеты»).
 Стр. 252: Лоне Шерфиг и Андерс Томас Йенсен. Фотограф Екатерина Ченчиковская.
 Стр. 266: Кристофер Бое. Фотограф Максим Коняев (Фотоархив «Газеты»).
 Стр. 270: Ларс фон Триер. Фотограф Наталия Хлюстова.
 Стр. 281: Николь Кидман и Ларс фон Триер. Съёмки фильма «Догвилль». Фотограф Рольф Конов (Photo Rolf Kopow).
 Стр. 319, 334, 340, 357, 369, 386: Кадры из фильма «Догвилль» (реж. Ларс фон Триер). Фотограф Рольф Конов (Photo Rolf Kopow).
 Стр. 397: Брис Ховард Даллас, Сюзетт Левеллин, Ларс фон Триер. Съёмки фильма «Мандалей». Фотограф Астрид Вирт (Photo by Astrid Wirth).

Содержание

Где у него кнопка? (Вместо предисловия)	7
Вступительное слово героя (из интервью)	10
Глава 1. Я, опять я и снова я	11
«Выбор в жизни надо делать четко»: Ларс фон Триер — просто человек	22
Глава 2. И целого мира мало	27
Stranger in a strange land	31
Похищение Европы	35
Открытие Америки	41
«Быть бездомным... невыносимо»: Ларс фон Триер — путешественник	50
Глава 3. Исполнитель желаний	59
Телега о трех колесах	61
Сказка сказывается	65
Месмеризация в действии	70
Катрин Денев: «Ларс кажется таким хрупким, но на самом деле он хитрец»	82
Стеллан Скарсгард: «Я у Ларса готов даже маленький эпизод сыграть»	86
Жан-Марк Барр: «В душе он — пятнадцатилетний подросток»	90
Удо Кир: «Кинематограф Ларса фон Триера уравнивает всех»	96
Как Аргус	102
Господин оформитель	106
Звук и музыки	110
Рамку!	114
«В какой-то момент вы начинаете ненавидеть свиней»: Ларс фон Триер — формалист	116

Глава 4. Смерть поэта	125
Пробы пера	127
Явление «Догмы»	133
Время предисловий	139
Фильм как манифест	143
Йорген Лет: «Мне пришлось справиться»	149
Документализм	154
«Не соблюдаешь правила — на кой черт играть в игру?» Ларс фон Триер — идеолог	158
Глава 5. Азбучные истины	163
Автор	165
Бог	167
Высокомерие	168
Гангстеры	169
Добро	171
Естественность	173
Женщина	176
Золотое сердце	178
Идеалист	179
Компромисс	182
Любовь	183
Медицина	185
Неведение	188
Оптимизм	190
Преступление	191
Расплата	192
Смерть	195
Тело	197
Униженность	199
Физиология	201
Хеппи-энд	203
Ценность	206
Чудо	208
Шахта	209
Щедрость	211
Эгоизм	212
Юмор	213
Яблоки	215
«Я не верю в Бога, но я его боюсь»: Ларс фон Триер — моралист	218

Глава 6. Датские плебей	223
Со школьной скамьи	226
Догматизму назло	231
Томас Винтерберг: «Странно чувствовать себя прихожанином “догматической” церкви»	236
Серен Краг-Якобсен: «Все мы — скромники»	241
Кристиан Левринг: «Снять все поверхностное и добраться до ядра»	245
Андерс Томас Йенсен и Лоне Шерфиг: «“Догма” превратилась в жанр»	252
Семейные ценности	256
Язык до Англии доведет	260
Реконструируй это	264
Кристоффер Бое: «Я сам делаю интересные вещи»	266
«Я не смотрю чужие фильмы»: Ларс фон Триер — основоположник	270
Ларс фон Триер в Городе Собак (интервью о «Догвилле»)	273
Ларс фон Триер. Догвилль: Сценарий	281
Ларс фон Триер о своих следующих проектах	396
Фильмография	398
Указатель имен	404
Список иллюстраций	407

Антон Долин
ЛАРС ФОН ТРИЕР: КОНТРОЛЬНЫЕ РАБОТЫ
(анализ, интервью)

Ларс фон Триер
ДОГВИЛЛЬ
Сценарий

Редактор *А. Рейтблат*
Дизайн серии *Д. Черногаев*
Корректор *Э. Корчагина*
Верстка *С. Пчелинцев, М. Терещенко*

Налоговая льгота —
общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2;
953000 — книги, брошюры

ООО «НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»

Адрес издательства:
129626, Москва, И-626,
абонентский ящик 55
тел. (095) 976-47-88
факс (095) 977-08-28
e-mail: real@nlo.magazine.ru
<http://www.nlo.magazine.ru>

ISBN 5-86793-312-1



Формат 60x90/16
Бумага офсетная № 1
Печ. л. 26. Заказ № 1153
Отпечатано с готовых диапозитивов
в ОАО «Чебоксарская типография № 1»
428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, 15

Издания
«Нового литературного обозрения»
(журналы и книги)
можно приобрести в следующих магазинах Москвы:

- «Ад маргинем» — 1-й Новокузнецкий пер., 5/7;
тел.: 951-93-60
- «Библио-глобус» — ул. Мясницкая, 6; тел.: 924-46-80
- «Гилея» — Нахимовский просп., 51/21; тел. : 332-47-28
- «Гнозис» — Zubовский бульвар, 17, стр. 3, к. 6;
тел.: 247-17-57
- «Графоман» — 1-й Крутицкий пер, 3; тел.: 276-31-18
- Книжная лавка писателей при Литфонде —
ул. Кузнецкий мост, 18; тел. 924-46-45
- Книжная лавка при Литинституте — Тверской бульвар, 25; тел.
202-86-08
- «Молодая гвардия» — ул. Большая Полянка, 8;
тел. 238-50-01
- «Москва» — ул. Тверская, 8; тел. 229-64-83
- Московский Дом книги — ул. Новый Арбат, 8;
тел.: 203-82-42
- Книжный клуб 36,6 — Рязанский пер,3;
тел.: 261-24-90,265-13-05
- «Фаланстер» — Б. Козихинский пер., д. 10; тел.: 504-47-95
- «У кентавра» — Миусская пл., 6; тел.: 250-65-46
- Интернет- магазин «Озон» — www.ozon.ru
- Интернет- магазин «Болеро» — www.bolero.ru