

Государственный институт искусствознания

Даниил Смолев

Движение «Догма-95»: в поисках нового реализма

Москва 2022

УДК 791.2
ББК 85.37
С 51

Печатается по решению Ученого совета
Государственного института искусствознания

Рецензенты:

Е.В. Сальникова, доктор культурологии
Н.А. Дымшиц, кандидат искусствоведения

Даниил Дмитриевич Смолев

Движение «Догма-95»: в поисках нового реализма / Смолев Д.Д. –
М.: Государственный институт искусствознания, 2022. – 164 с.

ISBN 978-5-98287-193-0

В год столетия кино режиссер Ларс фон Триер представил манифест движения «Догма-95», призванного радикально изменить мировой киноязык. Спустя годы заявление датского провокатора подхватили десятки независимых авторов, сумевших вернуть искусство в русло реалистической традиции и демократизировать производство фильмов. Это исследование посвящено рождению, становлению и упадку «Догмы», теоретическим и практическим открытиям группы, а также тем современным течениям, которые наследуют ее постулаты.

ISBN 978-5-98287-193-0

© Д.Д. Смолев, текст, 2022
© Государственный институт
искусствознания, 2022
© Е.А. Сиверс, Д.М. Кузякина,
оформление, 2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

4	ВВЕДЕНИЕ
8	Глава 1 «ДОГМА-95»: ТЕОРИЯ
8	Хулиганство в театре «Одеон»
15	Критика «догматического» манифеста
22	Манифесты Ларса фон Триера: от исповеди к методологии
31	«Догма-95» и видеоэстетика
42	Глава 2 «ДОГМА-95»: ПРАКТИКА
43	«Идиоты» («IDIOTERNE»). Режиссер Ларс фон Триер
51	«Торжество» («FESTEN»). Режиссер Томас Винтерберг
59	«Итальянский для начинающих» («ITALIENSK FOR BEGYNDERE»). Режиссер Лоне Шерфиг
66	«Джулиэн, мальчик-осел» («JULIEN DONKEY-BOY»). Режиссер Хармони Корин
75	Закат «Догмы»
83	Глава 3 «ПОСТДОГМАТИЧЕСКИЙ» ЭКРАН
83	Цифровое кино
87	«Мамблкор»
93	«Постдок»
110	Кинематограф в пространстве современного искусства
119	Послесловие
123	Приложение
146	Фильмография
154	Указатель имен

ВВЕДЕНИЕ

Одной из главных эстетических проблем современного кино снова, как и на его заре, оказывается реализм. Не успел кинематограф вырасти из балаганного аттракциона в самобытный вид искусства, как дихотомии правды и вымысла, подлинного и поддельного, хроникального и трюкового вышли на авансцену. Начиная с первых протожанров («инсценировка», «превращение» и др.), становление которых пришлось на 1895–1900 годы, запечатленную на пленку реальность подвергали завораживающей обработке. Простейшие кинопавильоны, сооруженные почти кустарным способом («Черная Мария», «Ателье поз» и проч.), соблазнили первопроходцев уходить с природы, выстраивая экранные пространства так, как им заблагорассудится, а не как предполагают ландшафт и погода за окном.

Привычное восприятие пространства-времени уже не казалось экспериментаторам незыблемым. И только что прыгнувший с трамплина человек одним махом возвращался из воды на мостик – пятками вперед («Купание Дианы в Милане», реж. Александр Промио, 1896). Люди в кадре могли двигаться необычайно медленно или быстро («Площадь оперы», реж. Жорж Мельес, 1897). А отсутствие съемочного аппарата в момент свершения события больше не мешало режиссеру продемонстрировать его зрителю, воссоздав позднее при помощи статистов и хорошего воображения («Воспроизведение боя Корбетта и Фицсиммоннса», реж. Енох Дж. Ректор, 1897).

Тот стремительный переход от фиксации реальности к ее «производству», который совершил новорожденный кинематограф, не может не удивлять. Спустя несколько лет после знаменитого люмьеровского показа в «Гранд-кафе» на окружающую действительность резко упал спрос: рабочие – всего-навсего выходили с фабрики; поезд – всего лишь прибывал на вокзал Ла-Сьота. И балаганный бог затребовал новых, изощренных форм эскапизма, которые не заставили себя ждать, воплотившись

в фокусы с подменой, элементарные спецэффекты, а дальше – в целые фантастические миры.

Таким образом, сама природа кино оказалась дуалистичной: с одной стороны, съемочный аппарат был зачислен в летописцы реальности, а с другой – принимал прямое участие в ее формировании и пересоздании. Эта фундаментальная оппозиция не только легла в основу видового деления киноискусства на документальное и игровое, которое уже к концу XX века в полной мере продемонстрировало свою условность; она развернулась внутри каждого жанра, стилистического направления и даже отдельно взятого произведения.

В первые годы развития кино размышлять о высоких эстетических целях аттракциона было некогда. В погоне за патентами, перспективными сюжетами, захватывающими техниками съемки и монтажа авторы фильмов не были склонны теоретизировать – они зарабатывали деньги, причем делали это увлеченно. Однако по мере того, как движущиеся картинки обретали собственный язык, отрываясь от театра, литературы, живописи, фотографии, проблема реализма стала подниматься все чаще и острее.

Вспомним, что еще в 1920-х годах этим вопросом интересовался Луи Деллюк. Его термин «фотогения» есть не что иное, как реакция на чрезмерную эстетизацию изображения, против которой и выступал французский теоретик, призывая коллег по цеху к «киноправде», к отказу от «просто красивого» в пользу «живого». Тему правдоподобия затрагивал знаменитый исследователь кино Андре Базен, связывая кризис реализма с изобретением фотографии, принцип которой лег в основу кинематографа. Базен полагал, что пластические искусства перестало волновать правдоподобие, поскольку существующие формы способна с точностью повторить фотография, а следовательно, и кино. Развивал реалистические принципы и известный немецкий теоретик Зигфрид Кракауэр, настаивая в своем главном труде «Природа фильма: Реабилитация физической реальности» (1960), что кинематографу полагается отображать на экране исключительно реальную жизнь, а задачей любого художника является преподнесение этой физической реальности в ее максимальной объективности и подлинности.

Более того, возникновение самых значимых кинематографических течений, включая неореализм в Италии, «молодых рассерженных» в Англии, «новую волну» во Франции, оттепельное кино в СССР и др., было так или иначе связано с кризисом реалистической традиции. Выходящие на экраны фильмы уже не отвечали проблемам и скорости жизни современного общества. И вместе с переменной темы, протагониста, а также

художественного инструментария реформаторы делали уверенные шаги вперед, но вместе с тем и назад – к позабытой фиксации действительности, данной кинематографу-летописцу в геноме.

Уже на излете XX века новым словом в этом направлении стали работы датских авторов – идеологов и практиков движения «Догма-95», которое за последние 20 лет заняло достойное место в истории кино. При этом попыток исследовать «догматические» установки, обозначить их место в реалистической традиции, предпринималось немного, а большинство аналитических текстов, посвященных группе, относится к тому периоду, когда она еще не успела отодвинуться в область истории.

Почти всегда, за редкими исключениями, опыт течения рассматривался через призму творчества его скандального отца-основателя – Ларса фон Триера. Датский круг авторов (Томас Винтерберг, Серен Краг-Якобсен, Кристиан Левринг и др.), чьи картины завоевали массу наград на мировых фестивалях и подняли национальный кинематограф на новый уровень, был удостоен гораздо меньшего внимания. Что же касается распространения «Догмы» в других странах Европы и США, то этот процесс изучен еще хуже. Современное киноведение довольствуется всего 3–5 фильмами, отмеченными сертификатами группы (режиссеры Жан-Марк Барр, Хармони Корин, Лоне Шерфиг), совершенно не учитывая, что общее число этих работ переваливает за сотню.

К сожалению, большая часть «догматического» корпуса недоступна для зрителя сегодня – ознакомиться с этими картинами можно, лишь проведя дотошные изыскания или связавшись с режиссерами лично. Потому важнейший материал книги – это интервью, которые удалось взять у «догматиков» из США, Мексики, Чили, Италии и Великобритании, чьи имена ранее не были широко известны в нашей стране. Все тексты приведены в приложении без сокращений. Все они представляют собой рефлексии «догматической» практики от первого лица.

Наконец, никакого представления о киногруппе как о знаковом явлении в истории кино невозможно получить без обращения к ее наследию. Те направления и течения, которые подхватили эстетические и стилистические принципы «Догмы», уже не укладываются в традиционное понимание кинематографа – нередко они заступают на территорию современного искусства или развивают реалистическую ветвь повествования в пограничных медиа (нет-арт, мейл-арт, гипертекст, скринлайф и др.). Оказавшись внутри большой традиции, «Догма» не перевернула кинопроцесс с ног на голову, но стала одной из ступеней на пути многолетней демократизации киноискусства – развитию этой тенденции посвящена отдельная глава книги.

На сегодняшний день можно с уверенностью говорить, что, сойдя на нет в начале 2000-х, перестав быть притчей во языцех и модным трендом, «Догма» по сей день продолжает косвенно влиять на современный реалистический экран. Ее языковые механизмы мутировали и трансформировались, их подхватывали кинематографисты следующего поколения, преломив в своих работах самым неожиданным образом.

Глава 1

«ДОГМА-95»: ТЕОРИЯ

ХУЛИГАНСТВО В ТЕАТРЕ «ОДЕОН»

В 1995 году кинематографу исполнилось сто лет, но праздник получился скомканным. За чередой просветительских мероприятий: больших и малых ретроспектив, кинематографических оммажей «первопроходцам»¹, круглых столов или восторженных сборников, воспевавших движущиеся картинки, проглядывал кризис. Картинки двигались, но, очевидно, не туда, что с нескрываемым прискорбием констатировали ведущие теоретики и практики кино по всему миру.

Так, в документальной картине «История французского кино от Жан-Люка Годара» (1995) великий бунтарь устраивает допрос с пристрастием знаменитому актеру и своему другу Мишелю Пикколи, входящему в комитет празднования 100-летнего юбилея кино. «Я не хочу показаться грубым, – сетует Годар, – но когда мы что-то празднуем, не значит ли это, что мы вдруг захотели придать чрезмерное значение чему-то, чем мы до этого постоянно пренебрегали, о чем мы просто забыли? А устраивая все эти празднества, мы как будто искупаем свою вину. Мы как бы просим прощения за равнодушие и предательство». Дальше Годар предлагает Пикколи самому убедиться в неуместной пышности грядущего торжества и расспросить о великих фильмах прошлого рядовых сотрудников отеля, в котором тот остановился. Под пристальным оком камеры Пикколи выполняет наказ товарища и выясняет, что горничные и официанты не в состоянии назвать ни одного французского шедевра прошлых лет, ни одного имени и ни одной звезды, а сам кинематограф предстает ровно

¹ См. серию документальных фильмов от Британского института кино «Сто и одна ночь Симона Синема» (1994) Аньес Варда или коллективный фильм-оммаж «Люмьер и компания» (1995), снятый сорока именитыми режиссерами со всего света.

тем, чем окрестил его однажды первопроходец Луи Люмьер – «изобретением без будущего». Вывод Годара совсем безрадостен: «Мы никогда не скажем о “Дон Кихоте”, что это старая книга, но если люди говорят о Гриффите или “Наполеоне” Ганса, то назовут это именно старым кино. Сам кинематограф был задуман смертным, и совершенно нормально, что его время проходит».

При этом пессимизм Годара был разделен по обе стороны океана, о чем кричали заголовки статей, приуроченные к юбилею: Вим Вендерс: «Поколение, для которого отдельный кадр уже ничего не значит...», Крис Маркер: «У фильма не будет второго века» и др. Наконец, в журнале «Нью-Йорк Таймс» вышел знаковый текст Сьюзен Сонтаг «Век кино», в котором свидетельство о смерти выписывается не только настоящему кинематографу, но и настоящему зрителю: «Столетнее существование кинематографа напоминает жизненный цикл: неизбежное рождение, затем накопление сил, триумфальное движение вперед и тот позорный, но необратимый упадок, который мы наблюдаем в последнее время». Причину разложения Сонтаг видит в безоговорочной победе легковесного ремейка над подлинным искусством; в телевидении, захватившем все кухни и разрушившем чарующую темноту кинозала; и как следствие – в угасании синефилии, без которой все жизненные процессы останавливаются. Выход из этой ситуации или, скорее, намек на него обозначен только в конце статьи: «Если синефилия мертва, тогда фильмы мертвы тоже <...> неважно, сколько их, пусть даже прекрасных, будет еще снято. Но если кинематограф и может возродиться, то только через рождение новой любви к кино»¹.

Такая постановка вопроса выходила далеко за рамки фестивальной конъюнктуры или перспективных технических открытий, призванных обновить индустрию в будущем. Проблема состояла не в корректировке курса, а в немедленной реанимации самого чувства, в воскрешении желаний, страхов и восторгов, которые сумел вызвать люмьеровский поезд, вкатившийся прямым ходом в зрительный зал 1895 года. На фоне этого запроса, этой тоски и ностальгии зародилось течение «Догма-95», взявшее на себя вышеозначенную задачу и нашедшее, как казалось его создателям, практическое решение в марте 1995 года.

Тогда, произнося речь в парижском театре «Одеон» на коллоквиуме «Кинематограф вступает во второе столетие», режиссер Ларс фон Триер не без иронии отметил, что за последние 10–20 лет фильмы стали

¹ Сонтаг С. Век кино / Пер. Д. Кружковой // URL: <http://www.kinozapiski.ru/article/sendvalues/445/> (дата обращения 23.09.2022).

значительно хуже. На его замечание зал принялся улюлюкать и хохотать. Под нарастающий гвалт публики эпатажный датчанин предложил решить эту проблему (словно речь шла не о глобальном вопросе, а о мелком недоразумении) – он объявил о формировании нового кинематографического движения «Догма-95», поднялся со стула и разбросал по аудитории ярко-красные листовки с текстом манифеста. Этот программный документ, описывающий положение дел в современном кино с точки зрения основателей группы, был подкреплён десятью правилами, непоколебимыми заповедями, которые получили название «Обет целомудрия» и которыми новоиспеченные «догматики» поклялись руководствоваться при съемках.

МАНИФЕСТ

«Догма-95» – это коллектив кинорежиссеров, созданный весной 1995 года в Копенгагене.

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

«Догма-95» – это акция спасения!

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

Под лозунгами свободы и авторства родился ряд значительных работ, но они не смогли радикально изменить обстановку. Эти работы были похожи на самих режиссеров, которые пришли, чтобы урвать себе кусок. Волна была не сильнее, чем люди, стоявшие за ней. Антибуржуазное кино превратилось в буржуазное, потому что основывалось на теориях буржуазного восприятия искусства. Концепция авторства с самого начала была отрыжкой буржуазного романтизма и потому она была... фальшивой!

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

Сегодняшнее буйство технологического натиска приведет к экстремальной демократизации кино. Впервые кино может делать любой. Но чем более доступным становится средство массовой коммуникации, тем более важную роль играет его авангард. Не случайно термин «авангард»

имеет военную коннотацию. Дисциплина – вот наш ответ; надо одеть наши фильмы в униформу, потому что индивидуальный фильм – фильм упадочный по определению!

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

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

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

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

Результат – оскудение. Иллюзия чувств, иллюзия любви.

Согласно «Догме-95» кино – это не иллюзия!

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

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

ОБЕТ ЦЕЛОМУДРИЯ

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

Съемки должны производиться на натуре. Нельзя привозить никакого реквизита и бутафории. (Если какой-либо необходимый предмет в данном месте отсутствует, следует найти другую площадку).

Звук никогда не должен записываться отдельно от изображения и наоборот. (Музыку использовать не следует, за исключением случаев, когда она возникает помимо вас – просто звучит на выбранной натуре).

Камера должна быть ручной. Допускается любое движение или отсутствие движения руки. (Следует не фильм снимать там, где установлена камера, а устанавливать камеру там, где снимается фильм.)

Фильм должен быть цветным. Искусственное освещение не допускается. (Если света недостаточно, следует обрезать сцену или добавить одну лампочку к камере.)

Комбинированные съемки и фильтры запрещены.

Фильм не должен содержать внешнее действие, экшн (убийства, оружие и т.п. исключаются).

Временное и географическое отстранение запрещается (фильм имеет место здесь и теперь).

Жанровое кино неприемлемо.

Формат фильма должен быть Academy 35 mm.

Имя режиссера не должно фигурировать в титрах.

Отныне клянусь в качестве режиссера воздерживаться от проявлений личного вкуса! Клянусь воздерживаться от создания «произведений», поскольку мгновение ценнее вечности.

Пожалуй, в глазах избалованной манифестами Европы – а тем более Франции – сама акция Триера выглядела настолько опереточной, что понять насмешки публики труда не составляет. Критик газеты «Политикен» Ким Скотте позднее емко резюмировал реакцию профессионального сообщества на выходку датского кинематографиста: «Да-да, говори-говори. Париж, шестьдесят восьмой. Все это мы уже где-то видели»¹.

¹ Цит. по: Торсен Н. Меланхолия гения. Ларс фон Триер. Жизнь, фильмы, фобии. М: РИПОЛ Классик, 2013. С. 519 (серия «Мир Кино»).

И майские события 1968 года, развернувшиеся под романтичными левачскими лозунгами, – отнюдь не последняя ассоциация, которую вызвала красочная презентация «Догмы». Один бунт не чета другому, требования протестующих всегда разнятся, как и их цели, но чего стоит обращение Триера к старомодному жанру «манифеста», казалось бы, утратившему свою актуальность за много лет до означенных событий. Подтверждали это и свидетели в «Одеоне»: «Я стоял рядом с Ларсом фон Триером, когда “Манифест Догмы” был впервые оглашен публично, – вспоминал главный редактор газеты Le Monde тех лет Жан-Мишель Фродон. – С того самого времени я всегда считал его очень остроумной и эффективной шуткой. Фон Триер и его друзья еще тогда понимали, что невозможно уже провозгласить “настоящий”, “серьезный” манифест, что это можно сделать только иронично, играючи используя законы рекламы и публичной провокации»¹.



Ларс фон Триер разбрасывает красные листовки по залу театра «Одеон», представляя движение «Догма-95»

¹ Кинематограф должен переформулировать свое определение [«Сеансу» отвечает главный редактор журнала «Кайе дю синема» Жан-Мишель Фродон] // URL: <https://seance.ru/n/25-26/perekrestok/kinematograf-dolzhen-pereformulirovat-svoe-opredelenie/> (дата обращения 20.09.2022).

И действительно, вспомним целый шквал футуристических манифестов, обрушившийся в 1910-е годы с легкой руки итальянского писателя Маринетти, когда в конечном счете манифест стал органичной частью общего футуристического перформанса – безумного «парада формы». Или череду сновидческих манифестов Андре Бретона, ничуть не уступающих слогом духу самого сюрреализма. В сравнении уже с этими образцами «догматики» никого не поразили (да и не претендовали): они продемонстрировали своеобразную компиляцию «манифестных» выразительных средств; если не сказать жестче – они произвели искусную имитацию манифеста, пародию, симулякр. Эпатаж и привлечение общественного внимания – вот краткий перечень задач, которых, по большому счету, и добивались подписанты с помощью своей декларации.

Учитывать стоит и другое обстоятельство: никаких наглядных примеров, отвечающих строгому, «монашескому» обету «Догмы», к громкому заявлению не прилагалось: кино, жидущееся на любви вместо иллюзии, было отложено на неопределенный срок, а сам Триер, зачитав манифест, отказался обсуждать групповое заявление и удалился из зала. Жест объяснимый, но комичный, если учесть, что кроме фамилии докладчика под документом на тот момент стояла подпись всего одного единомышленника – начинающего и мало кому известного режиссера Томаса Винтерберга, окончившего двумя годами ранее Датскую национальную киношколу.

Впрочем, и сам Триер в 1995-м слыл отнюдь не живым классиком кино, коим он без сомнений является сегодня, а высококобым профессионалом, виртуозным ремесленником, делающим заумные и сложные картины для узкого круга зрителей. Большой приз высшей технической комиссии в Каннах, полученный им дважды, – за «Элемент преступления» (1984) и «Европу» (1991) – был тому самым неопровержимым доказательством. Почетный статус мировой знаменитости режиссер получил лишь спустя год, выпустив «Рассекая волны» (1996) – «картину-рубикон» в его карьере, не оставившую равнодушным даже самого черствого сухаря у экрана. В этом произведении Триер уже активно разрабатывал стилистику «Догмы» до «Догмы», иногда применяя ручную камеру, а иногда запрещая оператору появляться на репетициях, чтобы достичь наиболее неожиданной, интуитивной работы на съемочной площадке. О каком очищении киноязыка и противостоянии техническому натиску могла идти речь на парижском коллоквиуме, когда главным оппонентом группы в результате оказывался ее основатель, разобраться было крайне сложно.

КРИТИКА «ДОГМАТИЧЕСКОГО» МАНИФЕСТА

Ворох претензий, сбивчиво изложенный в нескольких предложениях, носил слишком безбрежный и запутанный характер. Претензии летели во все стороны: в адрес не только голливудского кино (оппонента очевидного), но и так называемого элитарного кинематографа, кинематографа авторского, претендующего на принадлежность к «большому искусству» (вот и Годару, заставлявшему своего приятеля опрашивать официантов отеля на предмет их насмотренности, досталось больше всех). Огульная критика имела все признаки ребячества, и ведущие мировые режиссеры, которых Триер в письмах зазывал присоединиться к проекту, отказались воспринимать его всерьез. Ингмар Бергман, Вим Вендерс, Бернардо Бертолуччи... не ответил никто. Так голословно началась «акция спасения» кинематографа и – попутно – возвращение любви к нему как со стороны синефилов, так и со стороны режиссеров.

Содержательно же в 1995 году для «догматиков» фундаментальной проблемой современного кино представлялось закрепление киноязыка в поле приема – иллюзорного (и поддержанного всем художественным инструментарием) трюка. Речь идет не столько о конкретных «махинациях» – будь то перенасыщенность цвета или избыток музыки, хитрости монтажа или проверенные годами сюжеты – сколько, в целом, о «слишком подчиненном» своим авторам пространстве фильма. Режиссеры 1990-х и начала 2000-х годов, взявшие от большого постмодернистского кино, как им казалось, главное – умение управлять кинотканью, увлеченно играли в наперстки на глазах публики (достаточно упомянуть таких мастеров «трюкового кино», как Квентин Тарантино, Роберт Родригес, Люк Бессон, Гай Ричи, Даррен Аронофски и др.). Освободить картину, прежде всего, от авторского мастерства – вот важнейшая концептуальная задача «Догмы», очевидная для исследователя сегодня. Освободить не от побочного приема, но от «автора-диктатора» как носителя наработанных техник и тем самым обезоружить его во имя обновления зрительского кинопечатления.

Лицо «манифестного» оппонента здесь, впрочем, вуалируется. Под статус «соперника» частично подходит массовое кино (часто присягающее поверхностности и вульгарности), подходит кино фестивальное (нередко заигрывающее с «красотой» и формой); под другие нападки «догматиков» подпадают так называемый авторский кинематограф и независимое американское кино (которые в значительной мере продолжают и развивают концепцию авторства, сформулированную на страницах «Cahiers du cinéma» Трюффо, Годаром, Шабролем, Базеном и др.). Однако ни одно из

перечисленных направлений не олицетворяет все пороки сразу. В каждом найдутся великие исключения, в чем Триер – при всей его анархичности и радикальности – не мог не отдавать себе отчет. Вероятно, полемика, завязанная в манифесте, развернулась на ином смысловом поле. «Отцы-основатели» движения оппонировали даже не конкретному персонажу или группе лиц, а воздуху, тренду, ставя в пику «иллюзии» противоположную ценность, определить которую возможно как «искренность».

Искренность, которую «Догма» спросила с коллег по цеху, в значительной мере прагматична. Триер совершенно не доверяет человеческой природе, что наглядно отражено в пассаже о фальшивых режиссерах «новой волны»¹, и не считает, что благодаря одному их намерению, честность окажется перенесенной на экран. Искренности препятствует ряд факторов как внешних (например заоблачный голливудский бюджет, без которого «настоящему» кино в современной индустрии вроде бы не состояться), так и внутренних (соблазн автора удариться в эстетику и спрятать свои подлинные переживания за формальными играми). Потому «Догма» пошла на довольно парадоксальный и радикальный шаг: к искренности она режиссера принудила. На добровольных началах. Подобно послушнику или монаху.

Вывдвинув десять, по образу Моисеевых, незыблемых правил, движение автоматически вручило неофиту тот баланс, который не позволил бы ему свалиться ни в крайность коммерции, ни в крайность культурного шума. И за этой золотой серединой в манифесте группы прослеживается действительно уникальный оппонент. Ему попросту не находилось места раньше – ни в начале, ни в середине XX века, когда всякий вызов был по определению экстернальным, когда господствующий вектор проповедничества в искусстве не давал крена в сторону исповедальности. Оппонентом художника постепенно сделался он сам. Этот творческий конфликт, вынесенный на обозрение публики, открытый и драматичный, стал новым «Золотым тельцом», вокруг которого «принялись плясать» составители «догматического» манифеста. Культурный шум затих; вместо него зрителю предложили следить (практически в режиме *online*) за символическим телом режиссера – болеющим, любящим, играющим, умирающим, – коим является и сам зритель.

¹ «Под лозунгами свободы и авторства родился ряд значительных работ, но они не смогли радикально изменить обстановку. Эти работы были похожи на самих режиссеров, которые пришли, чтобы урвать себе кусок. Волна была не сильнее, чем люди, стоявшие за ней» (*Циркун Н. Догма 95 // Искусство Кино. 1998. № 12. С. 57–58*).

Обратим внимание, что принцип отказа от наработанной стилистики впоследствии станет определяющим лично для Триера. После каждой трилогии, выдержанной в единой концептуальной и визуальной канве, он примется безжалостно выпалывать из своей кинематографической речи все стилистические находки и наработки, придумывая их заново, будто с нуля – в совершенно иной тематике и изобразительной парадигме. Таковых трилогий, которые неискушенный зритель по неведению вполне мог бы приписать различным авторам, в фильмографии датчанина набралось немало: «Европа» («Элемент преступления», 1984; «Эпидемия», 1987; «Европа», 1991), «Золотое сердце» («Рассекая волны», 1996; «Идиоты», 1998; «Танцующая в темноте», 2000), «Америка» («Догвилль», 2003; «Мандерлей», 2005; так и оставшийся замыслом фильм «Вашингтон»), «Депрессия» («Антихрист», 2009; «Меланхолия», 2011; «Нимфоманка», 2013). Однако именно в «догматическом» проекте Триера – которого иногда называют живым воплощением постмодернизма, – вопрос авторства получает особенно интересное развитие.

Напрямую манифестанты выражают свое отношение к Автору в последнем, десятом пункте «Обета целомудрия», формулируя «заповедь»: «Имя режиссера не должно фигурировать в титрах». Известно, что завет этот был придуман Триером в последний момент, едва ли не явившись во сне¹, что в пространстве «глобальной деревни» он представляется одним из самых спорных и трудновыполнимых, тем не менее важность его определяется эстетическим контекстом. «Контекст этот, – пишет Лидия Кузьмина, – проблема кризиса культуры Нового времени, включающая в себя представление о том, что индивидуум в современную эпоху пытается найти более серьезные основания для собственной личности, чем максимальное развитие и многообразное проявление собственного “я”»². Рифмуется приведенный тезис и с известным эссе Ролана Барта «Смерть автора» (1967), в котором французский философ и теоретик выступает против практики традиционной литературной критики. Барт полагает, что произведение нельзя рассматривать в контексте биографии и опыта автора, а любой текст существует сам по себе. Читателю, чтобы избавиться от тоталитаризма авторской мысли, нужно обращаться к произведению, будто забывая о личности писателя. Накладывая же на него печать авторства, по мнению Барта, мы

¹ См.: Долин А. Ларс фон Триер. Контрольные работы. Анализ, интервью. Ларс фон Триер. Догвилль. Сценарий. М.: НЛО, 2007. С. 137

² Кузьмина Л. К истории «Догмы-95»: Ретро с амбициями новой волны // Киноведческие записки. 2005. № 66. С. 298.

ограничиваем истинные возможности художественного текста: «Ныне мы знаем, что текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл (“сообщение” Автора-Бога), но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным; текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников»¹.

На первый взгляд, применительно к тому типу кинематографа, который принято называть «авторским», выработанная «догматиками» позиция кажется странной и губительной одновременно. Но ровно противоположное, ясное значение идея о «смерти автора» приобретает в отношении голливудской кузницы кино. В устоявшейся парадигме, где ключевые решения зачастую принимают продюсеры фильма и студийные боссы, руководствуясь самой проработанностью мейнстримных шаблонов, усредненными представлениями о психологических потребностях и чаяньях целевой аудитории, смерть автора кажется не только закономерной и органичной – она представляется свершившимся фактом. Пускай напротив графы «режиссер» стоят некие имя и фамилия – символизируют они вовсе не фигуру демиурга, а фигуру проводника содержательной и формальной голливудской концепции. Устраняя же в манифесте «Догмы» автора как индивидуума, выразителя собственных представлений и предпочтений в искусстве, Триер, по сути, моделирует ту же систему слепой приверженности, только на этот раз – «догматическим» установкам.

Художник в своем классическом понимании существовать перестанет, зато появится предмет коллективной кинематографической собственности – ее выразитель и послушник, а взамен утраченной (или приглушенной) индивидуальности придут новые смыслы, ведомые самими «догматическими» правилами.

Тем не менее отказ от авторства у «догматиков» никак не равен отказу от авторской психологии, что могло бы восприниматься в качестве утопического, но все же ответа на кризис индивидуализма в культуре Нового времени, о котором упомянула Лидия Кузьмина. Режиссеры центральных «догматических» картин нам хорошо известны несмотря на формальное отсутствие их имен в титрах. Хорошо известны и лауреаты престижных кинематографических премий, которые члены «догматической» группы охотно принимали, не доводя идею об умерщвлении «авторской плоти» до логичного завершения.

¹ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 387.

Смерть автора в рамках «догматического» движения приобретает странный и мерцающий характер: автор то «умирает» на период создания картины, то неожиданно «воскресает» и отправляется за призами в Венецию, Канны, Берлин и т.п. Почему же состояние авторской – даже не смерти – летаргии играет столь существенную роль в период активного творчества и почему оно теряет всякий смысл после? В идеализированном «социалистическом» пространстве, где нет ни дебютантов, ни мастеров, ни больших, ни огромных бюджетов, значение имеет лишь талант режиссера, который всегда является неопитом среди других неопитов. Отказываясь же от индивидуализма, Триер предлагает очередной сдерживающий и уравнивающий механизм, призванный защитить произведение от проявлений волюнтаризма. Когда картину можно считать завершенной, кинематографический монастырь рушится, превращается в воздушный замок, выполнив свое сугубо творческое назначение.

Религиозная, если не сказать сектантская, аналогия возникает в связи с манифестом «Догмы» очень естественно, смотрится изящно, но с точки зрения глубины – предельно упрощенно. Так, христианина при некоторых допущениях мы определяем как человека, способного следовать христианским заповедям (и в своем мышлении, и в своих поступках), а при условии соблюдения заветов «Догмы» режиссеру позволено называться «догматиком» – не более того. Соприкосновение кинотечения и религиозной практики случается в «Обете целомудрия» на уровне устранения эгоцентризма путем принятия надличностных заповедей, которые датскими кинематографистами, к слову, были сведены к воинской повинности. При многочисленных нюансах, имеющих важнейшее значение для церковной институции, «догматики» берут от нее лишь голую форму. Их «кинематографическая церковь» зиждется на основаниях полузакрытого клуба, и в этом соединении религиозности и светскости вновь проглядывает ирония, нескрываемый элемент игры, без которой движение не функционирует.

Кроме того, критике неоднократно подвергался и неясный «божественный» принцип составления десяти догматов, носящих, по мнению ряда исследователей, непоследовательный характер. «Показательным философским недостатком в аргументации, – разбирает манифест киновед Петер Шепелерн, – является тот факт, что логичным и парадоксальным следствием «догматических» инициатив в отказе от технологий должна стать ликвидация самой камеры. Другими словами, если мы хотим избавиться от всех технологических средств, которые используются при создании фильма, то почему мы должны пощадить доминирующие? Камера представляет собой объект, который больше других противоречит

естественному порядку. А как насчет актеров? Почему натура и реквизит должны быть подлинными, а люди – то есть актеры – нет?»¹. Ответов на эти и другие концептуальные вопросы «Обета целомудрия», напрямую затрагивающие правила с № 1 по № 9, текст не дает, и в отсутствии критерия отбора проявляется во многом случайный характер документа. Позднее подтвердит гипотезу о предвзятости «догматического бога» внесение основателями некоторых поправок, уточнений, а то и совершенно новых ограничений, придуманных «догматиками» специально для совместной интерактивной картины «День-Д» (2000).

Следовательно, теория авторского кино, получившая в манифесте не самые лицеприятные коннотации, не так уж далека от «догматиков», как, вероятно, им бы того хотелось. Сама спонтанность составления правил «Обета целомудрия» предусматривает как минимум двух «авторов-демиургов» (Триера и Винтерберга), выражающих свой личный кинематографический вкус, с которым последователям «Догмы» предложено беспрекословно солидаризироваться. Разве не проявляются в этом акте те же качества – волюнтаризм, индивидуализм, авторитарность, – против которых восстают идеологи братства?

Не дает точного представления «догматический» манифест и о той принципиальной исторической точке, начиная с которой, по мнению составителей, кинематограф пошел ошибочным путем. Ведь если к 1960 году, согласно программному документу, «кино умерло и зывало к воскресению», значит, под его неверным развитием допустимо понимать и всякое более раннее проявление киноискусства, построенное на спецэффекте, родоначальником которого считается Жорж Мельес в конце XIX века. «Умело примененный трюк, при помощи которого можно сделать видимыми сверхъестественные, воображаемые, нереальные явления, позволяет создавать в истинном смысле этого слова художественные зрелища»², – говорит о возможностях этой, предвосхитивший Голливуд, традиции Жорж Садуль. В сущности, вся «догматическая» риторика сводится здесь к невыразимой ностальгии по первородному, «домельесовскому», созерцательному кинематографу братьев Люмьер, где почти не было места ни фокусу, ни как таковому вмешательству автора в ткань кинотекста. Режиссер служил своему съемочному аппарату, той новой

¹ *Schepele P.* Film According to Dogma: restrictions, obstractions and liberations // *Transnational Cinema in a Global North* / Ed. by A. Nestingen and T.G. Elkington. Detroit: Wayne State University Press, 2005. P. 77.

² Цит. по: *Теплиц Е.* История киноискусства. 1895–1927. М.: Прогресс, 1968. С. 32.

реальности, что формировалась внутри его механизмов, а отношение к производству фильма строилось на чувстве зачарованности от самого акта фиксации времени на пленку. Потому «догматическое» восклицание «Кино – это не иллюзия!» проникнуто, скорее, тем забытым ощущением сверхреалистичности от «Политого поливальщика» (1895), «Выхода рабочих с фабрики» (1895) или «Прибытия поезда» (1896), нежели рефлексией над природой кино, которая иллюзорна априори – и без дополнительных манипуляций со стороны автора.

Кажется, с самого начала, когда состоялась сумбурная акция Триера, над театром «Одеон» повис вопрос: а верят ли сами манифестанты в то, что провозгласили? Заявления крайней важности контрастировали с откровенно шутовским поведением оратора. Устаревшая форма протеста плохо вязалась с намерением совершить революцию в кино – очистить его, освободить от технической маскировки, избавить кинематографистов от рутинной работы и вернуть любовь. Искренности режиссера на съемках картины противостоял нескрываемый прагматичный расчет «отцов-основателей» группы. Демистификация съемочного процесса конфликтовала с намеренной мистификацией автора-демиурга (читай: Триера). Показательно, что разъяснить эти центральные концептуальные проблемы манифеста не удалось ни на пике успеха течения, когда крупнейшие фестивальные площадки увенчивали «догматиков» лаврами, ни позднее, когда движение превратилось в моветон и – признанное – отправилось на полку истории (сосуществовать с презируемой его основателями «новой волной»). Тем не менее невозможность отмотать время вспять, отменив целую и, скажем прямо, господствующую традицию в массовом кинематографе, еще не означала отмену ностальгии по «домельсовскому» экрану.

Вспомним эпоху Ренессанса, где тоска по античной культуре реализовалась вовсе не в ее возвращении, а в пересоздании эпохи при помощи современных открытий в технике искусства и новых представлениях о задачах художника. По сути, «догматики» придерживались именно такого подхода, строя «внутриюковое» кино внутри герметичной мастерской – по правилам постмодернистской игры. Элементы ее, выраженные в концептуальных противоречиях, интертекстуальности манифеста, случайности критериев «Обета целомудрия» и т.д., пронизывают программный документ, отражая общекультурные тенденции времени, в котором он был написан. Увлеченные этой игрой, «отцы-основатели» группы и сами не подозревали, какой резонанс вызовут их опыты уже на практике, в киноязыке – то есть в сфере, находящейся за пределами сиюминутного скандала. Свидетельства такого предположения будут приведены ниже.

Что же касается фестивального и зрительского успеха проекта «Догма», то он не мог быть обусловлен одной философской подноготной, которая была задана пунктирно и впоследствии подверглась справедливой критике. Куда больше оптимизма внушал тот новаторский методологический подход, который Триер выработал в жанре манифеста, а также в актуальных эстетических посылах «Догмы», получивших поддержку в виде всплеска демократизации кинопроизводства в конце 1990-х годов.

МАНИФЕСТЫ ЛАРСА ФОН ТРИЕРА: ОТ ИСПОВЕДИ К МЕТОДОЛОГИИ

Основателю «Догмы» всегда было мало ограничить собственный труд такой традиционной рамкой, как «фильм», и Триер опубликовал немало манифестов, дал множество интервью и пояснений, чтобы «сделать свой фильм чем-то большим, придать ему монументальный облик»¹. Помимо манифеста движения «Догма-95» и «Обета целомудрия» – двух программных документов, вызвавших оживленную дискуссию в профессиональном сообществе, – режиссер написал три менее известных манифеста для своей ранней «Е»-трилогии. В 2001 году он представил манифест «Догментальное кино» – своеобразную «Догму» для документалистов, причем сделал это не по личной инициативе, а по просьбе коллег (прямого отношения к неигровому кино он до сей поры не имеет). Нельзя исключать из «теоретической» копилки Триера и предисловий к фильмам «Рассекая волны» и «Танцующая в темноте». Заметим, что предисловия отличаются от манифестов рядом особенностей: их адресность значительно шире, для них, как правило, не свойственны истовость и агрессия. Однако эти тексты все равно подтверждают странную аномалию: потребность датчанина комментировать то, что в авторских ремарках, казалось бы, не нуждается.

Прямая иллюстрация тому – не оконченный в 1994 году по причине смерти ведущих актеров сериал «Королевство». Каждая его серия завершалась лирико-философским отступлением Триера, который появлялся перед камерой во фраке Карла Теодора Дрейера и рассуждал о только что произошедших событиях, намекая на драматургические исходы этих коллизий. Примечательно, что идентичную «пророческую» миссию внутри «Королевства» и без материализации режиссера на экране выполняют два персонажа – посудомойщики с синдромом Дауна. Они возникают по несколько раз за эпизод – всегда в изолированном от основного действия

¹ Цит. по: *Долин А.* Ларс фон Триер... С. 159.

пространстве, всегда среди тарелок и кастрюль – и произносят таинственные фразы о смысле творящихся событий (смысл этот, впрочем, лишь затуманивая). В дальнейшем от «манифестных» опусов режиссер отходил все дальше и, что подтвердил печальный каннский опыт 2011 года¹, жанр комментирования действительно сопряжен у Триера с некоторыми трудностями.

Манифестная плодовитость, которой могли бы позавидовать футуристы, выглядит парадоксально хотя бы потому, что ранние декларации кинематографиста, во-первых, с большой натяжкой соотносятся с картинами, к которым приурочены, во-вторых, хаотичны – не образуют никакой связанной, последовательной программы действий. Автор их словно не знает, против чего восстать в следующий раз, с кем и за что биться, а как бывает с любой непоследовательностью, огульный протест в результате дискредитирует самого бунтовщика. В известной степени, произошло так и с Триером: кинематографисты и критики встретили его ранние тексты недоумением. Но если допустить, что в манифестах режиссера все же были заложены зерна смысла, лейтмотивы, получившие развитие в позднем «догматическом» тексте, тогда переосмыслению подлежит уже сама форма манифеста, обозначившая в истории культуры конкретные задачи.

Художественный манифест – довольно позднее явление для Европы, логично вытекающее из манифеста политического. В эпоху Средневековья перед художником не стояло задачи выразить свои личные воззрений, поскольку его жизнь, его искусство целиком и полностью подчинялись христианской традиции, а также незыблемым цеховым установкам. На излете Темных веков и их текучей трансформации в Ренессанс такая задача начала кристаллизоваться – теперь многие произведения стали сопровождаться трактатами, пояснениями и различными авторскими ремарками (приведем примеры Браманте, да Винчи, Челлини и других гениев Возрождения, подкреплявших свои произведения словом). Пускай их рассуждения еще не призывали общественность или цех к действию, не являлись групповыми заявлениями или художественными акциями, однако в них был заложен фундамент для возникновения манифеста в его узнаваемом сегодня виде. А этого бы

¹ Речь идет о каннской пресс-конференции Ларса фон Триера в 2011 году, после чего дирекция кинофестиваля объявила его персоной нон грата. Причиной тому стали шуточные высказывания режиссера о симпатиях к фашизму и в частности Гитлеру. Несмотря на многочисленные извинения, которые пришлось принести Триеру, он не стал скрывать, что был горд своим новым статусом.

не случилось без влияния модернистского проекта, претендующего на переустройство мира решительно во всех областях. Потому, вероятно, самые известные образцы «манифестной» практики относятся лишь к концу XIX – началу XX века, будь то «Манифест коммунистической партии» (которым придерживающийся левых взглядов Триер не устает восхищаться) или художественные манифесты символистов, футуристов, дадаистов и др.

Останавливаясь на основных кинематографических манифестах, необходимо обозначить несколько их общих и неизменных черт. Большинство этих текстов – левонаправленные; авторы их восстают против «буржуазного» стремления к эстетически «красивому», выступают против засилья «искусственного» на экране. Более или менее напористо они призывают к низвержению с пьедесталов опостылевших авторитетов, что приводит тексты в боевое, революционное настроение – перед нами одновременно и эпитафия кинематографу, и песнь его скорому расцвету. Так, вполне отвечал этому канону один из первых манифестов в истории кинематографа под названием «Мы», представленный группой «Киноки» во главе со Дзигой Вертовым. Схожесть призывов и интонации с «догматическим» манифестом угадывается здесь безошибочно: «МЫ утверждаем будущее киноискусства отрицанием его настоящего. Смерть “кинематографии” необходима для жизни киноискусства. МЫ *призываем ускорить смерть ее*. Мы протестуем против *смешения* искусств, которое многие называют синтезом. Смешение плохих красок, даже идеально подобранных под цвета спектра, даст не белый цвет, а грязь»¹.

В связи с «Догмой» нельзя обойти стороной и манифест «Первое постановление Нового американского кино», опубликованный в журнале «Film Culture» летом 1961 года, в котором режиссерами американского андеграунда были выдвинуты обвинения в адрес «официального кино»: «Официальное кино во всем мире задыхается, оно морально загнило, эстетически устарело, его драматургия поверхностна и скучна. Мы не хотим розовых фильмов, мы хотим фильмов цвета крови! <...> Мы решили разрушить миф, что для создания хорошего фильма нужны павильоны и миллионы. Деньги – это только металл. В кино – главное вера, страсть, энтузиазм, все что хочешь, но только не деньги! <...> Мы не знаем, что такое кино, а потому пойдём в любом направлении!»².

¹ Вариант манифеста «МЫ» // URL: http://www.vertov.ru/Dziga_Vertov (Дата обращения 23.09.2022).

² Цит. по: *Sitney A.P. Film Culture Reader*. New York: Praeger, 1970. P. 80.

Затем, 28 февраля 1962 года, двадцать шесть молодых немецких режиссеров провозгласили «Оберхаузенский манифест», впоследствии оказавший огромное влияние на кинематограф Германии, на таких ключевых его фигур, как Вим Вендерс, Вернер Херцог и Райнер Вернер Фассбиндер. Событие это произошло во время одноименного фестиваля короткометражных фильмов, а суть заявления сводилась к констатации смерти традиционного немецкого кино и призыву создать национальную кинематографию фактически с нуля: «Упадок традиционного немецкого кино привел к долгожданному результату: снимать фильмы, которые противны нам в идеологическом и профессиональном планах, теперь невозможно по экономическим причинам. Благодаря этому стало возможным рождение нового кинематографа»¹.

Нетрудно заметить, как кинематографии абсолютно разных стран именно с конца 1950-х годов настраиваются на волну кардинальных обновлений, формируя риторическую и идеологическую почву для традиционного художественного манифеста. Вот только к концу XX века, когда к манифесту прибегнул Триер, этот жанр утратил былую популярность, а упадок его был сопряжен, в первую очередь, с глобальным кризисом модернистского проекта. В элитарном искусстве возобладал индивидуализм: произведения наконец-то выпала честь говорить за их авторов, а авторам – через произведения; публичные же попытки «рассказать свою работу», задать ее контекст в письменной форме, вооружившись возвышенно одовым стилем с громкими риторическими полаганиями, приобрели староможный характер.

В таком культурном пространстве в 1984 году и начал профессиональную карьеру Ларс Триер, сопроводив первый же полнометражный фильм «Элемент преступления» «Декларацией о намерениях». Согласно этому тексту в союзе между «создателями» и их «фильмами-женами» воцарились уныние и усталость – отношения, начисто лишённые «зачарованности»². Автор требует больше правды и чувств на экране, требует гибели «закостеневших стариканов», «режиссеров-моралистов» вместе с их «благонравными фильмами, проникнутыми идеями гуманизма». Явленная в манифесте решимость, его слог и предмет нападок заштампованы и хорошо знакомы, они кажутся комичными и не удивляют. Если в 1962-м (за двадцать с лишним лет до «Декларации...» Триера)

¹ Цит. по: Кушнарева И. Миноритарные акционеры большой немецкой культуры [28.02.2010] // URL: <http://kinote.info/articles/1655-minoritarnye-aktionery-bolshoy-nemetskoj-kultury> (Дата обращения 23.09. 2022).

² Цит. по: Долин А. Ларс фон Триер... С. 127.

тот же «Оберхаузенский манифест» имел все основания для того, чтобы всколыхнуть кинематографическое сообщество Западной Германии, искавшее новую самоидентификацию, застрявшее между фашистским прошлым и голливудским настоящим, то громкий текст дебютанта из Дании на серьезное к себе отношение едва ли претендовал. Другая проблема кроется в том, что вопросов в связи с первым манифестом Триера возникает куда больше, чем находится ответов. Во-первых, на протяжении текста режиссер ловко отгораживает себя от собственных заявлений, пользуясь местоимением «мы»: «мы хотим видеть фильм-любовницу...», «мы жаждем чувственности...»¹ и т.д. Размытость авторской фигуры здесь едва ли соответствует «манифестным» притязаниям (тому же вертовскому «Мы», предполагавшему конкретные имена), впрочем, и адресат послания представляется расплывчато.

Однако самое большое замешательство вызывает другое: что именно при всех хлестких выражениях предьявляет зрителям Триер? «Элемент преступления» никак не назовешь картиной, в которой преобладают «чувственность» и «биение жизни», – напротив, зрителя ждет стилизованный охристо-бирюзовый нуар о детективе Фишере, который, расследуя цепочку преступлений жестокого маньяка, использует психологический метод отождествления с преступником и не замечает, как превращается в соучастника. Словом, нарратив выстроен традиционно и схематично, очень понятно. Неясными остаются лишь мотивы, подтолкнувшие кинематографиста сопроводить стерильное, отточенное с визуальной точки зрения кино столь пространной декларацией.

Во втором манифесте, приуроченном к выходу «Эпидемии», Триер сохраняет и сексуальные метафоры, и громкие пространные фразы, вроде «мы хотим больше правды». Вот только центр его высказываний смещается, и режиссер декламирует оду пустяку: «Пустяки скромны и вездесущи. Они обнажают процесс созидания, не делая секрета из тайн вечности. Их рамки ограничены, но масштабны, поэтому оставляют место для жизни. На фоне основательных и серьезных отношений с молодыми мужчинами “Эпидемия” позиционирует себя как пустяк, ибо среди пустяков чаще всего и встречаются шедевры»². Существенных различий в подаче между первым и вторым текстами не следует, кроме, разве что, чуть меньшей туманности понятия «пустяка» по сравнению с «зачарованностью». Пустяк можно было бы сопоставить с формальными элементами ленты – будь

¹ Долин А. Ларс фон Триер... С. 128.

² Триер Л. фон. Интервью: беседы со Стигом Бьоркманом. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 87.

то «деталь», нарушенное композиционное построение, заминусованное актерское исполнение, определить кинематографических предшественников или культурные аналоги, однако автор вновь камня на камне не оставляет от связи текста с картиной. Мелочи в «Эпидемии», естественно, присутствуют, только едва ли воплощают ядро картины, в которой не обошлось без рамочного «фильма в фильме», без многочисленных знаков и символов, без сложно переплетенных, врастающих друг в друга исторических эпох.

В третьем и наиболее экзальтированном манифесте «Я исповедуюсь», приложенном к «Европе», режиссер утвердительно отвечает на вопрос Ивана Карамазова и заявляет, что отдал бы все искусство мира за зрительские слезы. А после и вовсе откровенничает до неприличия: «Я, Ларс фон Триер, подлинный онанист серебряного экрана»¹. Примечательно, что в этом, самом последовательном из ранних манифестов Триера, абстрактное «мы» все же сменяется на «я». Другими словами, режиссер берет полную ответственность за сказанное: «...я пытался опьянить себя целым сонмом словесных изысков о цели искусства и долге художника, я придумывал изощренные теории об анатомии и сущности кино, но – и в этом я признаюсь открыто – мне никогда не удавалось спрятаться за этой жалкой дымовой завесой мою истинную страсть, ЗОВ МОЕЙ ПЛОТИ!»². Не вызывает сомнений, что вместо законченной рефлексии (а манифест подразумевает сформулированные тезисы, лозунг или призыв) Триер только-только приступает к мышлению. Итог здесь подменяется процессом. Частное пространство вклинивается в публичное, а художественное – в этическое. Мечты о кино затмевают выходящую в прокат картину, а манифестная проповедь оборачивается в итоге манифестной исповедью.

Ничуть не маскируясь, автор выступает в этих текстах манипулятором, использует их для эпатажа и привлечения внимания, что, по большому счету, свойственно жанру манифеста и не выглядит чем-то предосудительным. На следующем же, смысловом уровне очевидно неумение вписать собственные ленты в правильный контекст (та цель, на которой настаивает сам Триер), заставить манифесты работать во благо, а не против автора. Позже критики увидят, как наброски задач «Е»-манифестов найдут у режиссера художественные эквиваленты на экране: «Рассекая волны» заставит их плакать, в «Догвилле» возьмут свое пресловутые пустяки, а «Идиоты» окажутся достойным сочетанием теоретических предпосылок и формы их реализации.

¹ Триер Л. фон. Интервью: беседы со Стигом Бьоркманом.

² Там же.

Пожалуй, лишь в «догматическом» тексте Триер соблюдает все канонические правила манифестного жанра. В нем четко обозначены действующие лица: кроме самого Триера в составлении документа принимал участие Винтерберг, что уже означало малочисленную, пусть формальную, но все же творческую группу. Вместо лиризма и поэтической отстраненности – качеств, игравших не последнюю роль в «Е»-текстах, – приходят четкие (пускай и запредельные) задачи, которые призвано решить новое движение. Выполнена и другая цель классического манифеста: обозначены культурные тенденции, с которыми намерены бороться «догматики». Наконец, Триер выбирает акционный способ донесения этих измышлений до публики (листовки красного цвета, разбросанные по театру «Одеон»). Разница с «Е»-манифестами по всем пунктам колоссальная – интровертный вектор отныне становится экстравертным, призыв начинает действительно к чему-то призывать, а не только баламутить воду.

Впрочем, режиссер делает и следующий шаг, состоящий в сбрасывании с манифестной формы массивного модернистского проекта, – той фундаментальной культурной платформы, которая подарила миру этот жанр в его устоявшемся виде. Для примера обратимся к истории немецкой художественной группы «Мост» (1910-е). Эта группа, состоящая из родоначальников немецкого экспрессионизма, распалась, просуществовав восемь долгих лет, после того как Людвиг Кирхнер написал «Хронику ГХ Мост». Увидев сформулированные цели и задачи группы, фактически, готовый манифест, художники неожиданно для себя обнаружили, что цели и задачи их в корне расходятся. Не найдя точек соприкосновения, они прекратили совместную деятельность, хотя по отдельности сохранили верность выбранному направлению в искусстве и продолжили заниматься тем, чем занимались до распада. Можно ли допустить схожее развитие событий в случае с основателями «Догмы»?

Естественно, как и в любом творческом коллективе, внутри группы велись жаркие споры, случались недопонимания и обиды друг на друга, однако едва ли движение могло стать тем камнем преткновения, из-за которого участники разошлись бы и более не подавали друг другу руки. Недомолвки в братстве обусловлены исключительно игровыми ситуациями, а символическое поле консолидации режиссеров никогда не переходит в частную, интимную сферу их воззрений.

Более того, как мы помним, игровая конфронтация жизненно необходима «Догме», и, разрабатывая «Обет целомудрия», Триер ставит в неудобное положение прежде всего себя. Его одержимость контролем известна как в повседневном поведении, так и на съемочной площадке (среди

актеров он прослыл воплощением тирании, в чем и сам не раз каялся)¹. И вдруг, составив свод из десяти правил, он наступил на горло своеволию: отказался от излюбленных изобразительных уверток, технических хитростей, которыми изобилует «Е»-трилогия. В сущности, изгнал со съемочной площадки декораторов и реквизиторов, поставив себя в крайне уязвимое положение. Режиссер с завязанными руками, не имеющий права даже на имя в титрах, позволяющий действию свершаться по его внутренним законам, – вот прямо противоположная в своих психических, творческих, моральных качествах фигура, которую освоил Триер в «догматическом» проекте. Однако на самоуничтожении кинематографист не остановился и довел игровой принцип «Обета целомудрия» до методологического завершения, адаптировав под своего коллегу и доброго друга.

В 2003 году вышел совместный экспериментальный фильм Ларса Триера и Йоргена Лета «Пять препятствий». Всю трудоемкую работу по съемкам выполнял почетный 66-летний мэтр датского кино Лет; Триер же давал ему жесткие указания, ограничивал и откровенно мешал старшему товарищу снимать кино. «Пять препятствий» – это пять ремейков-квестов документальной картины «Совершенный человек», увидевшей свет еще в 1967 году. Согласно замыслу, Лет должен был переделывать собственную ленту раз за разом, а Триер, не имея под рукой никакого сценария, на ходу выдумывал изощренные правила съемок, определяя натуру или жанровые рамки. Например, отправил коллегу в Гавану только потому, что тот курит кубинские сигары. Или в Бомбей – «самое убогое место на земле», – где Лет красовался среди нищих индийцев в смокинге и, распивая шабли, жадно поедал на их глазах рыбу с рисом и луком. Диалоги двух именитых кинематографистов звучат в картине более чем загадочно, отсылая зрителя то ли к педагогическим беседам, то ли к диалогу Фауста с Мефистофелем. И все пять раз Лету приходится потакать прихотям взбалмошного коллеги, принимая его правила игры и изворачиваясь. Получившийся результат (как самих ремейков, так и стилистических открытий Лета) достоин восхищения. Как позже заметил датский старожил, препятствия помогли ему нащупать совершенно новый тип кинематографа, который в дальнейшем он развил в фильме «Мужчина в поисках эротики» (2010).

¹ «Всемирно известный режиссер-эксцентрик из Дании Ларс фон Триер, которого многие 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» (Долин А. Ларс фон Триер... С. 7).



«Пять препятствий». 2003

Режиссеры: Ларс фон Триер, Мортен Арнфред

Кадр из фильма: Режиссер Йорген Лет вкушает изысканное блюдо, отгородившись прозрачным «экраном» от нищих жителей Бомбея

Никакого документа-манифеста к фильму не прилагается, однако сами препятствия, поставленные Триером, во многом напоминают «догматические». Одни из них полностью повторяют заветы «Обета целомудрия» («не использовать декораций»). Другие также отсылают нас к установкам программного документа, но возникают в проекте, словно перевернутые с ног на голову. Так, Лету надлежало «вписать свое имя в титры» итогового фильма, который монтировал Триер без участия соратника. Новые же постулаты укомплектовать в конкретный манифест невозможно из-за их малости: «дать ответы на все поставленные в фильме вопросы», «в кадре должна присутствовать еда», «картина должна быть мультипликационной» и др. – они выработаны специально, исключительно для Лета. По сути, Триер прямо перед камерой снова и снова пересобирает «Обет целомудрия» для конкретного постановщика, учитывая его профессиональные слабости и черты характера, подвергая проверке его нравственные идеалы. Если «Догма» была обозначена как акция спасения мирового кинематографа, то «Пять препятствий» – что с грустью констатирует сам Триер, и здесь его надо воспринимать всерьез, – это акция спасения Йоргена Лета. Деконструкция фильма сворачивается до деконструкции личности, а «манифестный» свод правил – до методологии, которую Триер с успехом применяет.

Своеобразным наследием «Догмы» является и религиозная, эзотерическая составляющая «Пяти препятствий». Сам принцип действия «Обета целомудрия» напоминает упражнения Георгия Гурджиева, в которых известный маг и учитель танцев раздавал ученикам задания на устранение их «главных проблем». Способ обнаружения таких, как и выбор заданий, не подлежали обсуждению, поскольку авторитет мастера, уважение к нему и преданность определяли отношения в коллективе и успех всего предприятия. Главной же целью гурджиевского учения должно было стать полное устранение механистичности его учеников, автоматизма их мышления и мировосприятия. Интересно, что в «догматических» препятствиях Триер фактически переносит эту или схожую методику на съемочную площадку.

Так, в документальном фильме Йеспера Яргеля «Феномен Догмы» (2003) мы видим, как члены братства упрекают Винтерберга за то, что при съемках «Торжества» тот пытался найти наиболее удачный ракурс и, сам того не заметив, произнес слово «красиво». Это касается и других «позорящих» движение оговорок, а используя метафору Триера – «пустяков», которые допускали кинематографисты не злонамеренно, а в силу неподготовленности их мышления к новому типу работы. Вероятно, именно по этой причине строгость соблюдения правил была невероятно важна для основателей «Догмы», по этой же причине Триер чуть не отправил Йоргена Лета обратно в Бомбей (схитрив, коллега решил обойти препятствие «в кадре не должны присутствовать люди» и натянул прозрачный экран, оставляющий едва различимыми силуэты бедняков).

Итак, от личных исповедальных высказываний, которыми изобилуют манифесты «Е»-трилогии, Триер вплотную подошел к методологии, которую сумел выработать на проекте «Догма-95» и обособить на картине с Летом. Его по праву называют фанатиком контроля, однако главный контроль Триера связан не с одержимостью фобиями или тщеславием, в которых публика любит обвинять скандалиста-режиссера. В первую очередь, контроль крепко сопряжен с мышлением, что ярко подтверждает «манифестная» эволюция Триера.

«ДОГМА-95» И ВИДЕОЭСТЕТИКА

Инструментарий киногруппы, обозначенный в «Обете целомудрия» десятью правилами, был подчинен реалистической традиции кино – его природному ДНК – упрямой фиксации объекта и физической реальности на носитель. Каждый пункт документа так или иначе подталкивал

режиссеров к импровизации и вынуждал отказаться от тех ширм, прятаться за которые стало в порядке вещей. Сценаристу не хватает фантазии, чтобы сочинить оригинальный сюжет? На помощь придут жанровые клише, которые потащат историю вперед. Режиссер не добился от актера нужного эмоционального градуса? Его игру поддержит музыка, наложенная поверх изображения на постпродакшне. В отснятой сцене не хватает динамики? К середине 1990-х годов специалисты по CGI (изображения, сгенерированные при помощи трехмерной компьютерной графики) научились с легкостью устранять любые ритмические и визуальные огрехи.

В своих кинозаповедях «догматики» не просто выбрали эти и другие «костыли», но максимально радикализировали кампанию против ретуши. Отныне реальности были даны самые широкие полномочия. В ее власти было диктовать постановщикам свою случайную волю и даже вмешиваться в киноязык, становясь соавтором «догматической» картины. Так, среди суровых ограничений существовал запрет на использование любых декораций и специального реквизита, и если для съемки сцены требовалась запряженная лошадью коляска (см. фильм «Идиоты»), то искать ее следовало в «естественном ареале обитания»; не наоборот. Все сюжеты, заброшенные в прошлое или будущее, подлежали немедленному выкорчевыванию из сценария, поскольку не отвечали императиву «здесь и сейчас». Наконец, к мнимым действиям Триер и Винтерберг отнесли стрельбу, убийства и «тому подобное», не удосужившись провести четкую границу, за которой реальность, по их мнению, обрывается, уступая место разбушевавшейся фантазии.

Впрочем, с эстетической точки зрения важнее вышеперечисленных табу стало использование ручной камеры, с помощью которой «догматики» планировали открыть новые качества окружающего мира. Назначение ее («камеры-руки», «камеры-протеза») никак не исчерпывалось приватностью, интимностью или гибкими технологическими возможностями; роль этого приспособления уже двадцать лет назад понималась гораздо глубже. Оператор управлял камерой, и камера с ним резонировала, фиксируя реальность не только циклопическим глазом-объективом, а всеми механическими «органами чувств». Она не вращалась на штативе, не скользила по рельсам, не поднималась на кране, но фиксировала любые неосторожные движения снимающего, который именно в своем несовершенстве был ей подчинен; различные же ошибки, допущенные при съемке с бои (вздрагивания, мотания, паузы), оказывались следствием борьбы камерамена с собственным телом – важнейшим документальным свидетельством. В конце концов, в кадре билось сердце, и сердце билось кадром.

Большое кино всегда осуществляло свой «проект реализма» в русле наработанных техник, а проблема реализма в киноискусстве ставилась почти с самого начала составления его теоретической базы. Уже в 1924 году онтологическая и эстетическая стороны кино волновали одного из его первых теоретиков Луи Деллюка, вынесшего свой новаторский термин в название программной книги – «Фотогения кино». Тогда Деллюк возражал против чрезмерного использования технических средств и приемов в киноискусстве. Отрицая намеренную эстетизацию изображения, он отмечал важность сугубо реалистического преподнесения событий на экране и индивидуального взгляда художника на реальность: «Пусть в кино все будет максимум натурально! Пусть все будет просто! Экран, конечно, нуждается, ищет, требует всех тонкостей идеи, всех особенностей кинотехники, но все это должно быть скрыто от зрителя, зрителю не нужно знать, какими усилиями все это добыто, он должен только видеть все до предела обнаженным, все выразительно ясно представленным, или, по крайней мере, все это должно ему казаться таковым»¹. Исследователь и критик Андре Базен, поднимая тот же вопрос почти сорок лет спустя, связывал кризис реализма в классическом искусстве с изобретением фотопластинок: «Изображение может быть расплывчатым, искаженным, обесцвеченным, лишенным документальной ценности, но оно действует в силу своей генетической связи с онтологией изображаемого предмета; оно и есть сам этот предмет»². Таким образом, фотографический принцип предстает естественным фундаментом и для рождения кинематографа: «Кино предстает перед нами как завершение фотографической объективности во временном измерении. Впервые изображение вещей становится также изображением их существования во времени и как бы мумией происходящих с ними перемен»³. Тогда же проблему реализма раскрывал немецкий социолог и теоретик кино Зигфрид Кракауэр, который в своем теоретическом труде «Природа фильма: Реабилитация физической реальности» (1960), утверждал, что кино создано для отображения исключительно реальной жизни; задача же художника состоит в избавлении от субъективного взгляда и стремлении преподнести реальность в ее максимальной объективности. Кракауэр настаивал: «Фильмы выполняют свое подлинное назначение тогда, когда в них запечатлена и раскрыта физическая реальность»⁴. Однако каким

¹ Деллюк Л. Фотогения. М.: Новые вехи, 1924. С. 36.

² Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. С. 44.

³ Там же. С. 45.

⁴ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. С. 19.

образом встраивается в эту парадигму «догматический» проект, представляя кинематограф (уже в силу его генетического происхождения) идеальным репрезентером действительности?

С эстетической точки зрения, датское движение в первую очередь поставило целью интегрировать видеоизображение в киноязык. На вопрос, удалось ли Триеру и его соратникам ввести новые критерии реализма в кино, невозможно было ответить современникам «Торжества» и «Идиотов», ведь чем сильнее режиссер стремится приблизить свое произведение к «истинному» и безоговорочно объективному, тем активнее материал противится, раскрываясь по своим внутренним законам, то есть по законам – художнику невидимым. Потому и не кажется случайностью, что в фильмах эпохи итальянского неореализма проглядывает так много трансцендентного (в значении «большого, чем явленное»), ведь неореалистическая позиция в кинематографе – это примат онтологического принципа над эстетическим. Другими словами, не так важно, будет ли фартук героини доподлинно соответствовать облачению кухарок того времени, гораздо важнее, насколько правдоподобно кухарка зарывает в кадре.

Результатом такого подхода стало обращение режиссеров к непрофессиональным актерам, а также появление на экране персонажей нового типа – не идеальных красавиц и красавцев, а лиц фактурных, по-новому очаровательных, словно сошедших с документальных фотографий. Вспомним икону направления Анну Маньяни и ее великую роль в фильме Роберто Росселлини «Рим, открытый город» (1945), которая сделала актрису знаменитой. Сцена гибели героини Маньяни, наполненная драматизмом и необычайным реализмом, навсегда вошла в историю кино: расстрелянная фашистами Пина лежит на грязном асфальте, ее задравшееся платье приоткрывает сильные женские ноги в чулках, по которым ползет стрелка (тот самый «пунктум», который делает этот кадр незабываемым).

Можно предположить, что следующей задачей итальянских неореалистов являлось отражение истинной длительности события. Роберто Росселлини, Витторио де Сика, ранний Лукино Висконти и другие кинематографисты уже следовали этому принципу, стремясь построить повествование не столько на собственных интеллектуальных наработках, сколько на тех нервах, которые обнажало перед героями само течение жизни. «Выводить предметы на свет увиденности»¹, – кажется, такой поэтической формуле вполне отвечали итальянские мастера, избавляя неореалистическую камеру от тяжелого дара всевиденья. Однако говорить о тотальной длительности все же не приходилось: в их произведениях

¹ Степанова М. Памяти памяти: Романс. М.: Новое издательство, 2019. С. 33.



Кадр из фильма «Рим, открытый город». 1945

присутствовал отбор материала и привычный монтаж, свойственный классическому нарративу. Длительность в неореалистичных фильмах имела понятные пределы-титры, за границами которых ничего не было (кроме, разве что, зрительских кинопечатлений, которые легко перебарывают титр «The End»).

Чем же отличается от описанного подхода видеосъемка, которая так занимала «догматиков»? Драматургическая иерархия там могла отсутствовать вовсе, а кадрам было позволено сбрасывать как сюжетную, так и фабульную нагрузку. Генетика видеосъемки – это природа постоянного – это включенная видеокамера, фиксирующая любое событие до его предела, вот только начало и конец записи никак не обуславливаются драматургическими мотивами. Длительность, присущая видеоэстетике, никак не схожа с повествовательной длительностью кинокартины. Перед нами некое постоянное, которое существует задолго до начала истории и продолжается после ее окончания (даже если камера еще не включена или уже выключена).

«В отличие от кино, – проясняет эту разницу российский режиссер и теоретик Борис Юхананов¹, – видео – недискретный вид искусства. Видео мыслит единой непрерывной линией. За единицу измерения кино разные

¹ Борис Юхананов – один из главных исследователей природы видео в России, а также постоянный практик и экспериментатор в области перформанса и хеппенинга, элементы которых входят в цепочку приемов, используемых в «догматических» фильмах.

авторы, в том числе достаточно строго семиотически мыслящие, принимали или кадр, или план, но, так или иначе – какую-то картинку. В отличие от кинематографа, видео не мыслит картинками¹. Возможно, именно по этой причине «догматики», пытавшиеся срастить кино и видео в единую эстетику, намеренно создавали «плохое» изображение – изображение, лишённое чёткости, контраста, теней, а иногда и элементарной внятности. Что бы ни репрезентировало видео, оно способно приоткрыть всего лишь фрагмент постоянно движущегося бытия, причем фрагмент, не имеющий чётко очерченных границ. Что ж, в отличие от видео, кинофильм является закупоренным и самодостаточным пространством, за пределами которого (в ключе реализма как повествовательности) ничего нет.

Кроме того, нужно отметить, что по своим техническим характеристикам видеоизображение обладает совершенно иной глубиной резкости, нежели кино. Так, если оптика кинокамеры чаще всего имитирует работу человеческого глаза, который фокусируется на конкретной точке, оставляя всю остальную область в «слепой» зоне, то цифровая камера делает изображение однородно плоским. Из-за увеличенной глубины резкости восприятие фона (или второго, третьего планов) полностью меняется, изображение теряет полутона, в результате чего зритель сталкивается с совершенно отличным от собственного визуальным восприятием мира.

Однако по странным законам человеческое подсознание доверяет видеоизображению гораздо больше, чем плёнчному, и, следя за видео, зритель испытывает то самое базеновское «ощущение присутствия при совершении события»². Возможно, этот эффект «документальности» связан с использованием видеоэстетики (а затем цифры и технологий высокой чёткости) в телевидении, которое нередко транслирует события «репортажно» – в режиме реального времени. Вступая же во взаимодействие с кинематографом, канонический телевизионный образ, несущий на себе мифологемы подлинности, непосредственности, монтажного невмешательства, ничуть не теряет своих свойств в зрительском восприятии. Символическое поле искусства распространяется на видео слабее, а потому в равной мере оно может быть предметом как кино- (фильм Майкла Мура «Фаренгейт 9/11», 2004), так и телеспекуляций (многочисленные пропагандистские телефильмы).

Впрочем, видеоэстетика развивалась не вопреки кинематографическим законам, она возникла как нечто порожденное ими вследствие

¹ Юхананов Б. Теория видеорежиссуры [1989] // URL: <https://www.borisuykhananov.ru/archive/item.htm?id=12717> (дата обращения 23.09.2022).

² Базен А. Что такое кино? С. 162.

непрерывного обновления киноязыка и кинотехники. Здесь крайне любопытен подход Базена, который заключал, что сама идея кино существовала еще задолго до его создания. Не технический прорыв стал первопричиной возникновения кинематографа, но глубинная идея, которая присутствовала в природе человеческого восприятия и жаждала своего воплощения: «Кино – идеалистический феномен. Его идея существовала в совершенно готовом виде в человеческом мозгу – как на платоновском небе...»¹. И подтверждает эту идею длинный перечень имен изобретателей и ученых XIX века, проложивших путь Люмьерам и подготовивших их изобретение.

Так, очевидно, что первичным катализатором в формировании нового языка, правила которого были обозначены в манифесте «Догмы», являются не технологические новинки, быстро заполонившие мировой рынок, не реакция на них общественности, а естественная необходимость (назревшая в современных культурологических, социальных и даже политических процессах) продвинуть кинематограф на новые территории репрезентации. Участникам «догматического» проекта было совершенно ясно, что на смену неповоротливой технике с закрепленным за ней набором приемов, которые нарабатывались киноиндустрией десятилетиями, приходят альтернативные способы производства фильмов, эстетика которых способна кардинальным образом изменить восприятие зрителя, его ощущение подлинности и реалистичности от происходящего на экране.

Какие же исторические процессы в кинематографе и визуальной культуре в целом (ведь кино – искусство синтетическое и часто подпитывается со стороны) поспособствовали становлению новой эстетики? Во-первых, не обошлось без влияния американского авангарда, который расцвел благодаря волне европейской эмиграции на американский континент и появлению 16 мм пленки. Еще в 1948 году теоретик Александр Астрюк разглядел за этим изобретением потенциал для скорого раскрепощения киноязыка и, что сегодня выглядит пророческим, переход камеры в разряд общедоступного инструмента – как ручка для писателя: «Появление 16-миллиметровой кинопленки и телевидения приблизило тот день, когда в каждом доме будет стоять кинопроекторное устройство, и всякий сможет выйти в библиотеку за углом, чтобы взять там фильм на любую тему, любого жанра, будь то литературная критика, роман или эссе о вопросах математики, историческое исследование или научно-популярное обозрение. Тогда непозволительно будет говорить о кино в единственном числе. Нужно будет говорить о кинематографах, подобно тому, как теперь

¹ Базен А. Миф тотального кино // Базен А. Что такое кино? С. 47.

речь может идти о литературах, потому что кино, как и литература, в первую очередь не особый вид искусства, а язык, способный выразить любую разновидность мысли»¹.

В 1940-е годы в США эмигрировал известный немецкий художник, писатель и режиссер-авангардист Ханс Рихтер; в Нью-Йорке он читал лекции по киноискусству, протаптывая новый, не зависимый от голливудской системы, путь для американского кинематографа. Этот город на долгие годы стал меккой авангардизма, там формировали свою стилистику Майя Дерен, экспериментатор Стэн Брэкидж, превративший «ошибку» в художественный прием, литовец Йонас Мекас (создатель жанра «дневникового кино»), Амос Фогель и Кеннет Энгер – все они призвали не только к новому видению реальности, но и к радикально иным принципам съемки фильма. Картина в результате стала произведением одиночки, подавляющее большинство режиссеров использовали камеру 16 мм, а процесс производства ленты мог растянуться на долгие годы.

Во-вторых, интерес к теле- и видеотехнологиям в пространстве кинематографа проявляли не только «догматики», но и режиссеры других направлений, которые снимали свои смелые экспериментальные ленты задолго до 1995 года. Нельзя не упомянуть здесь Вима Вендерса, Криса Маркера, Збигнева Рыбчиньского и, конечно, Жана-Люка Годара – одного из главных героев той самой, раскритикованной в манифесте «новой волны». Годар начал применять аналоговую видеокамеру еще со съемок картины «Номер два» (1975), и, несмотря на то, что всей концепции авторства в «догматическом» манифесте досталось определение «отрывки буржуазного романтизма», а ее миссия по воскрешению кино была признана проваленной, отрицать влияние «новой волны» на «Догму» невозможно. Связь с ней прослеживается как на генетическом уровне, так и на стилистическом, что подчеркивает и главный составитель программного документа киногруппы².

¹ *Astruc A. Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo // L'écran Français. 1947. №144. Цит. по: URL: <http://cineticle.com/behind/768-la-camera-stylo.html> (дата обращения: 29.09.2022).*

² Зачитывая вслух «догматический» манифест интервьюеру Нильсу Торсену, Триер дал следующий комментарий: «Коллектив кинорежиссеров, – смеется он. – Уже хорошо звучит, нет? Ну вот. “Догма-95” имеет целью оппонировать “определенным тенденциям” в сегодняшнем кино. Это цитата из французской “новой волны”. То есть мы уже там признаем, что мы у них заимствуем» (*Торсен Н. Меланхолия гения. Ларс фон Триер. Жизнь, фильмы, фобии. М.: РИПОЛ Классик, 2013. С. 518. (Серия «Мир Кино»).*

Сам Триер в ранних работах также активно обращался к эстетике видео. Задолго до анонсирования «Догмы», еще в 1988 году, мы встречаем ее в телевизионном фильме «Медея», снятом по ранее не реализованному сценарию Карла Теодора Дрейера. Известен метод получения этого зернистого, лишённого ярких красок, «испорченного» изображения «Медеи». Отснятый материал режиссер проецировал на стену, параллельно снова переснимая его на видео, затем делал специальную цветокоррекцию (вытравление цвета), переводил на киноплёнку и затем обратно – на видео. Позже юный «догматик» Хармони Корин обратится к похожему способу обработки материала и станет одним из зачинателей целого кинематографического направления, в визуальной основе которого будет заложена намеренно «непригодная» картинка.



«Медея». 1988

Режиссер Ларс фон Триер

Кадры из фильма

Распространению видеоэстетики поспособствовал и видеоарт как опыт художественной практики, который еще с конца 1960-х годов начал стремительно отвоевывать свою нишу в музейном пространстве, а к 1990-м прочно в ней обосновался, породив множество техник и ответвлений. Приведем в пример направление глитч-арт, вошедшее сегодня в моду в молодежных кругах и основанное на пикселизации, сбоях и артефактах цифрового изображения, или такие популярные принципы обработки изображения как *Coub* и *Gif*, возникшие уже благодаря универсальным интернет-программам и приложениям.

В итоге к концу XX века наблюдается сразу несколько параллельных процессов в искусстве, предупредивших дрейф зрительского сознания к иному восприятию экрана. А по счастливому стечению обстоятельств в один год с выходом «догматического» манифеста компания Sony представила

и площадку для осуществления такого перехода – в открытой продаже появилась первая цифровая полупрофессиональная камера формата miniDV. Аппарат имел достаточно высокое качество изображения и умеренную цену, чтобы стать популярным и доступным практически для каждого кинолюбителя. «Догма» здесь оказалась своевременной эстетической «подложкой» к недорогому изобретению, а плодотворному результату их соединения удивились даже участники киногруппы: «На самом деле, даже сам Триер признает, что успех “Догме” обеспечили не правила и не цветной хеппенинг в Париже, – напишет спустя без малого десять лет Нильс Торсен в “Меланхолии гения”. – И даже не качество снятых фильмов. Нет, успех “Догмы”, в конечном счете, зависел от того, на что никто из ее основателей никак повлиять не мог – от маленького технического изобретения»¹.

Все эти процессы, безусловно, оказывали влияние как на становление новой киноэстетики, так и на зрительское восприятие, готовое к ее пониманию и осмыслению. Потому в техническом аспекте манифест «Догмы» следует воспринимать как своевременный ответ на упрощение и демократизацию кинопроизводства.

Занятно, что похожие эксперименты с длительностью режиссеры проводили еще задолго до появления «Догмы». Приведем пример Энди Уорхола и его «неподвижных фильмов», среди которых и ода «Эмпайр» (1964) – снятый на неподвижную камеру небоскреб, или «8-часовая эрекция», как окрестил ее сам автор. Работа Уорхола являет собой прямой концептуальный пример видеоподхода, хотя сам фильм снят на кинокамеру. В качестве противоположного эксперимента стоит упомянуть «Русский ковчег» (2001) Александра Сокурова, который, используя цифровые технологии, снял первый в истории кино полнометражный фильм одним кадром. Впрочем, технически обращаясь к цифре, Сокуров использует исключительно кинематографический подход к созданию произведения, закладывая внутрь фильма традиционный нарратив. Конечно, без цифровой камеры не было бы одного длинного дубля в «Русском ковчеге», однако сам способ мышления режиссера в фильме – «киноязычен», и перед зрителем воплощенная мечта модерниста о «незаметной склейке». Фильмом же Уорхола повелевает статичное пространство, на фоне которого будут незаметны никакие монтажные переходы, поскольку ничто не меняется по своей природе. Это сравнение доказывает: техника не всегда идет впереди подхода, скорее наоборот, режиссерский подход зачастую первичен, а технические новшества – лишь средства, предоставленные инструменты для его осуществления.

¹ Торсен Н. Меланхолия гения. Ларс фон Триер. С. 520.

Кино как иллюзия, как территория, на которой взгляд получает возможность выйти за пределы видимого мира, требовало к концу XX века расширения именно в «неореалистическую» сторону, что и осуществили «догматики». Давно установившиеся каноны кинореализма были незыблемы – реалистическая функция кино проявляется даже таким образом, что оно может само формировать реальность, начиная от моды, дизайна, музыкальных пристрастий, заканчивая сложнейшими социальными процессами и взглядом индивидуума на мир, восприятия им пространства и времени. Преимущество современного взгляда на проект «Догма» состоит именно в том, что мы видим, чем продолжились и во что выросли эти технология, эстетика, манифест.

Глава 2

«ДОГМА-95»: ПРАКТИКА

На Каннский фестиваль 1998-го, спустя три года после анонсирования «Догмы», главный зачинщик движения Ларс фон Триер прибыл на микроавтобусе с надписью «Идиоты», представил одноименный фильм и, распевая «Интернационал», прошептал по ковровой дорожке, чем весьма смутил собравшихся. Другим «догматиком», который не избежал внимания каннской публики, стал юный Томас Винтерберг, чей фильм «Торжество» взял Специальный приз жюри. Триумфатор несколько боязливо раздавал интервью, сокрушался из-за отсутствия на фестивале искренности и благодарил членов пока что исключительно датского братства. Как после отмечали единодушные критики, успех «Торжества» был обусловлен умеренностью этой работы в невольном сопоставлении со значительно более радикальными «Идиотами», где нашлось место оргии (с привлечением порноактеров), сочащемуся изо рта героини тортю, а также табуированной социальной теме: «игре в спастиков». Однако утверждать, что проблематика, затронутая Винтербергом, была менее провокативной, нельзя: молодой человек Кристиан, уличающий отца на его юбилее в сексуальном насилии перед всей семьей, коллегами и высокопоставленными гостями, вызывает у зрителей не меньшее потрясение. Принципиальная разница между премьерами заключалась в том, что «табуированное» у Триера обязательно присутствовало в кадре визуально (часто даже занимало центральную его часть, подчеркивалось крупным планом). Винтерберг же высвечивал острые подробности преимущественно через диалоги или в контексте сюжета, избегая визуальной констатации. Победа «Торжества» в Каннах стала, в известной степени, победой умеренного над радикальным, что явно не соответствовало как амбициозному послы, заложенному в манифесте группы, так и самому понятию манифеста, несущему радикальность – априори – уже в самой жанровой форме. Победу «Торжества» также допустимо рассматривать в качестве некоего компромисса со стороны киномира, когда на требование о назревшей революции движению ответили реформой.

Сомнений не осталось, теоретическая «Догма» закончилась как имя собственное, поскольку один фильм течения мог вдруг оказаться «догматичнее» другого, а в распоряжении исследователей оказался не просто набор случайных заветов, но объединенный единым направлением ряд фильмов, обладающих как общими признаками, так и явными различиями. Несмотря на жесткие запреты относительно методологии, арсенала выразительных средств, авторы оставляли за собой право интерпретировать некоторые правила манифеста и довольно свободно работать с сюжетно- и смыслообразующими аспектами картин. На двух фильмах-первенцах, снятых сообразно заветам «Обета целомудрия» и отмеченных соответствующими сертификатами, мы остановимся подробнее.

«ИДИОТЫ» («IDIOTERNE»)

Режиссер Ларс фон Триер

Сценарий своего «догматического» фильма Триер написал за рекордные четыре дня и, по его горделивому признанию, к редакции текста приступить даже не собирался: «Конечно, я размял пару идей заранее, но ни строчки не записал, поэтому испытал дивное чувство, когда все сразу написалось, в один присест. Я даже не перечитывал готовый текст – вы можете в этом убедиться, когда увидите, что в одном из эпизодов персонаж действует не под своим именем»¹. Впоследствии Триер неоднократно демонстрировал скоростные способности в разработке литературной части², но лишь в «Идиотах» со всеми вытекающими последствиями – грубыми ошибками, неточностями – метод принялся, совпал с материалом. Киноляпов в картине так много, что несколько сцен озаглавлено мелькнувшим микрофоном, «волшебной» переменной блузки на главной

¹ Ларс фон Триер: «Назад к утраченному простодушию» // URL: <https://old.kinoart.ru/archive/1998/12/n12-article11> (Дата обращения: 18.10.2022).

² Известен случай, когда за обсуждением сценария «Меланхолии» с Винкой Видеманн (продюсер Триера) режиссер заметил, что та перечитывает уже пройденную сцену и вспыхнул: «Ты перечитываешь?! Ты мне это брось. Все проблемы именно с этого и начинаются. Это все равно что... – в голосе звучит смех, – я однажды разговаривал с Рифбьергом о крови в фекалиях. У него как-то было сильное кровотечение, и с тех пор он перестал заглядывать в унитаз. Опускаешь крышку – и жмешь на слив. По такому же принципу я работаю со сценариями» (*Торсен Н.* Меланхолия гения. Ларс фон Триер. Жизнь, фильмы, фобии. С. 328).



«Идиоты». 1998

Режиссер Ларс фон Триер

героине, а то и самим Триером, нечаянно отразившимся в автомобильном стекле с камерой в руках (90% картины режиссер снял на позиции оператора¹).

Но если в классической драме или ленте-мокьюментари ошибки съемочной группы вредоносны, в той или иной мере разрушительны для зрительского кинопечатления, то в «Идиотах» небрежность органична

¹ Бьоркман С. Ларс фон Триер: Интервью. С. 214.

выбранной стилистике и «манifestному» призыву: открытые «швы» подчеркивают подлинность происходящего, еще глубже погружая зрителя в кинематографическую действительность, принуждая его к сопереживанию и соучастию. Так, не владея профессиональными навыками, едва ли не каждый способен запечатлеть и любительски смонтировать собственную свадьбу, день рождения или путешествие, закрывая при этом глаза на несовершенство и стихийность документальных кадров, которые в данном случае имеют частную, не-кинематографическую важность.

Не меньшей ценностью для одиннадцати героев «Идиотов» преисполнена их коммуна. На правах сквоттеров они живут в большом загородном доме в пригороде Копенгагена и время от времени совершают вылазки в свет, разыгрывая в самых разнообразных ситуациях (в ресторане, в общественном бассейне или на лесной опушке) умственно отсталых. Раз за разом «актеры» заходят в этих хеппенигах все дальше, рискуя здоровьем и нарушая, казалось бы, незыблемые этические нормы. Но однажды появляется красная черта, преступить которую даже они не в праве – а именно, изобразить инвалидов не перед первыми встречными, а перед близкими людьми, которые их прекрасно знают и любят.

Помимо бессознательных промахов (а скорее всего, вполне осознанных и намеренных), которые обозначены выше, документальный характер «Идиотов» декларируется и вполне легальными средствами. Линейное повествование картины, разворачивающееся по всем канонам драматургии, Триер перемежает короткими интервью с членами коммуны. Как в традиционной документальной ленте, они поочередно возникают на невзрачном диване и отвечают на вопросы интервьюера, всегда чуть расширяя зрительское знание о текущих событиях. Из предъявленных «обрывков» мы узнаем, к примеру, о том, что главную героиню зовут Карен, что группа необузданных молодых друзей, притворяющихся слабоумными, представляет собой некое сообщество и что Карен к нему присоединяется. Что же это? Полезные сухие данные, не позволяющие заблудиться в сюжете. Нарочито оборванный, предельно субъективный монтаж этих вставок – буквально на полуслове – как можно объемнее выявляет в картине фигуру режиссера (а более искушенные зрители еще и узнают в несмелом закадровом голосе интервьюера голос Триера). Столь вольное вмешательство в ткань художественного произведения делает из автора, пожалуй, еще одного – призрачного и неуверенного – его персонажа. Перед нами не тот режиссер, что попутно играет второстепенную или заглавную роль в собственной ленте, всегда «забывая» внутри кадра о своей основной функции – функции постановщика. Это автор, который

конституцирует себя – с именем и фамилией – внутри ленты, устраняя тем самым «четвертую стену».

Здесь мы наблюдаем, с какой невозмутимой легкостью разрушаются придуманные правила. Мало того, что в ткань игрового фильма вписывается такой инородный жанр, как «интервью», нарушающий пункт о временном и пространственном отстранении, туда же включается фигура режиссера, как будто документально опрашивающего главных персонажей картины. Разве нет в этом акте обмана публики, «мошенничества одинокого художника»? Разве не проявляется здесь режиссер-индивидуалист и режиссер-демиург? И почему подобная репрезентация реальности менее иллюзорна, нежели то искусство, против которого восстала киногруппа?

Вкрапление в сюжетную канву черт якобы документального жанра уже не раз встречалась в истории кино. Искусное балансирование автора на зыбкой грани, за которой начинается мир «новой искренности», мир без лирических героев, хорошо раскрывается на материале «Зеркала» (1974) Андрея Тарковского – одной из любимых картин Триера. Тарковский здесь, также сплавляя документальный материал с игровым, помещает плакат своей работы, фильма «Андрей Рублев» (1966), на стену в квартире главного героя. Затем режиссер самолично – умирающим – появляется в кадре (еще не как полноценный персонаж, но уже и не как постановщик). А согласно первоначальному замыслу «Зеркала», носившего тогда название «Белый, белый день» и претерпевшего головокружительные изменения, Тарковский собирался интервьюировать свою мать, снимая ее на скрытую камеру. В некотором роде Триер перенимает и переворачивает эту идею с ног на голову, задавая вопросы никогда не существовавшим в реальности «идиотам» – то есть применяя инструментарий документального фильма на киноткани игрового.

Позволим себе вспомнить и другое произведение, в котором ярко раскрываются документальные киноэлементы: «Мужское и женское» (1966) одного из лидеров французской «новой волны» Жана-Люка Годара, где главный герой, молодой человек Поль (Жан-Пьер Лео) берет интервью у юной француженки по прозвищу «Мадемуазель 19 лет». Эту главу своей работы режиссер едко назвал «Диалог с продуктом потребления», в ироничной форме предъявив зрителю унифицированный образ девушки эпохи «детей Маркса и кока-колы». Сам Годар, впрочем, еще не решается войти в кадр – он делает это в более поздних фильмах¹, – вопросы интервьюируемой задает персонаж Поль, что обусловлено сюжетной

¹ Один из ярких примеров – фильм «ЖЛГ – Декабрьский автопортрет» (1994).

линией (его профессия связана с социологическими опросами, и зрителю это становится известно ближе к финалу). Данная сцена воспринимается скорее как документальное вкрапление, нежели как часть основного нарратива. Неслучайно именно к опыту французской «новой волны» и апеллируют авторы «догматического» манифеста. Так, фигура Триера, запечатленная в своей эпатажности, показном противостоянии мейнстриму и постоянных объявлениях о затухании (читай: смерти) кинематографа, имеет несомненную ментальную связь с фигурой Годара. Разница, пожалуй, лишь в том, что последний действительно заслужил роль стареющего маргинала, чьи эксперименты готова воспринимать лишь элитарная публика, нежели статус самого обсуждаемого современного художника, коим является Триер, фильмы которого имеют прокат не хуже многих голливудских блокбастеров.

Неоторые исследователи «Догмы» отмечают размытость и неточность в высказываниях авторов манифеста по отношению к своим старшим коллегам. Так, Лидия Кузьмина в статье «К истории “Догмы-95”: Ретро с амбициями новой волны» пишет: «...важны не запутанные соображения по поводу “новой волны”, приведенные в Манифесте, а то, что это знаковое, практически волшебное словосочетание было произнесено»¹. Для «догматиков» существенно не просто обвинить предыдущую (причем, весьма успешную) попытку обновления киноязыка в «буржуазном восприятии искусства», важен сам факт сопоставления – стояния на одной плоскости – с «презираемой» киновеличиной.

Загадка субъективной камеры, «загадка глаз», которыми мы наблюдаем за вылазками коммуны, разъясняется, таким образом, сама собой. Это глаза Триера – полноправного и равного участника картины. Примечательно, что на одной из репетиций режиссер предстал перед актерами нагишом, призвав их последовать дерзкому примеру: раскрепоститься и максимально довериться друг другу². Он участвовал в подготовке к съемкам, дурачился вместе со всеми, пытаясь следовать основополагающему принципу вымышленного сообщества – «пробудить внутреннего идиота». Безоглядная верность концепции не прошла даром, и в картине сложно отыскать кадры, снятые с «нечеловеческого» ракурса. Никаких изощренных панорам, кранов, рельсов, никаких технических ухищрений, упраздненных «Обетом целомудрия», в картине нет и в помине. Ракурс в «Идиотах» всегда тождественен человеческому росту.

¹ Кузьмина Л. К истории «Догмы-95»: Ретро с амбициями новой волны. С. 305.

² Бьоркман С. Ларс фон Триер: Интервью. С. 264.

Другой особенностью, которой акцентируется документальный характер повествования, является беспристрастность и бескомпромиссность триеровской камеры. Она фиксирует реальность неумышленно и вне цензуры, жестко и без экивоков. Потому в сцене с бассейном, когда Стофар (Йенс Альбинус), вожак группы, обманом проникает в женскую душевую, прикрываясь своим якобы слабоумием, Триеру необходимо продемонстрировать его эрекцию при виде десятка обнаженных тел. То же своеволие сражает нас в эпизоде с баром. Под предлогом, что ему надо отлучиться по неотложному делу, Стофар просит компанию байкеров приглядеть за его тщедушным, «умственно отсталым» братом Йеппе. Получив не самое охотное согласие, Стофар быстро удаляется, и отныне малейшая неубедительность в актерской игре грозит «инвалиду» весьма ощутимыми последствиями. Чувствуя себя не в своей тарелке, Йеппе вскоре встает из-за стола, направляется в туалет, а вежливые бугаи, взявшие ответственность за «дурачка», помогают ему справиться нужду. Триер показывает этот процесс без какой-либо деликатности, и откровенные кадры не несут в себе никакой смысловой нагрузки. Зато несут нагрузку побочную – кинематографическую, концептуальную, манифестную, – высвечивая радикальную честность «догматической» камеры, перед которой этика должна сдать без боя.

Провокация достигает апогея в знаменитой двухминутной сцене *gang bang*, когда на свой день рождения все тот же Стофар подбивает друзей на оргию. Для съемок эпизода Триер привлек настоящих порноактеров и зафиксировал групповой секс с подобающей этому зрелищу дошностью. Грубый, резкий монтаж сцены (*meat-cut*), по большому счету, ничем не отличается от монтажа настоящей оргии в порно. Припоминая эпизод, критики обвиняли режиссера в безнравственности, дурновкусии, а еще в нарушении собственного «догматического» правила № 6 (запрет на внешнее, мнимое действие). Формальная претензия состояла в том, что основной актерский состав «Идиотов» не совершал половой акт, а лишь имитировал его на камеру. Как бы то ни было, стоит отметить: очевидная фальшь показанного соития прямо контрастирует с пронзительной искренностью другой сцены, которая разворачивается в то же самое время, но этажом выше.

В какой-то момент от раздухарившейся группы незаметно отделяются Йеппе и Жозефина. Молодые люди влюблены друг в друга, они не могут позволить себе полноправного участия в разнузданном празднике Стофара, но и не могут отказаться от него, предав тем самым выстраданную концепцию «внутреннего идиота». Поэтому они уединяются наверху и, притворяясь умственно отсталыми, начинают заниматься любовью.

На этот раз Триер пресекает всякий вуайеризм, избавляет нас от подробностей полового акта, словно отдавая должное хрупким чувствам персонажей, в которые зрителю не позволено вмешиваться, в которых строго-настрого запрещено соучаствовать. А взамен бесстыдной откровенности – ее в сцене нет – приходит подлинная интимность: на секунду Жозефина забывает о своей игре (о напускной болезни) и тихо шепчет на ухо Йеппе: «Я люблю тебя».

Таким образом, для персонажей «Идиотов» актуальна ровно та же пограничная ситуация (условно назовем ее границей между документальным и игровым), на которой балансирует сам автор. Изображая слабоумных, члены сообщества всякий раз разыгрывают роли внутри ролей, постоянно обозначая для самих себя развилку. И маски в результате прочно срастаются с их личностями, остранение тает, а разгневанный Стофар, прогоняя прочь представителя муниципалитета, который посмел вмешаться во внутренний уклад коммуны, впадает уже в неподдельное бешенство: он раздевается догола и несется за автомобилем чиновника, более не отдавая себе отчет в происходящем. Буйным поведением вождь так пугает соплеменников, что те вынуждены привязать его к кровати веревками. На этом примере отлично видна работа неистовства, когда развоплощение становится уже невозможным, а юродивость, покалеченность перестают быть маскирующими качествами, постепенно одерживая верх над личностями героев, расшатывая психику «идиотов» изнутри. Любого из них – кроме одного, одной.

Особое положение в этой связи занимает главная героиня фильма Карен (Бодиль Йоргенсен). В первом же кадре она топчется в дверях магазинчика и издали наблюдает за пестрой лотереей. Ведущий крутит яркое, все в огнях «Колесо Фортуны», чтобы определить призера. Вот только Карен, в отличие от прочих, не претендует на победу, как не претендует и на маломальское участие. Она напоминает любопытного зверька, который всем своим видом показывает, что хочет включиться в игру, но чего-то боится, не решаясь проникнуть в круг. Ее отчуждение – состояние отверженной, нерешительной, выгнанной девочки (хотя Карен уже далеко не девочка) – Триер часто подчеркивает мизансценически, отводя своей любимице привилегированное место с краю: боковое сиденье в автомобиле, угловой столик в ресторане, узкий подоконник огромного дома и т.д. Показательно, что едва познакомившись с компанией «идиотов» и еще не до конца понимая, с кем связалась, Карен отправляется на экскурсию на завод по производству теплоизоляционных материалов, где ее новые приятели собираются устроить яркий хеппинг. Едва догадавшись, какому умопомрачительному зрелищу она сейчас станет

свидетельницей, Карен предпринимает нерешительную попытку ретироваться, но экскурсовод принимает ее сбивчивые, взволнованные шаги за верный признак слабоумия и почти силком забирает на экскурсию вместе с остальными. Так, состояние «нормальности», в котором пребывает Карен, воспринимается окружающими если не за проявление болезни, то за след травмы, раны.

По большому счету, история ее пребывания в коммуне сводится к осознанному включению в игру. На протяжении картины зритель способен лишь догадываться о мотивах – о степени их глубины, – подтолкнувших Карен на тесный контакт с обществом маргинальных молодых людей. А «любопытный зверек», между тем, сначала внимательно наблюдает за «идиотами»; затем делает первые пробы, выступая в качестве няни для инвалидов, их сопровождающей; затем примеряет на себя полноценного спастика и, наконец, доходит до последнего предела – Карен прикидывается умалишенной за чаепитием в родной семье.

Все без исключения главные героини трилогии «Золотое сердце»¹ проходят у Триера этот мучительный дантовский путь, и их поступки всегда оправдывает внутренняя осмысленность, которой лишены второстепенные персонажи. Наивная Бесс совершает жертвоприношение, спасая парализованного мужа («Рассекая волны»). Сельма убивает полицейских и отправляется на виселицу, чтобы ее сын сделал операцию и не потерял зрение («Танцующая в темноте»). Карен же позволяет себе слабоумие, чтобы совладать с той болью, которую испытала после смерти ребенка. О ее несчастье мы узнаем лишь в последнем эпизоде фильма (та самая рана), и чудачества вдруг становятся внятными и оправданными – все случившееся вмиг преображается в свете ее личной трагедии. Что до «догматического» метода, провоцирующего эффект документальности, то теперь он как нельзя лучше помогает зрителю отождествиться с Карен, реабилитировать ее и извинить.

Возвращение подлинности, которое маргинальная коммуна испытывает на самых разных общественных институциях (от дорогого ресторана до традиционной семейной ячейки), призвано, в некотором роде, покончить и с пресловутым гидеборовским «спектаклем» (что занятно, посредством спектакля же). Главный упрек, который Карен слышит в свой адрес от

¹ Трилогия Ларса фон Триера, включающая в себя фильмы «Рассекая волны», «Идиоты» и «Танцующая в темноте», основана на детской сказке о маленькой доброй девочке, которая идет через лес и отдает первому встречному все, что имеет. См.: *Бьоркман С. Ларс фон Триер: Интервью.* С. 352–353.

родственников, состоит в том, что она манкировала похоронами своего младенца – то есть пренебрегла внешним ритуалом, общепринятым, публичным проявлением скорби. Принять же внутренние переживания человека в их отчаянной крайности общество, по Триеру, уже не способно – отсутствуют образцы и формат, воля. «Догматическое» забывание навыков тут довольно точно совпадает с драмой Карен; в картине раскрывается то «редкостное соответствие стиля и манеры изложения материала самому этому материалу, сюжету и содержанию»¹, о котором писал Сергей Кудрявцев. Даже самый мастеровитый автор, взявшийся снимать фильм согласно заветам движения, невольно попадает в ситуацию игрового неофитства, когда накопленные умения, знания, устоявшиеся схемы кинопроизводства забываются в угоду возвращению той «первобытной» искренности, которой не осталось места на современном «догматикам» экране. И в этом смысле «Идиоты» Триера ярче любой другой картины течения раскрывают и визуально доносят до зрителя концептуальную составляющую манифеста.

«ТОРЖЕСТВО» («FESTEN»)

Режиссер Томас Винтерберг

Интерес к теме перверсии, возникший в 1990-е со стороны нового поколения кинематографистов, был настолько велик, что это десятилетие можно без преувеличения назвать временем большой сексуальной рефлексии. В одном только 1998 году, помимо нашумевших «Идиотов» Триера, увидел свет смелый полнометражный дебют Франсуа Озона «Крысятник», перенасыщенный сценами сексуальных отклонений – от садомазохизма до комплекса Электры. На фестивале в Каннах удостоилась приза ФИПРЕССИ драма Тодда Солондза «Счастье», где в центре повествования оказываются педофил-психиатр и юная писательница, лелеющая мечту о собственном изнасиловании. Ну а Специальный приз жюри (его председателем был тогда Мартин Скорсезе) разделили между собой две ленты: «Школьная прогулка» Клода Миллера и «догматическая» картина Томаса Винтерберга «Торжество». Несмотря на очевидные различия в стилистических приемах, роднит ленты общий мотив сексуального отклонения отца семейства, психически калечащего своих детей. И если в первом фильме как таковая перверсия завуалирована – мы свидетельствуем результат,

¹ Кудрявцев С. 3500. Книга кинорецензий. В 2 т. Т. 1: А–М. М.: Печатный двор, 2008.

извращенные фантазии тинейджера, которого чопорный родитель держит в черном теле, то картина Винтерберга представляет собой последовательное полуторачасовое разоблачение отца семейства в сексуальных домогательствах по отношению к собственным детям.

На свое шестидесятилетие аристократ Хельге собирает в родовом особняке всех тех, кто ему важен или был важен в прошлом. Съезжаются и его выросшие дети: успешный предприниматель Кристиан, ведущий бизнес в Париже; взбалмошный неудачник Микаэль с женой и детьми; появляется Хелен в компании бойфренда-афроамериканца. Впрочем, одного члена буржуазной фамилии здесь не хватает – их любимой сестры Линды, которая незадолго до праздничных событий при весьма таинственных обстоятельствах свела счеты с жизнью. За помпезным торжеством, каждый этап которого расписан и незыблем, старший сын Кристиан неожиданно нарушает регламент: произнося тост, он вспоминает темные картины своего детства и обвиняет юбиляра в сексуальном насилии. Такого откровенного признания никто из собравшихся не ожидает, и торжество неминуемо омрачается, когда гости начинают догадываться об истинных причинах самоубийства Линды, о тайнах, которые хранит эта, на первый взгляд, почтенная семья.

За сюжетную основу ленты Винтерберг взял случайный рассказ радиослушателя, в прямом эфире поведавшего о неприятных событиях, которые имели место в его датской семье. Уже после каннского триумфа «Торжества» об истории вспомнили, радиослушателя отыскали, и Винтерберг узнал, что ни слова правды в той исповеди не было. Тем не менее, помня о фундаменте картин, можно проследить, как совместно со сценаристом Могенсом Руковом режиссер конструирует нарратив, накрепко перевязывая его архетипическими узлами и драматургическими кодами. Не последнее значение для «Торжества» имеет шекспировский «Гамлет», с которым картина постоянно коррелирует. Главный герой Кристиан выбирает для разоблачения отца весьма экстравагантный способ: он вpleтает свое серьезнейшее обвинение в публичный тост, и Винтерберг монтажно перебивает его хлесткую, дерзкую речь взволнованным лицом Хельге. В конце концов, отец теряет самообладание, вскакивает с места и покидает зал. Отсылка к сцене «Мышеловка» – самая очевидная, а описанный эпизод может быть воспринят как ее практически полное, современное повторение. Другие признаки сходства с бессмертной пьесой – это помутнение рассудка Кристиана, на которое то и дело ссылается разоблаченный юбиляр, надеясь дезавуировать прозвучавшее обвинение; пособничество матери – условной Гертруды, – прекрасно знающей истину и до последнего выгораживающей мужа. В конце концов, в «Торжестве»

наличествует загадочная смерть; смерть получает исчерпывающее объяснение в кульминации.

Винтерберг, впрочем, ничуть не настаивает на оригинальных драматургических построениях: «Сюжет фильма имеет простую структуру, я вообще консервативен в том, что касается сценария, мне нравится классический, жесткий сценарий. Мои предыдущие фильмы тоже были очень классическими. Я надеюсь, что быть классичным не означает быть обыкновенным, таким как все»¹. Хотя для ряда киноведов и критиков укорененность «Торжества» в европейской культуре (как литературной, так и визуальной) стала веским основанием для определения фильма как опосредованного и вторичного. Во-первых, по отношению к Пазолини, Висконти, Бунюэлю, Бергману и другим корифеям, исчерпывающе раскрывавших в своих картинах мотив низвержения семейных ценностей; во-вторых – и что гораздо существеннее для данного исследования – по отношению к новизне представленного киноязыка.

Ставшее в какой-то момент привычным обвинение «догматиков» в противоречии ими же придуманному манифесту любопытно преломляется на примере фильма, где безукоризненная с эстетической точки зрения сцена самоубийства Линды явно нарушает тезис об «отказе от иллюзий на экране». Зрителям предлагается ассоциативный монтаж сразу трех событий, разворачивающихся симультанно.

Готовясь к началу праздника, гости запираются в комнатах, чтобы немного передохнуть и облачиться в парадную одежду. Кристиан подпадает под соблазнительные чары служанки, с которой давно, до отъезда в Париж, его связывала любовная история; Микаэль закатывает скандал супруге, позабывшей дома его «выходные» туфли; а Хелен, поселившись в комнате покойной сестры, обнаруживает там тайную карту (нарисованные стрелочки на стенах и потолке) и, следуя по ней вместе с до смерти перепуганным камердинером, в итоге разворачивает предсмертную записку. Три события, три ситуации, напрямую между собой не связанные, Винтерберг монтажно сшивает в единую кинематографическую фразу. Чем ближе мы к пониманию причины, подтолкнувшей Линду к сведению счетов с жизнью, тем активнее нарастает темп монтажа. Движения камеры становятся грубее, быстрее, длительность кадров уменьшается, планы укрупняются. Затем три параллельные сцены распадаются на еще более мелкие ритмичные составляющие – детали. Так, служанка, разочарованная в охладевшем к ней возлюбленном, удаляется

¹ Цит. по: Макнаб Д. Томас Винтерберг: Большая дразнилка // Искусство Кино. 1999. № 8 // URL: <https://old.kinoart.ru/archive/1999/08/n8-article20> (дата обращения: 18.10.22).

в ванную и окунается с головой в воду; вода тревожно плещется в бокале засыпающего на кресле Кристиана; смирившийся с потерей туфель Микаэль поскользывается в душе на кусочке мыла; наконец, Хелен извлекает заветную предсмертную записку из люстры. В той записке – ответ.

В заданном Винтербергом монтажном порядке (заметим, что тревожного ощущения от сцены режиссер добивается без использования каких-либо нагнетающих звуков или соответствующей музыки) вода перестает быть просто водой, скорее, она становится голодной, жадной стихией, забравшей Линду.



«Торжество». 1998

Режиссер Томас Винтерберг

Сама же утопленница оказывается чуть ли не призраком, бестелесным духом и родовой тайной, объединяющей все и вся под крышей роскошного особняка. Мало того, что описанный эпизод снят безупречно с эстетической точки зрения, в чем режиссер-«догматик» вряд ли заслуживает поощрения¹, он еще и создает мистическую, иллюзорную взаимосвязь абсолютно посторонних друг другу сцен. Зритель «Торжества» уже никак не равнозначен зрителю «Идиотов», который – согласно ракурсу и движению камеры в фильме – был одного роста с персонажами. Теперь зритель обладает даром всезнания, всевиденья, понимая значительно больше героев картины.

Формально же Винтерберг, хитроумно обходящий законы «Обета целомудрия», все-таки вписывает свой фильм в тесные «догматические» рамки. Не имея возможности пользоваться известными техническими благами, оператор Энтони Дод Мэнтл, позднее работавший на «Догвилле»

¹ В документальном фильме Йеспера Яргеля «Очистившиеся» (2003) режиссеры-основатели «Догмы» постоянно отчитывают друг друга не только за чрезмерное эстетство, с которым снята та или иная сцена в их картинах, нареканию подлежит и само слово «красота», употребляемое применительно к построению кадра и другим аспектам кинопроизводства. Красота, таким образом, подлежит гонению, согласно духу «Догмы».

у Триера, был вынужден при недостатке пространства передавать камеру актерам, чтобы соблюсти задуманную длительность кадра, а для достижения необходимых звуковых эффектов звукоинженер попросту размахивал микрофоном¹. Мышление режиссера, занятое профессиональными опытами, по всей видимости, остается прежним, каноническим, традиционным. И если явленный результат таких операторских ухищрений ни в чем не уступает аналогам, легко достижимым при профессиональном монтаже и озвучении², то в киноязык он не вносит ровным счетом никаких изменений. При заявленном парадигмальном новаторстве зритель получает букет уже хорошо знакомых приемов: камеру, которая зеркально сообщает (темпоритмом, дрожанием, углом съемки) психологический портрет героев и картину их взаимоотношений на данный момент; звук, взрывающийся при накале событий и успокаивающийся при разрешении конфликтов; актеров, чьи амплуа гармоничны и органичны их природе. Кстати, в первом полнометражном фильме датчанина «Величайшие герои» (1996) мы встретим ровно тот же актерский состав (Томас Бо Ларсен, Ульрих Томсен, Паприка Стин) и абсолютно идентичный набор традиционных характеров, закрепленных за ними. Взбалмошный сын Микаэль предстает там не менее взбалмошным преступником; холодный Кристиан выступает таким же холодным интровертом-пособником; ну а Хелена повторяет в своем характере истеричность женщины, переживающей кризис среднего возраста. Справедливости ради заметим, что и в первом, и во втором фильмах играют актеры одинаково хорошо.

Чем «Торжество» по-настоящему сражает, так это изысканной трагичностью отдельных сцен, которые нарушают привычное зрительское восприятие. Американский критик Роджер Эберт не без восхищения описывал опыт их просмотра: «Фарс и трагедия в “Торжестве” Томаса Винтерберга переплетены так крепко, что это порождает невероятную реакцию. Есть моменты, когда небольшой смешок уже начинал было прокатываться по аудитории, а затем мгновенно осекался, поскольку мы вдруг сознавали сцену непригодной для веселья»³. Отнести эти эмоциональные «артефакты» к классическому повествованию совершенно невозможно – как раз наоборот, дежурный и даже банальный «скелет в шкафу», снятый с максимально реалистических позиций, как только позволяет снимать «Догма»,

¹ Макнаб Д. Томас Винтерберг: Большая дразнилка.

² Имеется в виду окончательный вариант фонограммы фильма, теле- или радиопередачи, который получается в ходе сведения (перезаписи) всех исходных элементов, составляющих звуковой ряд, на единый носитель.

³ Ebert R. The Celebration review // Chicago Sun-Times. 1998. November 13.

неожиданно, по щелчку, оборачивается химерой, аверсией. Опытный зритель попадает на собственную насмотренность, на выработанный кинематографический рефлекс, на узнавание кода и штампа, которые в самом ответственном моменте меняют знак.

Иллюстрация этого тезиса – сцена выдворения Кристиана после очередной (третьей) попытки сорвать праздник дерзким словесным выпадом. Разбушевавшегося гостя уводят подальше в лес и привязывают к дереву, чтобы на этот раз он уж точно не вернулся и больше не произносил тостов. Тем не менее оковы «правдоруб» без труда срывает – Кристиан высвобождается и вновь появляется во «дворце», и вновь звенит ножом по краешку бокала, и вновь наносит отцу сокрушительный удар. Высылка гостя (опять же) напоминает выдворение датского принца из отчизны, однако театральные законы теперь препарированы «догматическим» реализмом, что вызывает естественное замешательство. Два концептуальных полюса сходятся в картине, нивелируя друг друга. А пьяный Микаэль, осознав наконец, что родитель в самом деле насильовал его брата и сестру, бесцеремонно врывается к нему среди ночи, выволакивает старика на улицу и принимается беспощадно избивать. Чрезмерная, почти хроникальная жестокость этого действия нарушается громкой, чужеродной фразой, вырванной будто из высокопарной пьесы: «Оставайся лежать, ты больше не увидишь своих внуков!».

И если в «Идиотах» Триер ставил целью приблизить интонацию фильма к реальной жизни (прибегая для этого даже к «контрабандному» языку документалистики), то Винтерберг движется в обратном, четко выраженном постмодернистском направлении и, едва убедив зрителя в действительности всего происходящего, тут же деконструирует сформированную реальность.

Сам дом, особняк, в котором происходит торжество, лишен опознавательных мет времени, и режиссер подчеркивает неслучайность такой призрачности: «Мы сделали попытку рассказать вневременную историю. В этом фильме нет ничего, что бы указывало на наше время или на наше общество»¹. Развивая мифологизм Винтерберга, заметим, что в фильме нет и как таковой челяди. Повара, камердинер, прислуга – все они сливаются в обобщенного персонажа, назначение которого вполне соответствует назначению древнегреческого хора. По большому счету, в картине нет даже отдельных гостей как субъектов – убегающие с празднества, вдруг сделавшегося невыносимым, они судорожно рыщут по карманам в поисках ключей от автомобилей, кто-то повторяет: «Я этого не выдержу.

¹ Макнаб Д. Томас Винтерберг: Большая дразнилка.

У меня и так депрессия». И в этом плане гости также представляют собой одного (массовку, обезличенного персонажа с нехитрой односложной функцией). В итоге пышное торжество оборачивается вневременным и оторванным от зрительской реальности действием.

В разгар веселья собравшиеся образуют цепочку, приплясывая по бесконечным залам особняка. «Гости» ли это Винтерберга или уже гости Бергмана («Фанни и Александр», 1982), заглянувшие в датскую семью, а может, это гости Висконти – из картины «Леопард» (1963)?¹ Именно «догматический» метод (помноженный, разумеется, на талант режиссера) позволяет огрубевшим постмодернистским схемам стать вновь легкими и свежими, убрать с применения киноцитаты монументальность жеста, растворив архетипы в живых морщинах лица, вынеся внешнее за скобки.

Внезапно свалившаяся слава стала бременем. Она преследовала Винтерберга на протяжении многих лет, откровенно мешая делать кино. Показательна почти анекдотическая история, когда, работая над фантастической и, в целом, провальной картиной «Все о любви» (2002), он обратился к Ингмару Бергману с просьбой помочь доснять финал, на что шведский мэтр ответил: «Сынок, твой фильм “Торжество” – шедевр. Ты сам знаешь, как снимать финалы». Тем не менее среди успешных проектов режиссера, за которым закрепилось лестное прозвище «датский вундеркинд», можно выделить и картину «Дорогая Венди» (2004), снятую по раннему сценарию Триера, а также пронзительную драму «Охота» (2012) с Мадсом Миккельсеном в главной роли. Однако в обоих случаях применению «догматических» установок или иллюстрированию каких-либо «манифестных» деклараций места уже не нашлось.

Каннский триумф 1998 года дал «Догме» спасительный заряд признания и известности, без которого течение вряд ли бы вышло на новый виток и, скорее всего, погасло. «Догма» быстро оперилась, вошла в интеллектуальный тренд, получила фестивальное и широкое зрительское признание. Не последнюю роль в этом становлении сыграл успех двух других датских авторов – Серена Краг-Якобсена («Последняя песнь Мифуне», 1999) и Кристиана Левринга («Король жив», 2000), которые первыми примкнули к «Догме» и сформировали символический квартет – костяк группы. Не лишне упомянуть и о занятом апокрифе: в самом начале пути основной состав движения был квинтетом, включавшим в себя «сестру», документалистку Анну Вивель, только по неизвестным причинам долго в мужской компании она не продержалась; спустя год

¹ В упомянутых фильмах герои предаются ровно той же забаве, что и персонажи Винтерберга.

Вивель покинула проект, не показав ни одной «догма-ленты». А вот состоявшую четверку – Триера, Винтерберга, Краг-Якобсена, Левринга – принято считать «отцами-основателями» течения и ориентиром для сотен подоспевших последователей.

В противовес лентам-первенцам, «Догма № 3» и «Догма № 4» характеризуются менее экспрессивной, ненадрывной кинематографической речью. Кажется, их авторы не ставили перед собой задачи переписать киноязык, скорее, они модифицировали архетипичные фабулы, давно и четко вписанные в скрижали культуры. Так, «Последняя песнь Мифуне» рассказывает о провинциале Керстене, который делает неплохую карьеру в Копенгагене и берет в жены дочь своего богатого босса. Но в первую же брачную ночь об успешной карьере приходится забыть: Керстен узнает о внезапной смерти отца. Теперь он вынужден на неопределенный срок забросить работу, супругу, все блага цивилизации и немедленно отправиться в родные пенаты к брату, где тот, страдающий душевным расстройством, остался без присмотра и помощи. Эта добродушная лента, снятая в симпатичной для датчан мелодраматической манере и наполненная массой камерных подробностей, пожалуй, вторит центральным «догматическим» призывам – к очищению, возвращению к корням, к сбрасыванию в поисках подлинности напускной шелухи (как в кинематографическом отношении, так и в человеческом).

Ее полным стилистическим антагонистом выступает фильм Левринга «Король жив», в котором у туристической группы прямо посреди Сахары ломается автобус, и в ожидании подмоги обескураженные путешественники решают... поставить пьесу «Король Лир». Плотная цитатная насыщенность и дух притчи, пронизывающий многочисленные эпизоды этой картины, выбиваются из принципов «Догмы», но добавляют в ее палитру важный оттенок философского фильма. Так же, как и у ветерана датского кино Краг-Якобсена, персонажи «Лира» не по своей воле отказываются от уюта города, застревают во враждебной и разоблачительной для них среде, где врасплох их застигает – как наготове – «догматическая» камера. Вот только физическая «натура» у Левринга доведена до предела – она синонимична и эквивалентна обобщенному и собирательному понятию природы. Это уже не провинция, не глубинка, это вообще не страна – безымянное государство песка, где царят законы сугубо шекспировские, высшие, надчеловеческие. «Подчеркнутый антиэстетизм “Идиотов” в картине Левринга, – пишет Антон Долин, – сменяется невероятно красивыми пейзажами пустыни, в которой происходит действие; с одной стороны, это показывает реальные возможности съемок “в жестких условиях”, регламентированных манифестом, – в умелых руках картинка становится

не менее магнетически-искусной, чем в “Дюне” или даже ранних “Звездных войнах”. С другой, сохраняя дорогое современному зрителю ощущение “здесь и сейчас”, – Левринг погружает его в неожиданный и неправдоподобный мир»¹.

Итак, прослеживается ясная тенденция: движение, в постулатах которого предписано отказаться от жанрового кино, принялось обживать, лента за лентой, совершенно разные жанровые зоны, чем продемонстрировало универсальность, стойкость в самых полярных парадигмах киноязыка. Всякий раз традиционные драматургические схемы претерпевали изменения под призмой «Обета целомудрия» и, пусть не трансформировались до неузнаваемости, но существенно обогащались красками, обрастали интерпретациями. Опыты с жанрами привели «Догму» к странным результатам, подчас настолько удивительным в кассовом отношении, что субъективную камеру и сопутствующий ей эффект «документальности» взял на вооружение Голливуд, с успехом применив, скажем, в хорроре². Обязательной для анализа в этой связи является картина Лоне Шерфиг «Итальянский для начинающих» (2000), где происходит причудливое гибридное слияние «догматических» правил с голливудским продуктом, где манифестная оппозиция авторского и массового кино деконцептуализируется, снимается вовсе.

«ИТАЛЬЯНСКИЙ ДЛЯ НАЧИНАЮЩИХ» («ITALIENSK FOR BEGYNDERE»)

Режиссер Лоне Шерфиг

Согласно присвоенному сертификационному номеру, «Итальянский для начинающих» – двенадцатый фильм «Догмы». Задержать на нем внимание следует хотя бы потому, что картина датчанки Лоне Шерфиг есть прямое воплощение постулата о демократизации кино, заявленного в манифесте Триера – Винтерберга. При бюджете в \$600 000 эта романтическая комедия собрала в мировом прокате свыше \$16 млн., став самым прибыльным датским фильмом всех времен (кстати, зрительская любовь пределов не знала, и после оглушительной премьеры в датских городах то здесь, то там стали открываться курсы по изучению итальянского).

¹ Долин А. *Cinema-34: в гостях у сказки* // Русский журнал. 2021. 18.04.

² Например, фильм ужасов «Ведьма из Блэр» (1999), полностью снятый на ручную камеру от лиц героев, заблудившихся в необъятных лесах Мэриленда, при бюджете в \$22000 принес \$240 млн. в прокате.

Во многом этот успех у аудитории был сопряжен с точным узнаванием в персонажах своих соседей, друзей, коллег по работе – словом, тех «простых людей», о чьих невзгодах и чаяньях киногруппа вознамерилась говорить на экране. Картину не обошло вниманием и профессиональное сообщество: жюри Берлинского кинофестиваля удостоило Шерфиг в 2001 году Серебряным медведем; также ей достался журналистский приз ФИПРЕССИ.

Дебютировав как сценарист, Шерфиг поведала историю о шести жителях копенгагенского пригорода, чей внешний вид, род занятий и список увлечений не кажутся хоть сколько-нибудь приметными. Что объединяет этих, скажем прямо, не самых комичных персонажей, так это крошечное одиночество и желание его преодолеть, выбравшись из суety дней в нечто большее и светлое. Таким поводом оказываются курсы, организованные муниципалитетом, куда судьба всех их приводит, превращая из шести разношерстных героев – согласно закону хеппи-энда – в три пары. Обретя себя, друг друга, студенты отправляются в Венецию, где в равной мере приятно практиковать как итальянский язык, так и язык любви.

Математическая стройность ленты обусловлена иной, драматургической пропорциональностью: трем сложившимся в финале парам противопоставляются три смерти, одна за другой подкашивающие героев. Уходящее поколение, поколение родителей предстает в картине очевидной обузой, избавление от которой (сквозь траур) дарует свободу и сплачивает персонажей. К примеру, отвекая мать, кондитерша Олимпия и парикмахерша Сильвия чудесным образом обнаруживают, что приходятся друг другу сестрами. Или после смерти отца Олимпия (почему-то ее родственники умирают в фильме особенно часто) может с чистой совестью записаться на занятия, больше никого при этом не задевая и не обременяя. Наконец, смерть преподавателя итальянского, вроде бы ставшая под угрозу продолжение уроков, приводит к единению учеников в попытке подыскать нового учителя. Так, смерть у Шерфиг всегда принуждает персонажей к сверхусилию, экстернальному или интернальному, заставляет отвечать на нее сильным жизнеутверждающим действием.

Визуально же эти трагические эпизоды решены если не комично, то обязательно трагикомично. Вспомним, как харизматичный учитель итальянского, проводя урок с активной жестикуляцией, с чрезмерным интонированием, внезапно хватается за сердце, и несколько секунд его студенты недоумевают: это элемент театральной игры или настоящий инфаркт? Иногда трагическое и комическое (трагическое и эротическое) сплетаются у Шерфиг в мелодраматических деталях. Средним планом снимается блаженное лицо Халфила, которого парикмахерша Карен

подготавливает к стрижке. Юный менеджер ей очень нравится, а она, в свою очередь, старается понравиться Халфилу. Карен настраивает нужную температуру воды в душе, размеренно намыливает ему волосы, когда на мокрые щеки, на глаза посетителя начинают капать ее слезы (мы понимаем: умерла мать). Позднее противоречивое настроение эпизода усугубится еще и тем фактом, что описанная попытка Халфила постричься будет отнюдь не единственной – добрых четыре раза он наведается к Карен, и на разных этапах, по разным, однако всегда печальным обстоятельствам, этой стрижке будет не суждено состояться. Уже в Венеции, когда Халфил и Карен образуют пару, он пострижется у кого-то стороннего, чем вызовет смех у своего несостоявшегося цирюльника, зато – состоявшейся возлюбленной.

Короткие неприязнительные сцены, решенные с учетом всех «догматических» запретов, снятые ручной камерой и при естественном освещении, тем не менее, сложно воспринимать как нечто обособленное от кинематографического мейнстрима. Критик Паула Нечак замечает: «Хотя фильм избегает гламура или искусственного блеска, которые весьма востребованы в американских фильмах, Шерфиг бросает нам романтический сценарий, настолько же упрощенный, как и голливудская продукция»¹. Жесткость такой критики отчасти справедлива, если, заглядывая в будущее, принять к сведению, что «Догма» стала для режиссера своего рода трамплином в большое (читай: высокобюджетное) кино. Ее последующие ленты, будь то мелодрама «Воспитание чувств» (2008) или картина «Один день» (2011), уже почти неотличимы от типовых конвейерных продуктов с предсказуемым сюжетом и разжеванным конфликтом – в упомянутом «гламуре» недостатка там не наблюдается. В сравнении с другими «догматическими» образцами прямота и простота Шерфиг в самом деле инородны расплывчатой, несколько мрачной датской киноэстетике – прозрачность ее комедии не оставляет вопросов и не терпит двусмысленности.

Однако настоящий скандал разразился на этапе проката, когда режиссера обвинили в плагиате, а триеровская студия «Центропа» была вынуждена упомянуть в титрах ирландскую писательницу Мейв Бинчи с романом «Уроки итальянского», еще и выплатив той соответствующую неустойку за нарушение авторских прав. Несмотря на заявления Шерфиг о «собственных ощущениях и движениях души»², которыми она руковод-

¹ *Nechak P.* Danish romance a Hollywood-style affair // Seattle Post-Intelligencer. 2002. January 31.

² *Итальянский для начинающих* (2000). Trivia // URL: <http://www.imdb.com/title/tt0243862/trivia> (дата обращения: 25.09.2022).

ствовала при написании сценария, приходится признать: совпадений между лентой и романом предостаточно. Ознакомившись с книгой, мы встретим ту же группу студентов – только теперь дублинцев, – изучающих итальянский язык. И если характеры героев, их мотивации, социальные ситуации не совпадают с таковыми у Шерфиг, то счастливый коллектив, направляющийся в финале в Рим, сомнений в нарушении авторских прав не оставляет. Перед нами идентичные вопросы бегства от тоскливой повседневности, метафорическое приравнивание итальянского языка к языку любви и преобразование персонажей в единый организм, беззаботно путешествующий по итальянским землям.

Принадлежность картины к состоявшемуся на тот момент «догматическому» проекту следует принять с известными оговорками, ведь за «арендой» кинобренда, его аудитории и лавров явно проглядывают замаскированные голливудские ходы – доминирующее мышление и отработанные приемы. Ручная камера, задача которой, согласно «догматической» логике, вывести зрителя из состояния комфорта, в картине максимально неприметна – камера статична ровно настолько, насколько позволяет это физика оператора. Преобладающее освещение в «Итальянском...» определено искусственными лампами в зданиях муниципалитета, церкви, парикмахерской, ресторанов. На клаустрофобных, замкнутых помещений финальные венецианские кадры, наполненные воздухом и солнцем, выполняют функцию своеобразного спецэффекта.



«Итальянский для начинающих». 2000
Режиссер Лоне Шерфиг

Как человек, который безвылазно просидел в комнате на протяжении нескольких дней, вдруг выходит на залитую светом улицу, так и герои Шерфиг попадают в Италию как в априори ирреальное пространство – уже чудесное, уже преображенное в контексте их датского «заточения».

Отдавая дань изяществу, с которым режиссер маневрирует между строгих заповедей течения, отметим, что «Итальянский...» выступает скорее не как типичный для «догматического» проекта фильм, сделанный в пику кинематографической конъюнктуре, а как «кинематографическая конъюнктура», тонко и мастерски стилизованная под бунтарскую «Догму». Впоследствии зритель увидит немало «квазидогм», унифицирующих «Обет целомудрия» и упраздняющих манифест в его политическом значении, забирая от



«Итальянский для начинающих». 2000
Режиссер Лоне Шерфиг

документа лишь удобные и угодные для голливудского зрелища «омолаживающие» находки. Официально признав непритязательную и оптимистическую комедию Шерфиг своей, «Догма» фактически сдала одну из первостепенных позиций, на которой стояла в 1995-м, – снимать фильмы в свете нового кинематографического мышления и приемов. Шерфиг продемонстрировала, что «Обет целомудрия» не является исключительным, идеальным набором правил, пользуясь которыми, снять «голливудское кино» невозможно.

Напротив, перечень постулатов при их деконструкции, взятый в отрыве от концептуальной базы, не рушился – он оказывался лишь узнаваемой стилистикой, пустой визуальностью, маркой. Критик Эберт резюмировал, не без наслаждения посмотрев комедию Шерфиг: «Да, как и все “догматические фильмы”, он (“Итальянский для начинающих”. – Д.С.) снят на видео, на натуре, с использованием лишь той музыки, что звучала во время съемки, – ну и что же? Вы видите, как “Догма” меняет тему. Все привлекательное в этой картине, свежесть и причудливость ее героев, их переплетенные истории не имеют ничего общего с “Догмой” – хотя, конечно, сниженный бюджет мог поспособствовать такому результату»¹.

¹ Roger Ebert's Movie Yearbook 2005. Andrews McMeel Publishing, 2004. P. 334.

Иными словами, «Догма» зарекомендовала себя как чрезвычайно демократический, поддающийся дрессуре проект.

Впрочем, из истории кино известна и обратная миграция, когда стилистика Голливуда и его дочерних институтов востребуется мастерами авторского кино, как произошло, скажем, в «Криминальном чтиве» Квентина Тарантино (1994), «Большом Лебовском» (1998) братьев Коэнов или в картине Хармони Корина «Отвязные каникулы» (2012), эксплуатирующей в независимом кинематографе эстетику клипов 1990-х и стремление воплотить утопическую американскую мечту.

В исторической перспективе путь «Догмы» к мировому признанию лежал через признание в родной Дании, с ее исключительным природным ритмом, менталитетом, традициями, а также крайне специфическим чувством юмора. По сути, движение заняло пустовавшую нишу, стало без преувеличения национальным достоянием, пробудив отечественный кинематограф от летаргического сна.

Было принято считать, его золотой век остался в далеком прошлом: список больших имен, включающий Асту Нильсен, Урбана Гада, Беньямина Кристенсена, Карла Теодора Дрейера и немногих других деятелей, поднявших национальную киноиндустрию на высочайший уровень, не претерпевал изменений, по крайней мере, полвека. Иногда Европа и Запад вспоминали о существовании датского кинематографа благодаря отдельным выстреливающим картинам – будь то оscarоносный «Пир Бабетты» Габриэля Акселя (1987), драма Билле Аугуста «Пелле Завоеватель» (1987) или авангардные эксперименты Йоргена Лета, – но о прорыве как о тенденции, как о конкурентоспособном авторском кино с узнаваемым лицом говорить не приходилось. С появлением «Догмы» все круто изменилось. Киноведы заявили не просто о подъеме этой скромной национальной индустрии, а о феномене «нового датского кино», которое на голову выросло как в художественном, так и в кассовом отношениях. Исследователь Метте Хьорт доказывает этот тезис простым сопоставлением цифр: «В период между 1993-м и 1997-м годом только один датский фильм был квалифицирован как блокбастер для малой нации (с населением в 5,5 млн. человек. – Д.С.), между тем как период 1998–2003 годов увидел релиз восьми таких лент. За то же самое время только шесть иностранных фильмов добились в Дании такого же успеха по кассовым сборам»¹. Было бы несправедливо отдавать все лавры «Догме», вероятно, прорыв предвещал целый ряд обстоятельств: Триер как некий маховик,

¹ *Hjort M. and Bondebjerg I. The Danish Directors: Dialogues on a Contemporary National Cinema. Bristol: Intellect Books, 2001.*

двигатель развития; международный интерес, проявленный к нескольким датским лентам кряду; достойное госфинансирование и т.д. Как бы то ни было, сам принцип гуманизации, очеловечивания кинематографа, взятый группой за фундаментальную основу, нашел сильнейший отклик со стороны государства, в котором плотность родственников на квадратный километр так высока, что датские титры совсем не случайно пестрят одними и теми же фамилиями.

«Догма», между тем, вошла в Европу с черного хода. В 1999 году Жан-Марк Барр – французский режиссер, актер и персональный «талисман»¹ Триера – представил собственный «догматический» фильм «Любовники». Мало того, что движение утвердилось в международном кинематографическом пространстве, оно стало проверкой на прочность для автора, куда больше известного зрителям по блестящим ролям в чужих лентах. Полный перипетий роман французенки Жанны и нелегального эмигранта из Югославии Драгана вошел в первую часть «Трилогии свободы», созданную Марком Барром в духе манифеста «Догмы». И будто следуя завету № 6 (отказ от внешнего действия), Барр вырезал из «Любовников» все интимные сцены. В результате, что довольно неожиданно, фильм без них получился еще откровеннее. За невозможностью (подчеркнем, сознательной, концептуальной невозможностью) снять половой акт на камеру, режиссер был вынужден перенести его «на кончики пальцев»: вложить во взгляды героев, в их прикосновения и голоса. Язык не повернется назвать эту ленту типичным датским фильмом, лишь по паспорту произведенным в Париже, настолько ощущается в изображении очарованность французским кинематографом – с отсылками к поэтике Жана-Люка Годара, Луи Маля и других корифеев «новой волны».

В том же ключе выполнена следующая картина Барра «Слишком много плоти» (2000), место действия которой – провинциальная американская глубинка. Жители фермерского местечка в штате Иллинойс, в котором автор провел детство, полностью погрязли в собственном пуританстве и нетерпимости по отношению ко всякому проявлению иного. Чинные отцы семейств и их истово верующие жены готовы буквально разорвать на части любого, кто хоть на йоту нарушит почитаемые местным консервативным обществом добродетели. Свободное, иное мышление вторгается в эту затерянную американскую провинцию, конечно же, через Европу – в образе молодой французенки Жюльетт. Так, символично, рожденная на скандинавских землях «Догма-95» проникает и на другой

¹ Актер сыграл в семи фильмах датского режиссера, установив своеобразный рекорд постоянства.

континент. Примерно в то же время к похожему аутентичному пространству обращается молодой режиссер Хармони Корин, снимая в упаднических пейзажах маленького американского городка дебютный фильм «Гуммо» (1997), а затем и свою единственную «догма»-картину «Джулиэн, мальчик-осел» (1999).

«ДЖУЛИЭН, МАЛЬЧИК-ОСЕЛ» («JULIEN DONKEY-BOY»)

Режиссер Хармони Корин

В независимое кино скейтбордист Хармони Корин ворвался как сценарист фильма «Детки», который в 1995 году поставил его приятель – выдающийся фотограф Ларри Кларк. Уже на подручной ученической позиции (а утвердившись на литературном поприще, Корин уже никогда не брал в разработку чужих сценариев) он аккумулировал полный спектр особенностей, определивших его режиссерское письмо, самобытность и остроту выбираемой тематики. Разбивая ее на пункты – нравственное разложение тинейджеров, ВИЧ, скука, наркотики, беспорядочные сексуальные связи, психическое помешательство, нищета, семейное насилие и т.д., – мы складываем тот образ современной одноэтажной Америки, тот «американский пейзаж», о которой размышлял еще Жан Бодрийяр: «В этом средоточии богатства и свободы всегда стоит один и тот же вопрос: “Что делать после оргии?”. Что делать, когда все доступно: секс, цветы, стереотипы жизни и смерти? Вот в чем проблема Америки, которую унаследовал весь остальной мир»¹. И Корин не дает ответа на риторический вопрос культуролога-постмодерниста, однако уводит разговор с территории риторики, делает травмирующим, личностным, спрашивая в финале «Деток» невероятно точно – устами подростка, который только что изнасиловал подружку и, скорее всего, заразился от нее СПИДом. Впрочем, еще не подозревая о диагнозе, тинейджер поднимает ошалелую голову и произносит на камеру: «Господи, что произошло?».

Радикальность киноязыка, тяга к дотошному веризму (в ранних работах), устранение покровов, масок, жеманства, уход от нарративности и причудливый черный юмор – настолько типичные характеристики для кинематографа Корина, что его встречи с «Догмой», кажется, просто не могло не состояться. В тех же «Детках», визуальный ряд которых, обусловленный Кларком, в значительной мере традиционен, уже ощущается присутствие новаторской «догматической» эстетики (хотя до появления

¹ Бодрийяр Ж. Америка. СПб.: Владимир Даль, 2000, С. 98.

первых фильмов течения оставался год). Работа переполнена «испорченными» диалогами, тавтологией, обценной лексикой, что, кстати, совершенно не умаляет ее поэтических достоинств. Ее главные герои – яркий срез социально неустроенного сообщества, молодые люди, чьи будни проглядели родители по причине добровольной слепоты, нечуткости и невнимания. В сущности, мы наблюдаем последовательный распад жизни и редко пробивающуюся – распад, впрочем, не останавливающую, – человечность. Она ни от чего не спасает. Человечность у Корина просто есть.

В его первом полнометражном фильме «Гуммо» обнаруживается ровно тот же «предмет исследования» и тот же перечень приемов, вот только теперь к ним добавится соответствующее некомфортное изображение: ручная камера, не брезгующая крупными планами, скажем, мертвой кошки (беспризорные дети подвешивают ее труп к дереву и увлеченно потрошат палками). Режиссер использовал в дебюте семейную хронику, фотокарточки и полароидные снимки, при этом неустанно их обрабатывая, расфокусируя и укрупняя – вплоть до полной утраты объекта съемки, до выделения зерна как явленной кинематографической материи. Элементы этой панковской эстетики, востребованные и сегодня (так, хипстеры нередко обрабатывают свои фотографии в Инстаграме¹ «под Корина»), не были в новинку для киноискусства. Вспомним хрестоматийную кинопоэму Годфри Реджио «Койяанискатси» (1983), которую итожат документальные кадры взорвавшейся ракеты «Атлас».

В течение нескольких минут в рапиде и под сильнейшую музыку Филипа Гласса кружится в танце ее пылающий, постепенно приближаемый двигатель; и наезд длится до возникновения пресловутого зерна на небесном фоне, где уже едва различимы сверкающий металл, всполохи пламени. Именно красота разложения (разложение красоты?) определяющая для поэтики Корина; а корпус его картин сопоставим с агонизирующим двигателем, с запечатленными следами катастрофы – причем катастрофы, разыгравшейся в культуре, в цивилизации, решительно во всех ее проявлениях.

Режиссер коллекционирует изувеченное, отвратительное. В «Гуммо», по ряду параметров отвечающем «догматическим» установкам до «Догмы», уродство начинается с ракурсов, которыми замечательный оператор

¹ Бесплатное приложение для обмена фотографиями и видеозаписями, позволяющее пользователям снимать фотографии и видео, применять к ним фильтры, а также распространять их через свой сервис и ряд других социальных сетей. См.: *Frommer D. Here's How To Use Instagram // Business Insider. 2010. November 1.*

Жан-Ив Эскофье («Парень встречает девушку», 1984; «Дурная кровь», 1986 Леоса Каракса) снимает героев, а заканчивается подбором сцен: они перекликаются как с вываливающимся тортом изо рта Карен («Идиоты»), так и с закадровой жесткостью Винтерберга: «Папа начал иметь меня во сне» («Торжество»).

Хотя в фиксации патологий Корин пошел значительно дальше датских коллег, выбрав реалии куда более резкие, чем «игра в умственно отсталых» или «скандал за праздничным ужином». Нарушению общественного договора в его фильме не находится места, поскольку никакого договора в предъявленном кинематографическом мире нет. Аномальность на фоне нормы – нонсенс, так как норма упразднена, ее не существует в природе. Самое же малое проявление персонажами нежности, добродетели, сострадания друг к другу преподносится как крупное событие, выпадение из привычного хода вещей – оно чудесно.

Рецензируя «догматическую» картину Корина «Джулиэн, мальчик-осел» (1999), сопоставляя ее радикальную форму с радикальным содержанием, Эберт справедливо поинтересовался аудиторией этой и подобных лент: «Нет фильмов, которые делаются для всех, но “Джулиэн...” вряд ли сделан хоть для кого-то...»¹. С другой стороны, возможно, как раз за «несмотрительность», за доставление зрителю хронического неудобства, за смелость идти дальше других режиссеру были прощены некоторые отступления от «Обета целомудрия», допущенные в работе над фильмом. Как «брат-догматик» и единомышленник Триер похвалил изобретательность, с которой американский режиссер «толковал правила»² движения (в данном случае, порой их попросту игнорируя).

Действие картины разворачивается в необычайной семье, проживающей в Квинсе. Вот отец-садист – его играет друг и кумир Корина Вернер Херцог – вытанцовывает по тесной комнате в противогазе и пьет лекарство от кашля из только что сброшенной туфли. Когда в комнату заглядывает сын, тот предлагает чаду пять долларов за то, чтобы он надел платье покойной матери и немного потанцевал для него. Но сын отказывается. Сын – будущий мужчина, большой спортсмен, изнуряющий себя каждодневными тренировками. Какой вид спорта требует такого упорства остается загадкой, но победителя из закомплексованного подростка никак не получается, и в отчаянии он выходит во двор, где избивает мусорный бак. Его брата,

¹ Ebert R. The Celebration review // Chicago Sun-Times. 1999. November 5.

² См.: FreeDogme (фильм-видеоконференция о проекте «Догма-95» с Ларсом фон Триером, Жаном-Марком Барром, Лоне Шерфиг и Вимом Вендерсом, 2000).

главного героя, зовут Джулиэн (Юэн Бремнер). Джулиэну 21 год, он страдает тяжелой формой шизофрении, повторяет слова и фразы по много раз, носит вставные позолоченные зубы, пытается подружиться с портретом Гитлера и готовится стать (!) папой. А матерью этому ребенку приходится его родная сестра Перл (Хлоя Севиньи). Она держится от семьи чуть поодаль: гуляет по полям, выбирает одежду для новорожденных в секонд-хенде, безмятежно танцует, катается на коньках, а потом спотыкается и падает – плашмя – животом на лед...



«Джулиэн, мальчик-осел». 1999

Режиссер Хармони Корин

Перл – Хлоя Севиньи

Эту болезненную, неординарную ленту Корин сопровождал исповедью, велеречиво-шутовской слог которой очень напоминает квинтэссенцию последних манифестов Триера. Режиссер пишет: «Если бы я, к примеру, когда-то делал вестерн, и лошадь бы умерла из-за того, что я слишком ее вымотал, я бы не прослезился по той причине, что кого-то из моей команды не стало. Но я бы заплакал, если бы эта лошадь умерла перед камерой. Кино поддерживает жизнь. Оно фиксирует смерть в ее прогрессии. И лошадь, таким образом, умирает, как сам Христос»¹. Затем следует объяснение в любви «Догме», обозначение своей роли в проекте как роли миссионера, убеждающего всех неверующих (продюсеров, актеров и проч.) в спасительном назначении движения для современного кино. А завершает текст череда ироничных признаний в несоблюдении постулатов «Обета целомудрия», хотя относиться к ним всерьез едва ли следует: «Признаюсь, что беременный живот Хлои Севиньи (на момент съемок – возлюбленная режиссера. – Д.С.) не был беременным по-настоящему. Я пытался оплодотворить ее сам, но не хватило времени. К тому же она не была уверена, что готова носить ребенка в течение девяти месяцев. В общем, я оставил попытки. Может, это моя вина. Может быть, я снял пустоту. И любя ее так, как я любил, я не позвал другого мужчину, чтобы и он попытался... Поэтому мы использовали круглую подушку, которую нашли на натуре, в шкафу моей бабушки»². Из хоть сколько-нибудь значимых отклонений от постулатов группы имеет смысл выделить, пожалуй,

¹ Harmony Korine. com unofficial Fansite // URL: http://www.harmony-korine.com/paper/index/i_julien.html (Дата обращения: 30.06.2014).

² Ibid.

наложенные при монтаже звуки и музыку, которые являются смыслообразующими и присутствуют в картине в немалых порциях: «Признаюсь, что музыка, используемая в фильме, не подвергалась никаким манипуляциям в доме моей бабушки. Я жил там 3-4 года до того, как прославился, и держал свои вещи в подвале. Весь реквизит находился там заранее. Это была одна из главных причин, почему я выбрал именно этот дом для съемок. Так же вся музыка и предварительно записанный на пленку закадровый голос были сделаны на дешевом микромагнитофоне, находившемся там же. Звук доносился из проигрывателя, которым моя бабушка не пользовалась с 1954 года»¹.

Полноценного вызова «старшим братьям» по «Догме» в исповеди, разумеется, не содержится (издевка, сарказм, но не более), а вот утверждать то же в отношении выразительных средств, которые применяет Корин в «Джулиэне...», невольно отводя уже Триеру и Винтербергу роль «закостенелых стариков»², нельзя. Ленту он собирает из разнородных блоков-сцен, проработанных в стилистике видеоарта, фотофильмов, видеоклипов. Блоки при этом – маленькие фильмы внутри фильма – часто не несут для сюжета ни малейшей информационной ценности, не развивают его, они лишние. Но как раз из кинематографического сора Корин выстраивает уникальную систему образов, в результате чего художественная картина приобретает функцию копилки для ощущений, рождающихся у зрителей. В подавляющем большинстве – ощущений мерзких; значительно меньше, и тем они ценнее, – светлых.

Сюжет, в итоге, оказывается приложенной составляющей, условностью, последним шагом, отделяющим Корина от сюрреализма: «Мне никогда не было дела до сюжета. <...> Мне сложно писать сценарии, потому что каждый раз, когда я пытаюсь навязать какую-то фальшивую структуру, тянущую за собой нарратив,двигающую его вперед, я чувствую, что это ложь. Что я помню, так это определенные моменты и сцены. Когда я только начинал снимать фильмы, я хотел, чтобы они целиком состояли из моментов, снимков, вещей, которые нельзя заболтать, вещей, которые нельзя объяснить словами, мгновений, прошедших через тебя и основанных на опыте»³.

¹ Harmony Korine. com unofficial Fansite.

² Цитата из первого манифеста Ларса фон Триера, которым был сопровожден фильм «Элемент преступления».

³ Rozhentsov K. «Мне нравится извращать природу вещей»: монолог Хармони Корина о кино, бессмыслице и свободе // URL: <http://theoryandpractice.ru/posts/8224-harmony> (дата обращения: 26.09.2022).

Эта абсурдистская реальность для ленты выбрана отнюдь не случайно, она обусловлена недугом главного героя, хорошо знакомым режиссеру: фильм посвящен его родному дяде, который на момент съемок проходил лечение в психиатрическом центре. Протеканию его заболевания – шизофрении – подчинено решительно все в фильме: логика монтажа, драматургия, повторы кадров и фраз, типажи, существование камеры и, пожалуй, само обращение к движению «Догмы». С точки зрения психологии, «Джулиэн...» крепко связан с «Идиотами» Триера (вспомним его спастиков), с «Последней песнью Мифуне» Краг-Якобсена (Мифуне – слабоумный брат протагониста), с «Торжеством» Винтерберга (надломленная психика Кристиана, нападающего на отца с прилюдными обвинениями в насилии). Именно такой психотип – человек со смещенным, большим сознанием – вдруг получился органичным и повторяющимся в контексте «Догмы». И хотя подобный протагонист не был изобретением братства (а как же «Пролетая над гнездом кукушки», 1975, а как же «Форрест Гамп», 1994 и другие ленты?), новаторской стала степень психологического проникновения¹, той очищенной от шелухи подлинности, которую обещали постулаты группы.

Искать людей с отклонениями в лечебных заведениях пропала всякая нужда: теперь они бродили по городу, жили в домах напротив; зритель, в конечном счете, перестал отождествлять себя со среднестатистическим нормальным человеком. Тезис этот подтверждает популярность, которой добились вышеозначенные ленты в прокате, чего не могло бы произойти без идентификации зрителей с персонажами «Догмы». С помощью вывихов и травм проступал тотальный кризис цивилизации, кризис семейных отношений, культурных ценностей; а спасение заключалось отнюдь не в умении играть по правилам, не в огульном их игнорировании, оно состояло в умении сохранить в себе человека – протянуть руку. Кстати, рука помощи проходит объединяющим швом едва ли не через все «догматические» опусы, являясь позитивным лейтмотивом «Догмы».

У Корина, чья беспросветность не сравнится ни с одним из «догматиков», противостоящая ей нежность вырывается в кульминации фильма, когда из-за неудачного падения на лед сестра Джулиэна теряет ребенка. Мертворожденного, обмотанного полиэтиленом, выносят из операционной, и Джулиэн вдруг все понимает (каким-то метапониманием шизофреника). Он осторожно следует за доктором в служебное помещение и просит подержать на руках младенца. Чуть поколебавшись, врач нарушает устав (не положено) и отдает неподвижный кулек отцу. Ранее Джулиэну не давали даже прочесть стишок за ужином, а теперь

¹ См. подробнее о «психологической достоверности» «Догмы»: Кузьмина Л. К истории «Догмы-95»: Ретро с амбициями новой волны. С. 302.

доверяют – человеческий плод. Затем врач деликатно удаляется, оставляя их наедине, и Джулиэн пускается наутек.

Путаясь в полах пальто, он несется по больничной лестнице с прижатым младенцем, затем по улице, как волчок из «Сказки сказок» (1979) Юрия Норштейна, затем садится в автобус, и пассажиры чураются его, сторонятся, видя в изломанной пластике, в покачиваниях незнакомца очевидное психическое расстройство. Уже под вечер они возвращаются домой. Поднявшись в свою комнату и зарывшись в одеяло, Джулиэн тихо баюкает малыша. Камера проникает и туда, запечатлевая лицо героя, его блестящие позолоченные зубы в режиме ночной съемки. Теперь оба они – слабоумный отец и его мертвый кулек – в условной утробе. Длительный фильм дальше пропадает смысл, ибо любой выход из этого «хлопчатого живота» не сулит ничего хорошего – он обернется очередным выкидыванием. Лучше, чем там – под одеялом – им уже не будет.

Бесстыдная «догматическая» черта Корина – обнажать человека, когда он, слабый, находится один на один с собой – то и дело проскальзывает в картине: когда мы наблюдаем мастурбирующую монашку; отца, напяливающего противогаз; того же Джулиэна, который молится в душе и безжалостно лупит себя по лицу. Шизоидная реальность повествования, по сути, сплетается из сцен интимного, запретного для посторонних, одиночества героев. Отметим, что существование человека внутри



«Джулиэн, мальчик-осел». 1999

Режиссер Хармони Корин

Джулиэн – Юэн Бремнер

себя небезразлично и другим режиссерам «Догмы», где эта внутренняя реальность сталкивается с другой – навязанной реальностью традиции и культуры, о чем точно пишет Славой Жижек: «В этом отношении “Идиоты” фон Триера близки “Торжеству” Винтерберга, где речь тоже идет не об обнаружении тайной жизни одного семейства, скрывающего свои травмы под “цивилизованным” покровом, который может взорваться в любой момент, а как раз об обратном. Если даже публично обнаружить травмирующий момент, поверхностный ритуал обеда не пострадает, он будет длиться и длиться как ни в чем не бывало»¹.

¹ Жижек С. Кесьлевский: От документа к вымыслу // Искусство кино. 2001.

№ 6 // URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2001/06/n6-article20> (дата обращения 18.10.2022).

Важная сцена для иллюстрации этого тезиса присутствует и у Корины – это разговор Джулиэна с сестрой по телефону (хотя Перл находится в соседней комнате). Джулиэн воображает, что звонит маме, сестра же с легкостью включается в предложенную шизофреником игру и выдает себя за его умершую мать. Поначалу беседа протекает спокойно и несет в себе оттенки будничности, как вдруг темпоритм разговора меняется, уходя в ностальгическую тоску по счастливым дням детства, а затем, словно подключая дополнительные мощности памяти, выплескивая в мир заретушированной, симулированной реальности ее настоящую, ничем не прикрытую изнанку: «Ты помнишь, как Крис был еще младенцем? И он убил тебя в больнице? Помнишь, мам?», – спрашивает Джулиэн. Но сестра не дает его болезненной внутренней реальности развиваться, она силится вернуть разговор в будничное русло: «Как твои зубы, Джулиэн?». Но тот упорствует, не поддается – здесь и начинается борьба, о которой говорил Жижек. На просьбы воображаемой матери хорошо ухаживать за зубами он ответит: «Я буду их чистить нитью, как если бы ты все еще была жива», то есть полностью не отказываясь от своей правды, но и не принимая до конца другую.

Многочисленным интерпретаторам фильма Хармони Корин дает следующий ключ: «Мне бы хотелось, чтобы вы сами почувствовали что-то, вместо того, чтобы я объяснял вам происходящее, интеллектуализировал его. Я не иду по этому пути. Поэтому я люблю фильмы Кассаветиса – они просто есть, ты просто чувствуешь. Ты смотришь фильм вроде “Мужей”, и под конец он оказывается больше, чем фильмом – жизненным опытом, который ты разделил вместе с персонажами»¹. Между тем, нельзя поверить, что «чувствование», на котором настаивает режиссер, сознательно или бессознательно не выстраивается им по определенным законам. В хаотичной, на первый взгляд, компоновке образов прослеживаются рифмы, завуалированная кинодраматургия, безошибочный монтаж.

Так, сквозным образом в «догматическом» «Джулиэне...» становится девочка-фигуристка, с легкостью выделяющаяся на льду сложнейшие элементы. В первом же кадре фильма мы встречаем ее на экране отцовского телевизора: девушка катается под арию Лауретты из оперы Пуччини «Джанни Скикки», а трансфокатор камеры наезжает на ее изображение, практически растворяя хрупкий силуэт в зерне, фильтре экрана. Те же кадры окажутся в «Джулиэне» последними, закольцовывая весь фильм. Воспоминание о фигуристке как дежавю возникнет при виде беременной

¹ *Rozhentsov K.* «Мне нравится извращать природу вещей»: монолог Хармони Корина о кино, бессмыслице и свободе.

сестры, прогуливающейся – а зрителю из-за поясного плана покажется, что плывущей, – по полю. Наконец, фигуристка материализуется, возникнет физически, когда герои придут на роковой каток. По всей вероятности, она символизирует красоту и гармонию, утерянный героями баланс жизни, и сколько бы несчастное семейство ни приближалось к ней (экранно или буквально), шансов выправить покалеченную жизнь у него нет.

В кульминации ленты этот тезис находит интересное подтверждение. Мы видим, как Джулиэн с сестрой долго не решаются выйти на лед, они ведут разговоры с детьми, которые проводят здесь не первую тренировку, а защитное стекло спортивной коробки отражает многочисленных фигуристов, накладывая их быстрые фигуры на лица наших персонажей, образуя эффект двойной экспозиции. Катание, легкость, полет – «отзеркаливаются» от них, отталкиваются, словно отделены природой. И когда закон, установленный Корином, вдруг нарушает беременная Перл, все оборачивается крахом. Поначалу девочка-тренер, девочка-проводник-в-гармонию держит ее за руку: они катаются вдвоем, медленно, словно впервые вышли на лед. И Перл понимает, что мешает своему тренеру, что девочке хочется кружиться и прыгать, а не держать ее за руку. Тогда она выпускает проводника и катится сама. Безмятежность, которую героиня осваивала целый фильм, наконец, проявляет себя в полной мере: Перл кружится, распускает руки цветком. А когда происходит трагедия, фигуристка возникает на заднем плане так, словно ничего не случилось. По ее реакции (а вернее, по отсутствию реакции) можно решить, что она уже не персонаж с эмоциями, чувствами, а чистый символ – сама гармония, которую не поколеблет даже то, что кто-то до нее не дотянулся – споткнулся и кричит.

Потому что для героев Корина гармония так и осталась кадрами из телевизора – недоступным и эфемерным образом.

Неудивительно, что работа со столь сложным материалом выжала режиссера, который по окончании картины пропал из поля зрения на долгие восемь лет: «Ничего достоверно неизвестно об этом периоде его жизни, разрозненные источники утверждают, что он бродяжничал и сидел на героине. Это кажется вполне вероятным. Правда, его имя периодически возникало в списках участников выставок современного искусства. Там он демонстрировал бесконечно размноженные, искаженные, изрезанные и разукрашенные изображения из собственных фильмов, из чужих фотоальбомов, что-то вообще неразличимое»¹.

¹ Жарикова В. Видео по запросу «реальность» // Искусство Кино. 2010. № 10 // URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2010/10/n10-article18> (дата обращения 18.10.2022).



«Джулиэн, мальчик-осел». 1999

Режиссер Хармони Корин

Кадры из фильма

А возвращение в большое кино с картиной «Мистер одиночество» (2007) стало новым этапом в кинематографии Корина, отчасти выросшей из предыдущих работ, созданных в стилистике lo-fi¹, отчасти совершенно неосвоенной территорией. В любом случае необходимо признать, что для проекта «Догма» фильм Корина стал логичной ступенью, за которой последовали другие – такие кинематографические направления, как «DIY»² или «Mumblecore»³, подробнее о которых мы поговорим в следующей главе, получили импульс как раз благодаря работам несостоявшегося скейтбордиста. Его «Джулиэн, мальчик-осел» поддается различным интерпретациям, от буддистско-созерцательной до фрейдистской (с применением сопутствующего постмодернистского понятийного аппарата), однако никогда не исчерпывается, как не исчерпывается подлинная поэма отчаяния.

ЗАКАТ «ДОГМЫ»

Что же радикальный фильм Хармони Корина означал для движения? По сути, «Догма» впервые столкнулась с тем обстоятельством, что ею заинтересовалась прямая целевая аудитория: юные маргинальные художники, желающие снимать малобюджетные, резкие, травмирующие зрительское восприятие фильмы. Естественно, что репутации группы

¹ Преимущественно музыкальное направление, для которого характерна нарочито некачественная запись звука; как правило, используется для выражения протеста.

² «Do It Yourself» – «Сделай сам»

³ Маргинальное направление в кинематографе, посвященное срезу общественной жизни или социальной среде.

(и без того неоднозначной) был нанесен существенный урон: одна за другой на экраны стали выходить ленты сомнительного художественного достоинства и, вставая в один ряд с картинами Триера и Винтерберга, невольно разрушали, тянули движение вниз. Как правило, сопровождали эти опусы критические статьи, пронизанные неутешительным мессиджем: первые фильмы «Догмы» были хороши, а вот все остальное смотреть решительно невозможно.

Тогда отцы-основатели «Догмы» поспешили откреститься от последователей и эпигонов, переложив ответственность в оценке фильмов на безликий комитет при киностудии «Центропа». Сначала комитет работал исправно, затем увлекся «индугенцией» (выдачей сертификатов за деньги), а после и вовсе был упразднен. «Догма» принялась жить без костылей. И словно закрепляя за собой сброс ответственности, Триер, Винтерберг, Краг-Якобсен и Левринг предприняли неофициальную попытку завершить «Догму». В канун нового тысячелетия они выпустили в режиме реального времени экспериментальный фильм «День-Д». Их часовые работы, объединенные единым сюжетом-хребтом про ограбление банка, транслировались одновременно по четырем датским телеканалам и соответствовали «Обету целомудрия», дополненному, впрочем, и новыми правилами¹.

Каждый из режиссеров отвечал за одного из персонажей, которые проворачивали свое темное дело под реальный салют в реальном полупустом Копенгагене. «Профессионально» владея телепультом, зритель, таким образом, превращался в монтажера и собирал из параллельных линий ту картину, какую хотел (а в действительности – какая получалась «методом тыка»).

Кинематографический перформанс несмотря на амбициозный замысел вышел маловразумительным, он провалился: празднующие датчане изрядно запутались в происходящем, а по следам этого фиаско вышло две ленты «D-dag – Lise» и «D-dag – Den færdige film», демонстрирующие обобщающее, «собирающее» ограбление банка. Однако в связи с развитием и становлением «Догмы» принципиально важен сам факт обращения группы к постмодернистской интерактивности как к некоему глобальному вектору, взятому Триером еще в «Идиотах». Если там он пробовал всеми возможными способами вовлечь зрителя в будни коммуны, срastить с персонажами, то теперь его навязчивое желание отказаться от контроля получило новое дополнение. Человек с телевизионным пультом встал на позицию соавтора, осуществляя то, что и делает из хаоса кадров кинематограф – то есть монтаж.

¹ Долин А. Ларс фон Триер... С. 139.

Эта неудача (точнее, отсутствие позитивного результата проекта) подводит к выводу о тотальной неспособности массмедийного зрителя произвести выбор в условиях иллюзорно неограниченного выбора вариантов. В отсутствие самоустранившегося или частично устранившегося режиссера монтаж прекращается; начинается рандомное соединение кадров, которое свершается по лотерейной воле. Картина последовательно распадается: сначала теряется линейность, затем монтажный смысл, наконец, какое-либо единство, оставшееся лишь на страницах сценария. В сущности, зритель оказывается потеряннным в пространстве «межпрограмма», что происходит с ним ежедневно при переключении каналов, хаотичной смене контента.

В историческом контексте первые пробы, зачатки интерактивности в искусстве можно усмотреть еще в перформативных публичных диспутах у футуристов, в «Антропометрии»¹ Ива Кляйна или же в смелых перформансах венских акционистов. О возможностях более тесного взаимодействия кинематографа со зрителем говорил Сергей Эйзенштейн (всепроницаемый трехмерный «кинотеатр будущего»), а Сальвадор Дали, размышляя над сюрреалистическим «Андалузским псом» (1929), снятым совместно с Бунюэлем, предлагал невероятную концепцию осязаемого кино: «Я много думаю о тактильном кинематографе, это было бы несложно и просто фантастично, если бы нам удалось сделать что-либо подобное в нашем фильме в качестве простой иллюстрации. Зрители кладут руки на стол, на котором появляются разнообразные предметы, следуя логике фильма. На экране герой гладит муфту, муфта появляется на столе и т.д., это будут эффекты абсолютно сюрреалистичные и душещипательные. Персонаж дотрагивается до трупа, а на столе пальцы погружаются в какой-нибудь порошок, если бы мы могли использовать шесть-семь хорошо отобранных синхронизаций... Нам следует подумать об этом, по крайней мере на будущее, если мы не можем осуществить это сейчас. Публика будет трепетать»².

С развитием технологий, с возросшей актуальностью интерактивно-го искусства замысел Дали, казавшийся когда-то безумным, все же был

¹ В 1960 году в Париже широкой публике были представлены антропометрии Ива Кляйна. Действие было следующим: три обнаженные модели под музыку покрыли себя синей краской и оставили отпечатки тел на белых листах и полу галереи. Указания им давал художник, однако каждое произведение искусства получалось разовым и неповторимым.

² Из письма Сальвадора Дали Луису Бунюэлю. Цит. по: *Гибсон Я.* Безумная жизнь Сальвадора Дали / Пер. с англ. Н. Рыбальченко, Т. Михайловой. М.: Арт-Родник, 1998.

воплощен Константином Семиным, сделавшим римейк культового фильма, который стало возможно «потрогать». Но еще до технологической революции 2000-х годов, до интернет-взрыва и появления нового медиаискусства («нет-арта», «мейл-арта» или «гипертекста») своеобразная попытка тактильного кинематографа была предпринята в 1968 году феминистски настроенной Вали Экспорт.

В перформансе «Кино: постучи и прикоснись» («Tapp und Tastkino», 1968) художница вышла на улицы Вены с картонным ящиком, надетым поверх обнаженного тела. Любой желающий (как правило, это были представители мужского пола) мог просунуть руки в два небольших темных отверстия и ощупать грудь художницы. Экраном, таким образом, становилась занавешенная картонная коробка, «кино» же заключалось в неповторимом эфемерном опыте, который получал зритель/участник, буквально дотягиваясь до нового измерения: «Это та реальность, которую аудитория бессознательно ожидает увидеть во время кинопросмотра (условно говоря, то же самое символизирует женская грудь). Однако в данном случае эту реальность невозможно увидеть, невозможно настроиться на фантазм – все вуайеристское удовольствие пропадает. Осязаемое отрывается от визуального»¹.



Вали Экспорт
«Кино: постучи и прикоснись». 1968
Перформанс

¹ Чухров К. Тело как политический эксцесс: Кети Чухров о Вали Экспорт // Теория и практика. 2013. 29 октября // URL: <http://theoryandpractice.ru/posts/7643-vali-ekhport> (дата обращения: 28.09.2022).

Кроме того, всего за год до съемок «Дня-Д» американская художница Перри Бард начала любопытный проект под названием «Человек с киноаппаратом: глобальный римейк» (1999). Ее работа представляет собой вечный диалог с Дзигой Вертовым, которого занимало (по мнению автора) запечатление повседневности. Любопытный мог прислать свою аллюзию на великую кинокартину Вертова и загрузить по ссылке <http://dzigaperrybard.net>, где специальная программа микшировала и проигрывала в режиме «стримлайн» эпизоды уже общей ленты. Из себе подобных выделяет этот проект высокая степень творческой свободы, которую получает соавтор произведения, поскольку в дальнейшем интерактивность, фактически, свелась к игровому, квестовому выбору одного варианта развития событий из нескольких.

Яркий тому пример – зомби-хоррор «Восстание» от компании SilkTricky (2009). Зритель участвовал в кровавом действе, выбирая пути спасения персонажей. Неверные шаги приводили к безжалостному поеданию героев, которое при желании можно было отмотать назад, попробовать еще раз. В том же году компания НВО выпустила квест «Imagine», где зритель, управляя ракурсами, узнавал новые мотивы героев и значительно обогащал свое представление о происходящем. Телевизионный продукт стал преимущественно развлекательным, явно противореча «догматической» установке на возвращение подлинности, которую Триер и собратья – пускай и формально – выполнили в «Дне-Д». Своей работой они предвосхитили интерактивное телевидение, интерактивные игры и рекламу, которые совсем скоро обрушились на просторы различных медиа.

Время от времени мир еще удивляли отдельные авторы, отыскавшие в рамках «Догмы» лазейки и неосвоенные территории¹. То здесь, то там правила течения препарировались – из них исключали одни заветы, добавляли другие, кто-то оставлял от «Догмы» голую форму, одалживая некачественное изображение или рваный монтаж. В итоге только ленивый не прибил к символическим дверям движения свой – отредактированный – список тезисов. И пока одни исследователи подробнейшим образом анализировали «Догму», выявляя ее вклад в культуру, язык кино и общественно-социальные сферы, другие откровенно над ней потешались. Схожий разлад имел место и внутри группы, где встречались изумительные

¹ Из заслуживающих внимания «догматических» картин, снятых в соответствии с «Обетом целомудрия», выделим № 14 «Увеселительная поездка» (2000) Мартина Ренгеля, № 15 «Камера» (2000) Рича Мартини, № 28 «Открытые сердца» (2002) Сюзанны Бир, № 34 «В твоих руках» (2004) Аннетт Олесен.

высказывания — вроде фразы, которую бросил однажды Жан-Марк Барр: «Эта “Догма” была создана двумя подвыпившими датчанами. Забавно, что пресса и индустрия кино приняли ее так серьезно»¹.

Дальше — больше. В уникальной документальной ленте Йеспера Яргеля «Феномен Догмы» (2003) запечатлена встреча четырех первопроходцев группы. В непринужденной обстановке они судачат о жизни, обсуждают работу над своими «догматическими» фильмами и, собственно, концепцию группы. Что же мы видим и слышим?



Первопроходцы движения «Догма» обсуждают работы друг друга: Ларс фон Триер, Томас Винтерберг, Кристиан Левринг

Кадр из документального фильма «Феномен Догмы». 2003

Кристиан Левринг цитирует применительно к «Обету целомудрия» — ни много ни мало — апостола Петра: «На что вы готовы ради своей веры?». Его отношение истовее, чем у остальных членов братства, и кажется со стороны несколько фанатичным. А вот старший товарищ, опытный Серен Краг-Якобсен, не цитирует апостолов, он вторит Марку Кермоду — британскому критику, не сумевшему сдержаться на Каннской премьере «Идиотов» и прокричавшему на весь зал: «Догма — это дерьмо!». Режиссера отличает если не разочарование в проекте, то недоумение по поводу излишней, с его точки зрения, утяжеленной концепции, поскольку куда важнее для Краг-Якобсена оказался сам процесс съемки, который перестал быть приевшимся, вялым, однообразным. Томас Винтерберг утверждает, что «Догма» представляет собой очень важный политический акт.

¹ Друг датчанина Ларса. Интервью с Ж.-М. Барром // Ваш досуг. 2002. № 2. С. 12.

А понять, с какой степенью серьезности сам Триер относится к своему детищу, в высшей степени затруднительно.

Удивляет то, что никакой групповой рефлексии о целях и задачах проекта у членов движения не состоялось. На этапе съемок каждый из них понимал «Догму» на свой лад, каждый снимал для себя, и погруженность авторов в концептуальный материал разнилась – от увеселительной затеи до почти сектантского следования заветам «Обета целомудрия».

Замешательства добавляет и то, что в следующих полнометражных картинах «Танцующая в темноте» и «Догвилль» Триер все дальше удалялся от «догматических» установок, под которыми подписался, в соблюдении которых (цитируя манифест) клялся. На смену предельной естественности, очищающей наивности течения пришли фантазийные мюзиклы с героиней Бьорк, а позже и схематичные декорации, заданные на полу мелом. Путь мастера повторило подавляющее большинство его коллег – только у единиц из более чем сотни режиссеров, отметившихся «догмалентами», в фильмографиях найдутся вторые.

За камерным «Торжеством» Винтерберга последовала высокобюджетная уже упомянутая ранее фантастическая драма «Все о любви» – с применением спецэффектов, по масштабу легко соизмеримых с голливудскими; с действием, перенесенным в другую эпоху (2021 год) и т.п. От «Догмы» и ее заветов не осталось и следа. Краг-Якобсен выпустил в 2003-м типичную датскую драму «Сладкие сны», где камня на камне не оставил от былых клятв. В том же году Левринг повторил общую «догматическую» судьбу фильмом «Предназначенный».

Участие в проекте стало для многих участников движения, по их собственным словам, неповторимым опытом. Исследуя возможности киноязыка при изъятии из него усредненных средств выражения, авторы пытались убрать пелену со зрительского восприятия, увести современника от привычных, укорененных в подсознании драматургических и визуальных схем. Однако все это напоминало успокоительную ложь во благо группы, чьи действия, скорее, подстраивались под зрителя, формирующегося новой технологической эпохой, нежели совершали революцию в синтаксисе. Возникнув как контркультурное явление, «Догма» вскоре адаптировалась под потребности массового восприятия, как, впрочем, и почти любое протестное движение XX века, социального или культурного характера, в конце концов, трансформировалось ровно в то, против чего боролось. Вспомним здесь волну европейских студенческих бунтов 1968-го, большинство активистов которых впоследствии стали частью буржуазной элиты своих стран. Эффектность формы в данном случае оттеснила на второй план ее первоначальную суть.

Фильмы, маркированные сертификатом «Догмы», трудно назвать коллективными проектами, как это было заявлено в программном документе группы, наоборот, они обрели свои индивидуальные, авторские черты. Да и в условиях отсутствия титров любопытство кинообщественности к анонимному авторству только возрастало, ведь скрыть в эпоху интернета эту информацию оказалось просто невозможно.

Сам манифест, форма его подачи (разбросанные по «Одеону» красные листовки) уже несли в себе некое провокационное, игровое и перформативное начало. Концепция игры, правила, прописанные «догматиками», с одной стороны, должны были закрепить их киноязык, но одновременно и освободить его от штампов стандартного кинопроизводства. В стремлении очистить экран от бутафорской реальности подавляющее большинство авторов построили свои фильмы на сочетании документального и игрового материала, пытаясь выявить ингредиент подлинной реальности. Но чем правдоподобнее становилось изображение, чем острее зритель верил в происходящее на экране, тем более разрастался кризис – масштаб режиссерского обмана. Формальный отказ от технологических изысков вел за собой другие кропотливо продуманные, изысканные приемы для воссоздания реальности: введение документальных элементов внутрь игрового фильма, случайных персонажей, актеров, вольных в своей импровизации, и т.д.

Теоретические принципы «Догмы» оказались близки концепции «Онтологического реализма» Андре Базена, ключевая роль в которой отводилась «самой реальности», а главным критерием восприятия оказывалось «ощущение присутствия при совершении события». Последний тезис «догматикам», пожалуй, удалось воплотить в полной мере. Одной из эстетических целей движения было создание «двойника» видимого мира, но порой за похожестью формы скрывался ложный реализм. По всей видимости, именно ощущение невозможности осуществить эту цель (даже путем обновлений языковых структур, путем отказа от нарочитой технологичности производства) явилось причиной быстрого охлаждения большинства авторов к некогда привлекавшему их движению. В то же время стоит отметить, что за весьма короткий срок своего существования «Догма» сумела породить целую плеяду последователей и продолжателей. О том, во что трансформировались заветы манифеста и практические открытия братства, мы поговорим в следующей главе.

Глава 3

«ПОСТДОГМАТИЧЕСКИЙ» ЭКРАН

ЦИФРОВОЕ КИНО

В настоящий момент – и говорить об этом можно уверенно – «Догма-95» является последним кинематографическим объединением, которое выступило с методологически выстроенной художественной программой и подтвердило состоятельность этой программы на практике, то есть в поле киноязыка. Примечательно, что куда важнее теоретической части манифеста, призывавшего к очищению экрана от «трюка», к творческому аскетизму авторов и т.д., для авангардных последователей 1990–2000-х годов оказались сами «догматические» ленты, рассмотренные в их стилистическом своеобразии. Для закрепления этой тенденции значение имел целый ряд факторов: 1) новый виток цифровой революции, наводнивший кинорынок съемочными аппаратами любых технических характеристик и цен; 2) возникновение новых медиа, виртуальных территорий, составивших конкуренцию кинотеатру в качестве главного места встречи зрителя с картиной; 3) свершение той «экстремальной демократизации кино», которую предупредили «догматики» еще в 1995 году. Как «отцы-основатели» группы не отказались от только что появившихся камер формата miniDV, так следующее поколение экспериментаторов взяло на вооружение самую передовую аппаратуру начиная от цифровых фотоаппаратов, оснащенных функцией видеосъемки, заканчивая мобильными телефонами, веб-камерами ноутбуков и даже автомобильными видеорегистраторами.

Сплочению для концентрации силы, объединению во имя наиболее эффективного противостояния той или иной тенденции в искусстве режиссеры независимого кино предпочли четко выраженную стратегию индивидуализма. Уже по типу позиционирования наследники «Догмы» кажутся одиночками, ведущими частные блоги и социальные сети, самолично отбирающими контент для собственных видеохостингканалов.

Их подчеркнуто самодостаточная, обособленная от цеха позиция прямо противоположна культивируемой в «догматическом» манифесте фигуре «автора-послушника», «автора-проводника»; она становится порождением тотальной демократизации производства и в целом обусловлена расширением виртуальной свободы.

Впрочем, эстетический опыт XX века убедительно доказывает, что если автор произведения не рефлексировал о предмете, выразителем и апологетом которого является, то предмет выбирает автора без спросу: «Упреки современного искусства в индивидуализме столь убоги потому, что в них не осознается общественная сущность индивидуализма, – утверждал Теодор Адорно. – В “уединенной речи” общественные тенденции выражаются в большей мере, нежели в коммуникативной»¹. Другими словами, осознанно ли, бессознательно ли для автора, но за ним всегда стоят некие надличностные факторы (язык, культура, субкультура, вероисповедание), а потому не удивительно, что попытки обозначить эти общие для режиссеров 2000-х годов узлы чаще всего исходили извне.

К примеру, их определяли дистрибьюторы, желая привлечь аудиторию к экспериментальным продуктам и многообещающим дебютантам, иногда их угадывали критики, нащупывая культурологические вены времени. В результате мы имеем массу искусственно созданных поджанров, субнаправлений, существование которых нередко оправдывается лишь наличием общего бренда или релевантного тега, служащего для облегчения отбора при поиске лент в сети («кино для скейтбордистов», «кино для христиан», «кино для хипстеров» и проч.). Само же понятие жанра в современном независимом кино претерпело значительные изменения: оно деформировалось, расщепилось, а в некотором смысле даже девальвировалось, как ратовали за то «догматики» в лаконичном восьмом правиле «Обета целомудрия»: «Жанровое кино неприемлемо».

Универсальные особенности «глобальной деревни» – с ее портативными средствами коммуникации, съемки и монтажа – сделали возможной, к примеру, фигуру путешествующего этнографического художника Винсента Муна, который с 2006 года находится в дороге и «на коленке» снимает музыкальные и документальные фильмы по всему свету. Бездомность как полнота жизненного опыта, отшельничество как независимость от указаний студийных боссов, уединенность как творческая стратегия – таковы главные приоритеты уникального кинематографического «басё», о котором еще в 1990-е годы говорить не приходилось.

¹ Адорно Т. Философия новой музыки / Пер. с нем. Б. Скуратова. М.: Логос, 2001. С. 96.

При этом ошибочно было бы утверждать, что использование дешевых гаджетов – удел сугубо элитарного, независимого кино. Обращение к экспериментальным съемочным аппаратам – модный тренд и в США, и в Европе, которым не пренебрегли в рекламных акциях многие крупные корпорации. Так, знаковым событием для интеграции новых технологий в кинематограф стала лента американцев Хумана Халили и Патрика Гиллса под названием «Olive», выпущенная в 2011 году и снятая от начала до конца на смартфон. Фильм получил широкий прокат в США и, как настаивали режиссеры, оказался первым в своем роде¹. Но не обошлось без казуса: для достижения требуемой глубины резкости авторы картины воспользовались дорогостоящим объективом 35 мм, который прикреплялся к телефону через переходник и превышал размеры аппарата в несколько раз. Столь забавное дополнение к недорогому гаджету фактически отмечало демократичный жест, хотя бюджет фильма (он повествовал о девочке, которая меняет судьбы троих людей, не сказав им при этом ни слова) составил всего \$400 000, что по голливудским меркам весьма скромно.



Смартфон с прикрепленным к нему 35 мм объективом, использованный на съемках фильма «Olive». 2011

Другая заметная работа в канве новой сверхдоступности кинопроизводства – короткометражка братьев Пак Чхан-Ука и Пак Чхан-Кьона «Ночная рыбалка», завоевавшая «Золотого медведя» на Берлинском

¹ Справедливости ради заметим, что претензия фильма «Olive» на «полнометражное мобильное первенство» не имеет под собой никаких оснований. Еще за шесть лет до того французский режиссер Жан-Шарль Фитусси снял на телефон Nokia картину «Ноктюрны для Римского короля» (2005), которая демонстрировалась на Неделе критики Каннского фестиваля. Однако фильм, длящийся более трех часов, не имел широкого проката во Франции: «Ноктюрны...» затерялись в истории, а число зрителей, которым удалось посмотреть эту ленту, невелико.

кинофестивале в том же 2011-м. Этот фарсовый хоррор о выловленной на донку утопленнице был произведен на базе аппарата iPhone 4, что перевело ленту в сферу конфронтации традиционных мотивов азиатского фильма ужасов (знаменитый образ девочки из «Звонка» 1998 года, притчевость действия, мистические перевоплощения персонажей и др.) с голливудской коммерциализацией – извечной погоней за трендом.

Здесь средство съемки – продукт американской корпорации – обернулось еще и постмодернистским символом, переставшим выполнять лишь технологическую функцию на съемочной площадке. Значимо и приятие этого съемочного аппарата (с его отличной от аналогов визуальной стороной) фестивальной публикой и членами жюри, очевидно, закрывшими глаза на некоторую ангажированность проекта. «Ночная рыбалка» – большой прецедент, выведший феномен мобильного кино из внутреннего вакуума, поднявший его на более высокий кинематографический уровень. Ведь до внедрения в профессиональное кинопроизводство мобильные устройства существовали в некоторой изоляции – на фестивалях мобильного кино, проведение которых начиная еще с 2005 года (Siemens Micro Movie Award) стало повсеместным. Подобные площадки прежде всего следует рассматривать как оригинальный маркетинговый ход: они не сулят лентам больших историй успеха, хотя и поддерживают начинающих кинематографистов на базе системы грантов.

Другая альтернатива дорогостоящей киноаппаратуре – «фотоцифра». Зачастую параметры современных фотокамер ничем не уступают профессиональным аналогам, их стоимость колеблется от сотни до нескольких миллионов долларов, на них сняты такие фильмы – участники международных кинофестивалей – как «Шина» (2010, реж. Квентин Дюпье), «Портрет в Сумерках» (2011, реж. Ангелина Никонова) или «Последняя сказка Риты» (2012, реж. Рената Литвинова). Не пренебрегает этой технологией и мейнстрим (несколько серий популярного сериала «Доктор Хаус» 2004–2012 сняты именно с ее использованием), а самое актуальное применение цифровой фотоаппарат нашел в кинематографиях развивающихся стран.

Что же значила тотальная демократизация кинематографа для самого кинематографа и его эстетических парадигм? Прежде всего, удешевление производственного процесса вылилось в обострение конфликта, в котором «Догма» приняла активное участие в конце 1990-х годов. Определить его можно как конфликт между HD (изображением высокой четкости) и lo-fi (низкопробной, пиксельной, «испорченной» картинкой, во многом состоявшейся благодаря взаимопроникновению видеоэстетики и кинематографа). Вслед за «завтрашними» технологиями, обещавшими современникам «Догмы» новые выразительные средства, возросла

и доступность художественности в целом. Те сложнейшие эффекты, которые раньше требовали от съемочной группы немалых творческих, временных и материальных затрат, оказались профессиональным нормативом, базовым пакетом красоты, который достигается нажатием кнопки (как на стадии съемки, так и при постпродакшне). Высокое качество изображения – его сверхчеткость, его реанимационная стерильность, – получив статус шаблона, в значительной степени приелось, а в пику ему ряд авторов принялись ухудшать его или же вовсе отказываться от визуального восприятия как от определяющего фактора в кино. За радикальностью экрана радикализировались и другие сюжетообразующие составляющие фильма – вторую жизнь обрели ветви кинематографа, ударение в которых ставилось отнюдь не на визуальном или драматургическом материале. Затем традиционное пространство кинозала в конкуренции с интернет-площадками потеряло ряд кинофильмов, а также элитарных режиссеров, сокративших дистанцию со зрителем до минимума, взявших за правило работать без продюсеров и прокатчиков. На смену кинотеатру явились новые медиа (YouTube), а также альтернативные пространства (Netflix, ночной клуб, галерея современного искусства, театр с установленным на сцене экраном). Наконец, говоря о последствиях цифровой революции, нельзя забывать, что успело сформироваться целое поколение режиссеров и зрителей, чье восприятие реальности разительно отличается от восприятия предыдущих поколений. Гаджет в самом широком смысле слова стал не просто вспомогательным коммуникативным средством – он оказался неотъемлемой частью мышления и судьбы, что не могло не отразиться на «постдогматическом» экране самым прямым образом.

«МАМБЛКОР»

Один из заметных образцов такого подхода – независимое направление в США «Мамблкор» (от англ. *tumble* – бормотание, бубнеж). Впрочем, под словом «направление» едва ли следует понимать кинематографическую группу, поскольку никакого сообщества авторов, заявлявших о своей консолидации, нет. Речь, скорее, идет о поджанре или кинобренде, который обладает рядом вариативных, взятых в весьма произвольном порядке эстетических черт. На чем же основана эта общность?

Во-первых, в фильмах «Мамблкор» снимаются непрофессиональные актеры, с чем, по легенде, и связано появление этого названия. В самой первой ленте «Мамблкор» «Смешно, Ха-ха» (2002, реж. Эндрю Бужальски) актеры-любители зачастую проглатывали слова, что и отразилось

в остроумном названии, придуманном звукорежиссером картины Эриком Масунагой. Во-вторых, герои фильмов «Мамблкор» представляют собой выходцев из однородной прослойки общества: как правило, это американские хипстеры с белым цветом кожи, всем им около тридцати лет, каждый из них жаждет избавиться от клейма неудачника и добиться успеха в интересующей его сфере жизни (такowymi могут выступать любовь, семья, творчество, карьера и т.п.). В-третьих, бюджеты лент «Мамблкор» исчисляются несколькими десятками тысяч долларов, что позволяет говорить о демократизации кино как об уже свершившемся факте («Крошечная мебель» (2005) Лины Данэм – \$15 000; «LOL» (2006) Джо Сванберга – \$3000; «Полночный поцелуй» (2007) Алекса Холдриджа – \$25 000).

Доминирующий элемент картин «Мамблкор» – диалоги, а в более широком значении, слово, которое всецело подавляет визуальную сторону фильмов, выполняющую здесь побочную иллюстративную функцию. За прояснением этого тезиса обратимся к финалу фильма «Счастливого рождества» (2014) от корифея «Мамблнора» Джо Сванберга. Когда основное действие картины заканчивается и начинаются финальные титры, мы продолжаем слышать голоса героинь, совместно сочиняющих эротический роман. Слова звучат и по окончании титров, выходя за пределы заданной киноформы и ее длительности. Затем неожиданно включается позабытое изображение – зритель видит, где и как «писательницы» располагаются в комнате, во что они одеты, он видит выражения их лиц – однако включается изображение лишь затем, чтобы продемонстрировать свой избыточный характер. Экран кажется даже лишним, ведь никаких событий на нем больше не происходит и, как становится ясно в свете неручного эпилога, по большому счету, не происходило. Весь сюжет разворачивался в пространстве аудиофильма, аудиоромана, поддержанного вспомогательным изображением.

Главенствующую тему подавляющего большинства фильмов «Мамблкор» можно определить как «бездействие», «ничегонеделанье», которое является и предметом внимания режиссеров, и основным занятием их богемных персонажей. Поворотным событием в фильме может оказаться ничем не окончившийся поход к татуировщику («Смешно, ха-ха», 2002) или поцелуй героев на Новый год («Полночный поцелуй», 2007). Часто события приводятся в движение эмоциональным импульсом, а иногда в его зарождении вся соль события и состоит, импульсом и оканчивается.

Прекрасное подтверждение этого тезиса – эпизод из черно-белой комедии Ноа Баумбаха «Милая Фрэнсис» (2012). На случайной вечеринке в Нью-Йорке, среди массы незнакомых людей, взволнованная героиня



«Милая Фрэнсис». 2012

Режиссер Ноа Баумбах

Кадр из фильма

Фрэнсис принимает спонтанное решение – съездить на выходные в Париж. Посвятив всех собравшихся в свой план, она действительно отправляется на другой континент: страдает там от бессонницы, потом выпивает снотворное и проваливается в сон до следующего вечера, не дозванивается до парижских друзей, одиноко бродит по набережной, выпивает кофе в уличном кафе и берет такси в аэропорт. Бесмысленность ее поездки, совершенно не обоснованная фабулой (Фрэнсис в этот период негде жить, у нее нет работы, верных друзей, личной жизни), – расплата за секундный эмоциональный выброс, который представляется центральным событием не только этой, но многих и лучших картин «Мамблкор».

Динамика развития персонажей продиктована здесь не полноценными событиями, а «недособытиями», неотрефлексированными имитациями жизненных переворотов; направленность же поджанра в таком ключе допустимо охарактеризовать как реализм, переполненный нюансами эпохи болтовни и подмены. Не потому ли в картинах «Мамблкор» зритель встречает так много виртуальных примет?

О фильме Джо Сванберга «LOL», во многом посвященного интернет-технологиям, кинокритик Джим Хоберман пишет: «Сванберг репрезентирует систему, основанную на телефонных звонках, обмене мгновенными сообщениями, веб-сайтах и YouTube, чтобы показать виртуальный мир

более привлекательным, чем реальный»¹. Название «LOL» (аббревиатура от *laughing out loud*, а заодно смайлик – обозначение улыбки) также апеллирует к виртуализации жизни современного человека – даже такой ее составляющей, как эмоции. В ленте Лины Данэм «Крошечная мебель» мы сталкиваемся с новым критерием удач или неудач подростка в современном мире – видео главной героини Ауры набирает на YouTube всего 400 просмотров, что вызывает у девушки массу комплексов и чувство ущербности. Зато ее антагонист Джед по прозвищу «Ницшеанский ковбой» придумывает себе в сети образ наездника, который скачет на лошади-качалке и выступает перед камерой с философскими монологами. Он значительно популярней Ауры – его жизненный и карьерный успех определен тысячами просмотров в соцсети. Упомянутую выше ленту «Полночный поцелуй» предвосхищает говорящий эпитаф – это цитата из газеты «The Los Angeles Gazette»: «В период между 25 декабря и 1 января число людей, посетивших Match.com, CraigList и MySpace увеличилось на триста процентов». Все перечисленные порталы – сайты для завязывания новых знакомств, что приходится очень кстати одинокому протагонисту фильма.

Ни с чем подобным ранняя «Догма» – образца Триера, Винтерберга, Краг-Яacobсена и Левринга – не сталкивалась, иссякнув раньше полноценной трансформации виртуальности в новую мифологию, которая является сегодня неотъемлемой частью повседневности. В интерактивности фильма «День-Д», символически завершавшего «Догму» как курируемого «отцами-основателями» поднадзорного проекта, пожалуй, присутствует предвосхищение виртуальности и ее коммуникативных средств. Однако на самих персонажах – грабителях банка – экспериментальная интерактивность никоим образом не отражается; ничто в их поведении, чертах характера, профессиональных навыках и т.д. не откликается и не подкрепляет выбранную режиссерами интерактивную форму.

Так, с одной стороны, поджанр «Мамблкор» представляет собой гипотетическое продолжение «Догмы» – такой облик течение *могло бы* принять в новых обстоятельствах времени, если бы не схлынуло; с другой, само сопоставление двух киновеличин весьма условно, поскольку генезис «Мамблкора» отличен от корней датского кинобратства.

На американских режиссеров повлияли совсем другие авторы, и истоки направления следует искать даже не в Европе, а в единичных фильмах-хитах, снятых в США в 1980–1990-е годы: «Клерки» (1994, реж. Кевин Смит), «Бездельник» (1990, реж. Ричард Линклейтер), «На рыбалку!» (1997, реж. Кристофер Кэйн) или спродюсированная датской студией

¹ *Hoberman J. It's Mumblecore! // Tuesday. 2007. August 14.*

«Центропа» картина Р.Д. Робба «Кафе Донс Плам» (2000) с участием юного Леонардо Ди Каприо). Также контуры «Мамблкора» узнаваемы в стилистике таких культовых кинематографистов, как Джон Кассаветис и Гас Ван Сент. А что до более ранних предшественников, то это, конечно, Энди Уорхол и его малобюджетные «фабричные» фильмы. Словно черту характера «Мамблкор» перенял у «Девушек из Челси» (1966) невообразимое число беспредметных разговоров, отсутствие четко выраженной морали, мессиджа, противочувствования.

Совсем другая ветвь, повлиявшая на поджанр, – DIY-этика (аббревиатура от англ. *Do It Yourself*). С 1950-х по 1980-е годы этот термин чаще всего употреблялся в практическом, вещественном смысле и обозначал самостоятельную работу на дому, будь то ремонт электронной техники, транспортных средств, производство посуды или одежды при минимальных затратах и без привлечения экспертов. Однако значение DIY изменилось, когда понятие было взято в оборот представителями неформальной культуры и возведено в ранг кредо. Этика «самодостаточности» удачно прижилась в музыкальной панк-среде, где идея выгоды, личного заработка отодвигалась на второй план во имя искусства, а то и бунта против общества потребления. В результате возник прецедент популярных музыкальных групп и исполнителей, выпускавших альбомы без участия крупных звукозаписывающих лейблов.

Не остался в стороне от принципов DIY и авторский кинематограф. Получив поддержку в виде доступной техники, удалившись от прямой принадлежности к контркультуре, но сохранив присущую ей радикальность, режиссеры «объединились» под рядом практически синонимичных обозначений: *indie*, «независимое кино», DIY, а также указанный выше «Мамблкор».

Не вызывает сомнений, что все эти ветви американского кинематографа, обладающие почти не отличимыми друг от друга чертами, развивались параллельно с «Догмой», преследуя схожие интересы: отражение актуальной им действительности, неприятие спецэффектов, создание гипертрофированной интимности повествования или привлечение в игровое кино документальных приемов. А связующий мост между «бормотальщиками» и «догматиками» – режиссер Хармони Корин, который оказался своим среди чужих по обе стороны океана. Его сертифицированная лента «Джулиэн, мальчик-осел» соответствует стандартам как «Догмы», так и «Мамблкор», что подтверждает смежность этих тенденций.

Следующий сближающий фактор – фестиваль независимого кино «Do It Yourself», организованный в Лос-Анджелесе Ричем Мартини – режиссером «догматического» фильма «Камера» (2000), который получил

сертификат под № 15. Эпиграфом к фестивалю служит фраза Жана Кокто: «Только такой фильм будет считаться произведением искусства, что стоит не дороже, чем карандаш и листок бумаги». Не пренебрег этим опытом кинематографист и в своем собственном творчестве, видя в демократичности DIY наиболее сильное продолжение целей «Догмы»: «На данном этапе лично я работаю над “документальным мюзиклом”, который снимаю и монтирую порядка десяти лет – это история о двух музыкантах, которые влюбляются и расстаются через свою музыку. Все это некий кинематографический росток, тянущийся от “Догмы”, который я называю *Do It Yourself*»¹.

Но схожесть американской и европейской ветвей не ограничивается лишь стилеобразующими приемами и содержательными установками, взятыми за основу; она проявлена и в тех идентичных культурологических процессах, которые сопутствуют успеху новой андеграундной эстетики у зрителя. Точно так же, как последователи «Догмы» срастили «догматическое» кино с коммерческим, авторы «Мамблнора», добившись признания на фестивальной арене (фестиваль «К югу через юго-запад», «Кинофестиваль в Траверс Сити», а позднее и «Сандэнс»), не отказались от коммерческой составляющей. И Джо Сванберг, определивший канон поджанра в середине 2000-х годов, в итоге сам же его нарушил, сняв в своих фильмах популярных профессиональных актрис: Анну Кендрик («Счастливого Рождества», 2014) и Оливию Уайлд («Собутыльники», 2013). Комедия Баумбаха «Милая Фрэнсис» обошлась создателям в \$7 млн., что едва ли согласуется с негласной присягой «Мамблнора» низкому или ультранизкому бюджету.

Тем не менее важно отметить, что поджанр по-прежнему находится в стадии становления и подводит под ним черту преждевременно. Будучи своего рода «жанром поколения», «жанром тридцатилетних», «Мамблкор» взрослеет вместе со своими героями: он расширяется тематически и углубляется содержательно. Рефлексия уже не ограничивается проблемами юношества, она распространяется на новые (для автора-героя-зрителя) вопросы семьи, воспитания детей, совмещения творчества с работой в эпоху виртуальности. Таким образом, «Мамблкор» оказался зеркалом конкретной прослойки общества в конкретный временной период, он идентифицировался с ней при помощи технических и художественных средств, которые родились благодаря тотальной демократизации кинопроизводства. Наряду с «Догмой» американский поджанр стал выразителем этой демократизации, но не исчерпал ее возможностей.

¹ См. Приложение: Письмо Рича Мартини.

В иной культуре, при иных политических, моральных, социальных установках доступность киноинструментария дала не менее продуктивные результаты и авторов, владеющих совершенно непохожим языком.

«Постдок»

Природа документального кино дуалистична, и в основе ее лежит столкновение существующего в вещественном мире документа с технологическим авторским вмешательством, без которого кинематографическое искусство немислимо: «Даже прямая передача с места событий, обладающая на сегодня максимумом документальности, ограничена своей двухмерностью, законами перспективы, но более того – рамкой кадра, вырывающей фрагмент из потока жизни и требующей идентификации»¹. Конфликт этот представляется изначальным, неразрешимым или снимаемым лишь частично – условным выбором одного из двух обозначенных векторов, к которому автор тяготеет при съемке документальной картины: максимально довериться логике события, позволить раскрыться его внутренним законам или же сделать акцент на монтажной интерпретации. Истоки двух традиций кинодокументалистики следует искать в методах работы их основоположников: Роберта Флаэрти, реальность словно подстерегавшего и созерцавшего, позволявшего ей длиться при его минимальном вмешательстве («Нанук с севера», 1922); и Дзиги Вертова, признававшего необходимость монтажно корректировать действительность сообразно поставленным перед фильмом задачам («Человек с киноаппаратом», 1929).

Напомним, что похожее концептуальное противоборство (вмешательства и невмешательства режиссера, искусственности и естественности картины) имело место в связи с «догматическим» движением, когда «отцы-основатели» группы стремились возратить язык игрового фильма к дотрюковому, реалистическому, «люмьеровскому» этапу, пересоздав его заново. Триер для этой цели придавал «Идиотам» черты документальности, заданные рваным монтажом, обращением к видеоэстетике, включением собственной фигуры в ткань повествования. Винтерберг в «Торжестве» буквально передавал камеру актерам, тем самым предельно ее субъективизируя, «укореняя» зрителя в пространстве-времени экрана. Корин в «Джулиэне, мальчике-осле» решал задачу по выявлению событий включением хроникальных кадров, семейных фотографий, телевизионного

¹ Туровская М. Документальность // Искусство кино. 2012. № 1. С. 5.

изображения и т.д. Наконец, сам «Обет целомудрия» был составлен таким образом, что момент импровизации (в соблюдении чистоты природы или технологических ограничениях автора) предвосхищал и усиливал для зрителя эффект правдоподобия. «Догма» жизненно нуждалась в документальности, что становится очевидным при раскрытии этого термина.

Отметим, что любые попытки определить объекты, несущие на себе неоспоримые черты кинематографической документальности, неубедительны. Начиная с масштабной революционной хроники почти вековой давности («Октябрь», 1927, реж. Сергей Эйзенштейн) и заканчивая тонко организованной личностью с неординарными способностями, якобы существовавшей в прошлом («Зелиг», 1983, реж. Вуди Аллен), все предметы материального мира нужно признать пригодными для имитации. Такое наблюдение подводит исследователей к вычленению из понятия документальности не вещи или факта действительности, а определенного способа (или способов) подачи материала, при котором создается особый, наиболее доверительный тип взаимоотношения зрителя и киноэкрана. «Эффект документальности, – пишет Олег Аронсон, – это такое нарушение правил, которое тем не менее не противоречит восприятию, не устраняет “присутствие” целиком, а открывает в нем зону слабости, “пустое время”, то, что принадлежит будничности настолько, что кажется незначимым абсолютно, то, что исключается технологически понятием монтажом и при этом обладает определенным воздействием»¹. Отсюда следует, что за документальными кадрами в картине зритель всегда чувствует – дорефлексивно, эмпирически – наименьшее проявление режиссерской воли (способности к контролю), что виделось «догматикам» одним из первоочередных условий для очищения языка. «Эти ограничения («Обет целомудрия». – Д.С.) повлекли за собой решение отказаться от создания “произведений”, от романтического индивидуализма, расчистить киноплощадку от “прекрасных иллюзий” и эстетических концепций во имя запечатленного мгновения. Иначе говоря, эффекта документального или эффекта реального»². Совмещение игрового с неигровым органично для датского кинобратства и даже спасительно, впрочем, гибридная форма не иссякла вслед за «Догмой», она получила мощнейшее развитие уже в авторском кинематографе 1990–2000-х годов, порой приводя критиков и киноведов в полное замешательство.

¹ Аронсон О. Пустое время. Монтаж и документальность кино // Киноведческие записки. 2000. № 49. С. 152.

² Абдуллаева З. Постдок. Игровое/неигровое. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 323.

Например, настоящей провокацией со стороны устроителей был отмечен Венецианский фестиваль 2005 года, на котором игровой фильм Алексея Федорченко «Первые на Луне» выиграл в документальной номинации программы «Горизонты», а документальная картина «На востоке рая» польского режиссера Леха Ковальского победила в игровой. Интересной здесь видится не столько конкретная и сознательная подмена (подобное в фестивальной истории уже происходило, например, с игровой лентой Питера Уоткинса «Военная игра», удостоенной в 1967 году «Оскара» как лучший документальный фильм, коим формально не являлась) сколько беспрепятственность самой ее возможности, тотальная неотличимость правды от вымысла, которую способны предоставить инструменты съемки и монтажа 1990–2000-х годов. Пограничные столбы оказались сдвинутыми, а в культурном пространстве назрел прецедент постдокументального¹ кино.

Дискуссия о феномене «постдока» и востребованности этого, во многом нового кинематографического измерения не утихает в последние годы. Некоторые исследователи склонны видеть в этом явлении естественный отклик на трагические события 11 сентября 2001 года, когда телевизионная трансляция падающих башен Всемирного торгового центра оказалась грандиознее и чудовищнее самого смелого постановочного фильма-катастрофы: «Это до 11 сентября мы жили в нашей реальности, воспринимая происходящее в Третьем мире как нечто, не являющееся частью нашей социальной реальности, как существующее для нас лишь в качестве призрака на телеэкране. 11 сентября это фантазматическое экранное видение вошло в нашу реальность. Не реальность вошла в наш образ, а образ вошел в нашу реальность и сотряс ее», – Славой Жижек². И если для неигрового кино самый масштабный в истории человечества террористический акт вскрыл альтернативную нарративную механику (вспомним документальный фильм Майкла Мура «Фаренгейт 9/11» (2004), в основе которого лежит конспирологический миф о невозможности помыслить безучастность власти в событиях такого масштаба), то игровое кино – за отсутствием выразительных средств, способных произвести равное или хотя бы близкое по силе воздействие на зрителя, – отреагировало

¹ Термин «постдок» принадлежит киноведущей Заре Абдуллаевой и обозначает установление новых границ между «подлинным» и «вымышленным» не только в киноискусстве, но, в целом, в современной культуре: телевизионной, театральной, литературной, фотографической и др.

² Žižek S. Wellcome to the Desert of the Real! (Цит. по машинописи английского оригинала; текст опубликован на немецком языке в «Die Zeit»). P 6.

стихийным обращением к самой реальности. В результате этой трагедии высвободилось то огромное эстетическое пространство, что заключено между постановочным и невымышленным, и пространство это требовало художественного освоения.

Однако связывать «постдок» лишь с единичной датой, пусть и столь ошеломляющей, было бы опрометчиво, учитывая анонс того же «догматического» движения еще в 1995-м, за шесть лет до трагедии. Безошибочно угадываются мотивы «постдока» и в наметившемся задолго до того жанре документально-игрового кино – объемном резервуаре, вместившем в себя самые разнообразные синтетические эксперименты. Сюда можно отнести фильм Вернера Херцога «Строшек» (1977), главную роль в котором исполнил юродивый музыкант Бруно С., сыгравший фактически самого себя в сценах из собственной биографии. В 1980 году свет увидела картина-реквием «Молния над водой», где болеющий раком режиссер Николас Рэй делает последний фильм о своей смерти – «руками» и «глазами» Вима Вендерса, организующего съемочный процесс. Наконец, «Кровавая свадьба» (1981) Карлоса Сауры, как и другие его музыкальные произведения, стоит на невероятной периферии: сначала знаменитая драма Лорки адаптируется к языку танца в исполнении труппы Антонио Гадеса, а уже после запечатлевается легкой камерой Сауры. Три вида искусства, три языка (поэзия, танец, кино) сливаются в причудливом единении.

Несмотря на явную условность классификации, вызывавшей разногласия в профессиональном сообществе¹, признаем, что «постдок» не был спонтанен. Его подготавливали длительные социокультурные процессы, общественные отношения постепенно виртуализирующие (и в этом ключе кажется закономерным, что ситуация смешения кинематографических типов вышла из псевдодокументального жанра «мокьюментари»², в основе которого лежит намеренная подмена фактов).

Доверие человека к визуальным медиаформам – будь то СМИ, фотография или кинематограф – оказалось подорванным, а в бескомпромиссной

¹ См. подробнее: *Шемякин А.* По направлению к Адаму, или Вим Вендерс // Искусство кино. 1989. № 4. С. 11.

² Мокьюментари – псевдодокументальный жанр игрового кино, которому присуща мимикрия под подлинный документальный фильм. Возник в США в 1950-х как реакция на размывание понятия «документа» в современном мире. См. подробнее: *Зельвенский С.* Mocumentary: история вопроса // Сеанс. 2007. № 32 // URL: <https://seance.ru/articles/mocumentary/> (дата обращения 18.10.2022).

правовой сфере (сфере действия) не завоевано вовсе: «В западном праве отснятая пленка доказательством не является. Для нашего, западного мышления характерно непреодолимое недоверие к образу вообще и к образу, снятому на пленку в частности. Возможно, это архаизм, но в нас глубоко укоренено представление, будто лишь восприятие, слово или письмо имеют право на доверие – благодаря своей онтологичности. На отснятую пленку это “право на доверие” так и не распространилось»¹. Другими словами, перед кинематографистом рубежа тысячелетий стояла непростая задача по поиску новой выразительности – в своем искусстве он должен был завоевать зрительское доверие, ранее принадлежавшее ему априори. И ключевую роль в этом вопросе вновь сыграла пресловутая демократизация киноискусства. Игровому кино она дала средства искусно имитировать правдоподобие, которое традиционно было привилегией документалистики. Документалистика же, отвечая на технологическую доступность, принялась осваивать методы и нарративы игрового кино: «...очень много подробного материала. Сколько раньше снималось документального кино? А сейчас это сотни часов слежения за человеком, из которых можно выбрать историю, составить ее монтажом», – Борис Хлебников².

Причины соединения неигровых и игровых элементов в картине коррелируются, в первую очередь, с теми основаниями, которые имеет режиссер на нарушение устоявшихся кинематографических границ. Не только концептуальные и художественные соображения могут подтолкнуть его на использование документального эффекта в игровой картине (как было у «догматиков» с концепцией очищения языка), но и стать единственным возможным выходом из сложившихся обстоятельств, жизненных и кинематографических.

Так, любопытнейшей экспериментальной формой отличается фильм Джафара Панахи «Зеркало» (1997), рассказывающий о маленькой девочке, которую родители не забирают из школы после уроков. Не дождавись мамы, школьница отправляется домой самостоятельно по шумному и агрессивному Тегерану. Смутно представляя себе дорогу, вскоре она

¹ Цит. по: Бек А. де, Жусс Т. Кино и его призраки. Интервью с Жаком Деррида // Сеанс. 2005. № 21/22 // URL: <https://seance.ru/articles/kino-i-ego-prizraki/> (дата обращения 18.10.2022).

² См. материалы круглого стола «Документальное как новое игровое» на кинофестивале «Край света» в Южно-Сахалинске // URL: <https://afishasakhcom.ru/event/5391?ysclid=l8ytqt6lxi789707198> (дата обращения: 01.10.2022).

теряется, садится в автобус и вдруг заявляет водителю, что больше сниматься в кино не собирается... Юная актриса срывает с руки бутафорский гипс (по сюжету, рука у нее сломана), начинает плакать и требует отвезти ее – уже «по-настоящему» – домой. В кадре появляется съемочная группа, сам Панахи, многочисленные ассистенты, которые после недолгого совещания принимают решение отправить девочку в путь без сопровождения и не выключать при этом камеру.



«Зеркало». 1997

Режиссер Джафар Панахи

Кадры из фильма

Реальность Тегерана словно прошибает реальность постановочную, когда оператор берется следить за потерявшимся ребенком на небольшом удалении, то упуская его из вида, а то вновь различая в видеоискателе – среди таксистов, полицейских, потока автомобилей. И выяснять степень искренности Панахи в дальнейшем бессмысленно. Умышленно и заведомо он «разбил» свой фильм на две части, или же все получилось в точности так, как об этом узнал зритель из сюжета, не столь принципиально, поскольку стыковка постановочных кадров и документальных свидетельств полностью оправдана. Режиссерская воля здесь уступает воле девочки; портретируемый Иран – одна из центральных тем в кинематографе Панахи – приобретает обостренный, сверхреалистичный характер; а привнесенный в картину эффект документальности рождает сильнейший эстетический сбой в сознании зрителя.

На примере «Зеркала» хорошо видно, что равноправное, мирное сосуществование разнородных эстетик в одном произведении представляется изначально затруднительным. Кинематографическое впечатление никак не возникает из суммы слагаемых – оно рождается благодаря монтажному принципу, обещающему при сопоставлении двух кадров-смыслов рождение третьего. Точно таким же образом взаимоотношение постановочных

и документальных кадров представляет собой обязательное столкновение – завуалированное автором или же, напротив, акцентированное, – оно исключает их гармоничное слияние с самого начала. Однако прежде чем сосредоточиться на способах подавления одной эстетики другой, на том содержании, которое может возникнуть благодаря природной конфронтации разнородных кинематографических элементов, вернемся еще раз к Панахи – к тому неординарному случаю, когда одна стилистика призвана автором полностью заменить или компенсировать другую.

В 2010 году иранский суд приговорил кинематографиста к шестилетнему тюремному сроку, преподнеся его ленту о массовых протестах оппозиции как пропагандистскую деятельность, подрывающую политический режим Махмуда Ахмадинежада. Помимо фактического заключения, пятидесятилетнему Панахи решением суда было запрещено снимать кино на протяжении 20 лет, давать любые интервью и комментарии, а также покидать страну. Находясь под домашним арестом в ожидании апелляции по своему делу (к слову, так и не удовлетворенной), режиссер взял камеру и снял – при содействии друга-оператора – фильм под названием «Это не фильм» (2011). В изолированном пространстве Панахи попытался во всех подробностях воспроизвести то кино, которое планировал сделать еще до государственной расправы над ним.



«Это не фильм», 2011

Режиссер Джафар Панахи

Кадр из фильма: Джафар Панахи воспроизводит на ковре в своем доме комнату героини из неснятого фильма.

В этой работе используются документальные наброски-материалы, зачитываемые Панахи куски собственного сценария, а на полу возникает схематичный чертеж небольшой комнаты главной героини, сопровождаемый обстоятельным описанием стоящей там мебели и деталей интерьера. Перед зрителем разворачивается иранская версия триеровского фильма «Догвилль», которая лишена не только стен, кроватей, стульев, но и как такового экрана для игрового фильма. Альтернативой ему служит воображение зрителя, к которому Панахи апеллирует напрямую, без символического переходника – причем обращается исключительно неигровыми методами. Проецирование игрового кино без экрана (запрещенного судебным вердиктом) знаменует ту свободу творчества, ограничить которую невозможно, а новейшие инструменты кинопроизводства позволяют Панахи воплотить подпольный замысел. В эстетическом ключе отметим, что «Это не фильм» – поразительный пример, в котором именно неигровые элементы картины призваны компенсировать для аудитории отсутствующий игровой эффект, а не наоборот, как чаще всего и бывает в лентах жанра мокьюментари или в многочисленных произведениях, где псевдохроника мимикрирует под подлинное событие. Панахи, разумеется, хитрит с властью («Это не фильм» – не что иное, как самый настоящий фильм), но остается честным перед аудиторией, отыскивая оптимальное художественное решение для своего осадного положения.

Кардинально другой вид борьбы игрового с неигровым представлен в «постдокументальной» картине Джошуа Оппенхаймера «Акт убийства» (2012), в центре которой кровавая расправа над более чем двумя миллионами индонезийцев и китайцев, заподозренных в приверженности к коммунизму. Тогда – после военного переворота 1965 года – безграничное право на геноцид в Индонезии получили эскадроны смерти, состоявшие из бывших заключенных, гангстеров и садистов, многие из которых и ныне занимают большие государственные посты (именно по этой причине внушительная часть съемочной группы, опасаясь мести, записалась в титрах фильма как анонимы). Персонажами ленты стали настоящие убийцы, оставшиеся на страницах истории победителями. Они не только не скрывают своих преступлений, но бахвалятся ими, с воодушевлением посвящая интервьюера в нюансы казней; также они предстают большими любителями кино, скопировавшими самые изощренные способы казней из вестернов и гангстерских голливудских фильмов, которые крутились в пору их юности в кинотеатрах Медана (Северная Суматра). «Мы убивали с чувством счастья, – говорит, пританцовывая, старик по имени Анвар Конго, на совести которого около тысячи жизней». Позже он возьмет проволоку и, превратив в гарроту, продемонстрирует на месте



«Акт убийства». 2012

Режиссер Джошуа Оппенхаймер

Кадр из фильма

событий тридцатилетней давности, как лучше обвязывать шею жертве, чтобы избежать у той обильного кровотечения.

Однако авторы «Акта убийства» обходятся без физиологических иллюстраций, без каких-либо хроникальных кадров или историй от родственников погибших, которые могли бы показаться пристрастными. Волнующее Оппенхаймера прошлое вырастает исключительно из современных индонезийских реалий, где лояльных к власти гангстеров приглашают выступить на местном телевидении, и в прямом эфире они рассказывают о совершенных убийствах, вызывая бурные аплодисменты в зале. До предела накаляет градус свершившейся (продолжающейся) трагедии предложение кинематографистов к палачам: снять игровой фильм внутри документального фильма – свой собственный боевик, не уступающий их любимым голливудским лентам. Анвар Конго с товарищами будто возвращают постановочному кинематографу заимствованные способы прерывания жизни, дополняя их уже личным – «документальным» – опытом. В этой части они повторяют на игровую камеру содеянное, а также примеряют на себя обратную сторону смерти: Анвар исполняет роль жертвы, на горло которой накинута проволочная петля. Все эксперименты принимаются гангстерами необычайно охотно, они ощущают себя звездами, а степень ужаса возрастает до того, что под сомнение подпадает подлинность реальной истории.

Сравнивая «Акт убийства» с лучшими документальными образцами, схожими по тематике, заметим, что как раз подавление «игрового» невымышленной жизнью влечет за собой сильнейшее воздействие, оказываемое картиной. Если знаменитый фильм «Шоа» (1985) Клода Ланцмана представляет собой восьмичасовое свидетельство Холокоста, пронизанное самой необходимостью помнить, то Оппенхаймер побеждает фактологию, обращаясь к бессознательному убийц – к их грезам и кинематографической романтике. Если Рити Панх в «Исчезнувшем изображении» (2013) для повествования о преступлениях, совершенных красными кхмерами, прибегает к анимации и заменяет несуществующую хронику геноцида ожившими игрушечными фигурками, то Оппенхаймер отказывается навязывать форму протагонистам. Задавая лишь ситуативное условие («снимаем игровой фильм»), он предоставляет право определять символическое поле палачам.



«Акт убийства». 2012

Режиссер Джошуа Оппенхаймер

Кадр из фильма

Именно их фантазийные сцены, не имеющие, пожалуй, никакой художественной ценности, превращаются в документальный слепок безвкусицы, китча, утраченного человеческого достоинства, а по большому счету – изуродованной психики, более не различающей шва между экранным и реальным мирами. Так, в одном из финальных эпизодов, решенном в жанре мюзикла, убитая женщина благодарит Анвара Конго

за то, что при его непосредственном участии попала в рай. На идиллическом фоне водопада и цветов она вручает своему палачу медаль, поет и радуется с ним вместе. «В этих постановочных, игровых сценах, которые мы пытались снимать максимально близко к тому, как их объяснял Анвар, содержится больше поэтической правды, чем в документальных съемках, из которых состоит первая половина фильма, – говорит Оппенхаймер. – Документальная съемка в итоге сливается с игровой, и мы начинаем теряться в сюрреалистических кошмарах, наполняющих сознание Анвара и всего индонезийского общества и таким образом стремящихся к тому, чтобы материализоваться»¹.

Оппенхаймер с анонимными соавторами не оправдывает и не осуждают своих героев. Минимизировав этико-эстетическое вмешательство, придерживаясь срединного пути – между Ланцманом и Панхом, между Флаэрти и Вертовым, – они транслируют взгляд на смерть, совершенно чуждый западному сознанию, понятный ему лишь умозрительно. По сути, на протяжении двух с лишним часов перед зрителем разворачивается индонезийское «11 сентября», поверить в которое крайне трудно, оправдать – невозможно, а вот предотвратить любое его повторение – необходимо.

Можно сказать, что Оппенхаймер воспроизводит в картине этический код, хорошо знакомый как Соединенным Штатам, так и всему цивилизованному миру. Документы здесь, конечно же, не сливаются с игровыми элементами фильма, они их подавляют, а зрителя нисколько не волнует прием (ракурс, звук, цвет и т.д.) – его занимают лишь муки совести: испытывают их убийца или нет. Впрочем, даже в приведенных сценах, казалось бы, «поверженной эстетики», пронизанных искренностью, а иногда раскаянием героев, зритель вынужден задумываться о драматургической своевременности сцен и даже заподозрить режиссеров в шулерстве.

«Отныне перед каждым документом, каждым фактом стоит угроза фальсификации, перевода в регистр вымысла, – пишет киновед Евгений Гусятинский, размышляя о проблеме скепсиса в современной документалистике. – Если виртуальное пространство воспринимается как безличное и потому объективное, то документальность становится чистой, голой субъективностью»². Той же незапланированной настороженностью со стороны аудитории преисполнена и реакция на труд Оппенхаймера,

¹ Цит. по: Смолев Д. Кинематографическая территория «Постдок» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2015. № 4. С. 109–110.

² Гусятинский Е. Личное // След. 2006. №1. С. 5.

поскольку чем невероятнее и масштабнее документальная реальность, разворачивающаяся на экране, тем меньше зритель склонен ей верить. Эта особенность восприятия по-новому ставит вопрос о самой репрезентации искренности в публичном медиапространстве, затрагивая не только ленты, посвященные крупным событиям, но, прежде всего, камерные работы личного характера.

Именно современный дневниковый, автобиографический кинематограф, как никакой другой, освоился на периферии документального и игрового. С одной стороны, на фоне процессов глобализации и виртуализации автор взялся искать новую самоидентификацию, свою неразменную уникальность: начиная с исследований своего рода (небывалый всплеск интереса к генеалогическому, семейному кино), заканчивая дошной фиксацией собственного тела (засилье нарциссизма на экране и эгоцентризма по другую сторону). С другой стороны, даже при обнаружении некоей исключительности автор приговаривается самой инерцией массмедиа к ее нивелированию – подведению под общие, коллективные категории. На механике этого противоречия (между правдивым и лживым) в начале 2000-х годов набрал популярность телевизионный жанр реалити-шоу, рамками которого предписано совместить импровизацию участников со сквозной постановкой, включающей строгий отбор типажей, обеспечение социального неравенства участников, подначивание их на конфликты и др.: «Подобно тому, как в последней четверти прошлого века востребовалась квазидокументалистика (мокьюментари) в качестве <...> реакции на фальсификацию документа <...>, так и жанр реалити-шоу стал продюсерским ответом на якобы народные чаяния тотальной прозрачности и реальности, и телезрелища. Вопреки будто бы естественному праву на “свободу частной жизни”»¹. Будучи запечатленными на камеру, проявления авторской искренности словно теряют свою уникальность, становясь одной из форм коллективного бытия. Само же понятие «истины» ставится под серьезный вопрос ввиду иллюзорности кинематографической природы, ее технологичности и податливости авторской воле.

Так изящный ответ на вопрос «Что есть правда?» дан в «постдокументальной» картине Сары Полли «Истории, которые мы рассказываем» (2012). Известная канадская актриса и начинающий режиссер разбирается с тайной своей рано умершей матери Дайаны. Интервьюируя многочисленную семью (отца, сестер, братьев, дальних родственников, друзей семьи), Полли обнаруживает, что непрестанные шутки о ее непохожести

¹ Абдуллаева З. Постдок. Игровое/неигровое. С. 433.

на отца имеют под собой веские основания. Прямо на камеру давний друг матери Гарри Галкин признается, что был той не только другом, а Сара приходится ему родной дочерью¹. Впрочем, вовсе не мелодраматическая коллизия поражает в «Историях...», а ее воплощение на экране. Многочисленные интервью в картине сопровождаются уникальной домашней хроникой: съемками совсем маленькой Сары; ее молодой матери, схваченной объективом камеры за общением с тем самым Галкиным за кулисами театра. И вдруг зритель видит, как в один из хроникальных кадров входит взрослая Сара Полли, начинает давать какие-то указания актрисе, играющей ее мать, затем девочке, играющей ее саму в детстве. Стыковка документального и постановочного в одном кадре (тот же прием, что и в «Зеркале» Панахи) возводит в степень смысл всей ленты. Теперь не только автор теряется в догадках о частной семейной истине – недоумевает и зритель: что из увиденного считать подлинным, а что поддельным. В конечном счете, правда для Полли не лежит в заданной плоскости реальности, она мифологизирована и определяется субъективным выбором: ее самой, для которой проведенный ДНК-тест ничего не означает и не меняет; зрителя, который идет на фильм, пусть и подсознательно желая обмануться волшебством иллюзиона.

Без обращения автора – изнурительного, а подчас даже садомазохистского – к личной психотравме, представление об автобиографическом кино 2000-х не было бы полным. Кинематограф здесь выступает в качестве терапевта, позволяющего выстроить болезненную историю заново, запечатлеть ее во времени и, тем самым, изжить. Лечебное воздействие, давным-давно проработанное в литературе (жанр дневника или романа в письмах), становится рядовым явлением для «периферийного» кино, а игровой подход к документалистике – инструментом для врачевания раны.

Заметным представителем лент такого рода стал фильм «Проклятие» (2003) Джонатана Кауэтта. Снятая за 218 долларов работа покорила международные кинофестивали (Канн и «Сандэнс»), продюсерами же никому

¹ Кстати, история Полли действительно не так фантастична, какой кажется на первый взгляд. Ровно такая же драма разыгралась и с основателем «Догмы-95» Ларсом фон Триером, которому на смертном одре мать призналась в том, что человек, которого он считал родным отцом, таковым не является. Биологическим родителем оказался некий чиновник, бывший коллега матери, с которым в дальнейшем начинающий кинематографист безуспешно старался завязать знакомство. После третьей встречи тот заявил Триеру, что если еще хоть раз режиссер заявится на порог его дома, то он вызовет полицию. См. подробнее: *Долин А.* Ларс фон Триер... С. 137.

не известного портъе из «Гранд Отеля» выступили такие мастодонты кино, как Джон Кэмерон Митчелл и Гас Ван Сент. Под пристальное внимание режиссера попадает его собственная биография, удивительная хотя бы тем, что ее обладатель дожил до своих тридцати двух лет...

Его мать Рене еще в юности положили в лечебницу с ошибочным диагнозом шизофрения, где в результате «эффективного» лечения электрошоком она задержалась на всю жизнь. Ребенок сменил несколько детдомов и не слишком благополучных приемных семей, пока бабушка и дедушка Джонатана не взяли над ним – на тот момент наркоманом и завсегдатаем гей-клубов – довольно условное шефство. Сам Джонатан предстает в фильме порождением той среды, в которой формировался, впитывая решительно все пороки Хьюстона 1980-х.

Например, в одной из сцен мы узнаем, что в 11 лет он употребил первые наркотики, а в другой сцене, переодевшись в женщину, рассуждая о природе своей гомосексуальности, маленький Кауэрт играет перед 8-мм камерой жертву домашнего насилия. Дальше были попытки самоубийства, нескончаемые вечеринки и увлечение андеграундным кино, оказавшим влияние и на стиль повзрослевшего Кауэрта («Жидкое небо» (1982) Славы Цукермана или ранние фильмы Даррена Аронофски). Отчетливо различимо в ленте и влияние другого предшественника – «догматика» Хармони Корина, разбиравшего идентичную тему в «Джулиэне, мальчике-осле» на основе постановочного материала.

Применяя схожий перечень приемов (использование обгоревшей и порванной пленки, едких фильтров, записей телепередач и автоответчика, вкрапление фрагментов из чужих фильмов и музыкальных произведений, монтаж изображения с различных камер, сведение отдельных эпизодов ленты к фотофильму, плакату и т.д.), Кауэрт достигает такой концентрации откровенности, что, в сущности, снимает с себя «проклятие». За счет чего творится магия?

Четкая структура фильма, вместившая почти тридцатилетний срок беспорядочной жизни, пронизана единым мотивом принятия – своей семьи, своей истории, своей личности. Она прямо противоположна «сорному» архивному материалу, где центральной линией – даже не фильма, а жизни существовавшего в действительности подростка – было бегство от реальности в наркотический дурман или в бесконечную вечеринку. Кауэрт изменился и стал хладнокровен: он включает в «Проклятие» непрерывную пятиминутную сцену безумия собственной матери: напевающей считалочку, неуместно смеющейся, не различающей ни сына, ни камеры в его руках: «Это не столько эксплуатация состояния моей матери, сколько способ показать сложную болезнь и при случае заставить зрителя

задуматься над системой здравоохранения в Соединенных Штатах, которая в большой мере несет ответственность за то, что случилось с Рене. Меня бесит, что подобное могли допустить. В остальном я считаю этот фильм объяснением в любви к моей матери»¹.

Игровой нарратив – драматургически складный, прагматичный, зачастую циничный – задается как закадровой речью режиссера, так и не лишеными самоиронии титрами. Кауэтт одновременно и глядит в вайеристский глазок, и является зрелищем по ту сторону, что позволяет интимному частному документу стать публичным достоянием. Помимо прочего, игровая эстетика в документальном фильме призвана выполнить важнейшую для автора задачу: стереть или хотя бы приуменьшить ореол жертвенности, витающий над его фигурой. Беспощадность кинематографиста к себе и своей семье минимизирует то унижающее сочувствие, которое способна вызвать его история в чужом преподнесении (как история смертельно больного, необратимо покалеченного или любого другого страдальца, рассказанная не им самим, а свидетелем).

В этой «постдокументальной» детали кроется ключевое отличие «Проклятия» от скандальной картины Корина, где документальная подложка также наличествовала. Напомним, что «догматический» фильм 1999 года был посвящен родному дяде режиссера, болеющему шизофренией, но, проясняясь постфактум – в авторских комментариях к ленте, – это обстоятельство не добавляло и не умаляло жалости к главному герою Джулиэну. Таким образом, если персонажа Корина мы воспринимали дистанцированно, сквозь игровую призму киноискусства, то Кауэтт предстает на экране не кем иным, как Кауэттом, что обязывает совершенно иначе взглянуть на, казалось бы, хорошо проработанный инструментарий.

По всей видимости, как раз документальное зерно способно возвести картину в ранг авторского поступка, а один намек на подлинность происходящих в фильме событий придает ему дополнительную значимость, делает его смысл в известной мере надкинематографичным.

Произошло так и с постановочным побратимом «Проклятия» – фильмом Ксавье Долана «Я убил свою маму» (2009). Никак напрямую не заявляя об автобиографическом основании работы, режиссер постоянно на него намекает: самостоятельно исполняя главную роль 16-летнего Юбера, фиксируя на камеру сексуальные отношения со своим бойфрендом, имитируя документальную камеру в целом ряде сцен. Заканчивается же лента

¹ Цит. по: *Никло О. Правда и эксгибиционизм / Пер. с фр. Р. Черниковой // След». 2006. № 1. С. 13.*



«Я убил свою маму». 2009
Режиссер Ксавье Долан
Кадр из фильма

и вовсе хроникой из детства уже никак не Юбера, а самого Ксавье Долана, где, совсем маленький, он играет с мамой на берегу моря. И то ли персонажа ведет в это место вся драматургия стоминутного фильма (с очевидной отсылкой к финалу «400 ударов» (1959) Франсуа Трюффо), то ли биография уже Долана, для которого именно этот неразменный берег обладал – экранно доказанным, хотя и не раскрытым в полной мере – сакральным значением.

Впрочем, здесь необходимо отделить искренность автора, якобы запечатленную в произведении, от «эффекта искренности» – монтажно и драматургически достижимого, подвластного умелому автору-демиургу. Такой эффект оказывается не чем иным, как составной частью медиа-продукта, что неминуемо несет на себе печать спекулятивности. Не следует ли из этого тезиса, что тип кинематографа, оппозирующего реалистической традиции, виртуальность не скрывающего, нарочито искусственного и технологичного, куда более объективен и даже честен со зрителем?

Разбирая противостояние двух полярных тенденций, Гусятинский отмечает: «Так подлинность виртуального оказывается убедительнее подлинности реального, естественного. Реальность проигрывает, выглядит все более обманчивой и ненадежной. При этом границы между реальностью и медиа не стираются, а еще больше углубляются, укрепляются»¹. Не вызывает сомнений, что при всей сложности в практическом воплощении, кинематограф, обособленный от реальности требованиями жанра (например жанр фэнтези), а то и вовсе специальными приспособлениями (например 3D-очками), наделен прозрачностью – освобождающей замкнутостью на самом себе. Ему нет необходимости казаться чем-то, чем он не является, поскольку медийная стерильность в нем соблюдена со всей строгостью. Его технологическая природа обнажена от первого до последнего кадра. Его манипулятивность есть «провозглашенная» манипулятивность – то есть не вводящая зрителя в заблуждение.

¹ Гусятинский Е. Личное. С. 5.

Здесь и проясняется несколько неожиданная функция гибридного «постдока», которая призвана объективизировать ленту, причем сделать это именно на территории реальности. Упомянутое выше столкновение документальной и игровой эстетик в одной картине – в большей или меньше степени, но обязательно! – разоблачительно для технологической природы кино. Зритель допущен за кинематографические кулисы, он может буквально засвидетельствовать этап съемочного процесса (режиссеров Панахи и Полли, неожиданно заявившихся в игровой кадр) или же обнаружить его следы по окончании финальных титров (определить взаимодействие постановки и документа в «Акте убийства» и «Проклятии»). «Постдокументальный» фильм несет на себе прикровенное сообщение автора о технологичности его ремесла. Впрочем, как ни парадоксально, именно это «признание» режиссера в некоем бессилии, в собственной ограниченности, подрывающей эстетическую целостность работы, представляет собой силу, которая частично снимает медийную фиктивность. Теперь мы имеем дело с высказыванием, после которого картине нет очевидного смысла мимикрировать подо что-то, чем она быть не может: ее съемочные швы предьявлены, ее манипулятивность – есть выраженная и честная манипулятивность.

Обозначенная характеристика «постдока» роднит его с «Догмой» в важнейшей задаче по очищению киноязыка. Хотя, если Триер и Винтерберг для ее достижения прибегали к позитивным и военизированным правилам «Обета целомудрия» (от внедрения ручной камеры до запрета на жанровое кино), то «постдок», напротив, стремится очистить язык путем эстетического саморазоблачения и саморазрушения. На вопрос о своей аутентичности он отвечает еще до постановки такового, отвечает отрицательно, ввиду провозглашенной невозможности побороть механистичную основу кинопроцесса. Возвращение к его «домельесовскому» состоянию, когда автор и съемочный аппарат были слитным организмом, к тому магическому единению, к которому апеллировали «догматики», выдвинув правила «Обета целомудрия», в «постдоке» не осуществимо искусственной заменой одних иллюзорных спецэффектов на другие. И все-таки, признавая техническую махинацию за основу ремесла кино, «постдок» призывает на ней не концентрироваться. Он предлагает сместить зрительское восприятие с «эффекта искренности» на саму искренность автора, воссоздать не форму «домельесовского» кино, но сам его дух – то чистое и искреннее отношение между автором и его произведением, которому находится так мало места на современном экране.

КИНЕМАТОГРАФ В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Волна технических инноваций, охватившая киноискусство в 1990–2000-е годы, инспирировала сразу несколько параллельных процессов по обновлению его языка. И хотя культурные истоки, вехи и образцы для них нередко совпадали, каждое из приведенных направлений обладало достаточной семантической яркостью, чтобы обособиться от прочих и задать собственный вектор развития. Так, наряду со становлением «DIY», «Мамблора», «постдока» и других течений актуализировался и процесс интеграции видеоарта в современное кино и театр. Вслед за «догматиками», для которых обращение к видеоэстетике означало не только любопытный визуальный эксперимент, но отчасти и обоснование претенциозного теоретического манифеста, видео не пренебрегли многие авангардные последователи. Иногда, чтобы дать дефиницию их работам (видеофильм перед нами, кинофильм или, скажем, документация перформанса), искусствоведам приходится ориентироваться лишь на то место, в котором они демонстрируются. Взаимное сообщение двух видов искусства только подтверждает состоятельность «догматического» опыта в этом направлении, а также обращает наше внимание на другие произведения, построенные на принципе слияния кинематографа с видеоартом.

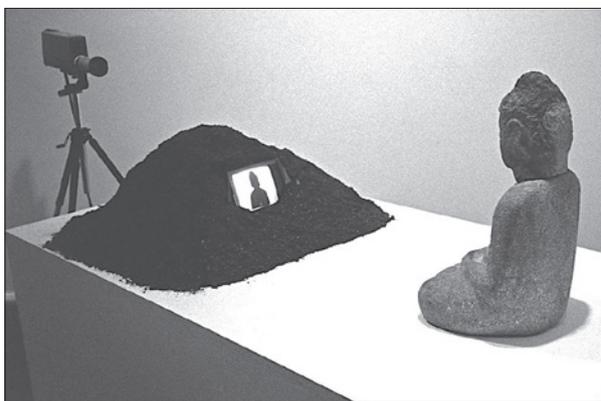
Еще в 1970-е годы видеоарт уверенно заявил о себе как о течении в медиаискусстве, главным образом, в связи с появлением доступной шестнадцатимиллиметровой камеры. Стремительно возросшая популярность этого съемочного аппарата среди любителей и профессионалов привела к освоению и раскрытию возможностей новой эстетики изображения. Подходящей площадкой для видеоарта оказалось развивающееся и все смелее экспериментирующее телевидение (кабельное ТВ, так называемые «телевизионные мастерские» или отдельные каналы, обладающие достаточным количеством пустых эфирных часов), которое предоставило сотням молодых художников из США и Европы трибуну для высказывания: «В соответствии с духом 60-х годов <...>, видео было превосходным средством оппозиции антиискусства, “высокому” искусству и его институциям. Видео предоставляло художникам возможность объединить технологию, интересы общества и некую личную точку зрения и/или политическую перспективу для представления их при помощи телевидения на суд альтернативной художественной аудитории»¹. Уже тогда адепты

¹ Хоффман К.Р. Искусство, видео и телевидение [1993] // Media Art Lab: URL: <http://www.mediaartlab.ru/db/tekst.html?id=40> (дата обращения 10.10.2022).

видеоарта не ограничивались производством одних лишь видеофильмов, представлявшими собой подчас открытую оппозицию традиционному кинематографу в своей событийности, образности и способе зрительского восприятия; в фокус их внимания попали самые разные области жизни, исследуемые посредством документации перформансов или видеоинсталляций. Показателен для понимания атмосферы тех некоммерческих трансляций и следующий факт: эфир в бостонской «телемастерской» WGBH получили автор концептуальной музыкальной композиции «4'33» Джон Кейдж и «портретист веймаранерских легавых» Уильям Вегман, работавшие на стыке самых разнообразных сфер искусства, отчего само звание «видеохудожник» применимо к ним с большими оговорками.

Однако в роли пионера именно видеоарта следует назвать американско-корейского художника Нам Джун Пайка, которого интересовали не только художественные возможности видеоизображения, но и его генетические особенности. Одним из самых знаменитых произведений Пайка стала инсталляция «ТВ-Будда»: статуя Будды, грустно смотрящего на самого себя в телевизионный экран. Трансляция происходила в режиме реального времени с помощью камеры, направленной на фигуру Будды. Это созерцание себя, неподвижное вглядывание в изображение-призрак стало предвестником нового типа коммуникации человека как с другими, так и с собственным «я».

Уже в «ТВ-Будде» были раскрыты те стороны видеоарта, которые зарекомендовали себя как ключевые в последующие годы развития этого



«ТВ-Будда». 1982

Инсталляция в Музее американского искусства Уитни, Нью-Йорк

медиаискусства: нелинейное, многослойное повествование, частичное или полное отсутствие нарратива, подчеркнуто некоммерческий статус произведений, их синтетический характер, включающий в себя самые разнородные культурные коды. Впрочем, нарисовавшаяся характеристика едва ли могла привлечь к видеоарту многочисленную аудиторию, что, по мере коммерциализации телевидения, стало непреодолимой трудностью и в конечном счете сделало эту площадку малопривлекательной для элитарного искусства.

Видеоарт начал свою стремительную миграцию в музейные и галерейные пространства; и хотя отдельные телевизионные каналы или программы в 1980–1990 годах продолжали эксперименты с медиаформами (проведение видеофестивалей, показ отдельных ретроспектив видеоарта), они перестали быть для видео главным пристанищем. Отметим также, что обретенное пространство «выставочного зала» повлияло и на форму самих работ: эта форма не подразумевала долгого зрительского всматривания в произведение, а тем более, его полного просмотра. Посетитель мог прийти на выставку в любую минуту и застать видеоработу на начале или середине, досмотреть или немедленно уйти (переключив условный «музейный» канал на следующий). Это обрывочное восприятие художники не могли не брать в расчет и при создании произведений, все более их концептуализируя, приводя в соответствие с новым фрагментарным считыванием, обусловленным пространственной ориентацией самой площадки. Впрочем, проблема временного восприятия в галерее вовсе не означает, что видеофильмы стали короче: они могли иметь хронометраж, близкий к кинематографическому, могли превышать его в несколько раз или, как в случае с видеоинсталляцией Кристиана Марклея «Часы» (2011), длиться бесконечно долго.

Из необъятной копилки мирового кино Марклея выбрал те кадры, на которых присутствуют часы: на запястье того или иного персонажа, на привокзальной площади, на Кремле или Биг-Бене – любые часы, стрелки которых когда-либо были пойманы камерой в определенном положении. Из этих «золотых» кадров Марклея смонтировал видео, длящееся ровно сутки. Без пауз и перерывов его «киночасы» всегда показывают точное время: в Москве – московское, а в Нью-Йорке – нью-йоркское. Как глобальная тенденция видеоарта на первый план вышла емко выраженная идея, исследование или концепт, но никак не рассказ истории, который по-прежнему остается принципиальным для верного драматургическим канонам традиционного кино. Кажется, что само время течет в галерее иначе, нежели в кинотеатре, и разницу в восприятии этой длительности в итоге следует признать особенностью видеоэстетики. Даже вкрапленные в кинокартину, границы которой четко обозначены титрами,



«Часы». 2011

Кадры из видеоработы Кристиана Марклея

видеокадры все равно оставят после себя то неполное, фрагментарное впечатление, которое получил бы от них посетитель галереи. Другими словами, зритель просто не может посмотреть видео целиком, поскольку смертен – человека не будет, а «Часы» Марклея продолжают тикать, поскольку не имеют ни временного начала, ни конца.

Разумеется, след дегуманизации, несоразмерности человеку, оставленный в самом генезисе видео, не мог не отразиться и на тематике фильмов, авторы которых обращались к этой эстетике. В 1984 году на втором международном фестивале видеоарта в Монбельяре главный приз выиграла работа Михаэля Клира «Der Riese» («Гигант»), смонтированная из фрагментов изображений, записанных камерами автоматического видеонаблюдения в крупных городах Германии. Будем считать, что с этого момента механизм по автоматизации восприятия и фиксации реальности был запущен, – с ним же случилась и безоговорочная смерть автора в кино. Уже позже принцип подчеркнутой безучастности художника к созданию произведения был возведен в своего рода культ: свет увидели десятки и сотни видеоработ, которые делала компьютерная программа согласно заранее написанным скриптам. Авторы только выбирали и загружали материал, а его монтажом занималась полностью механистичная машина.

Начиная с конца 1980-х годов такие известные режиссеры, как Дерек Джармен, Дэвид Линч, Питер Гринуэй, Вим Вендерс стали обращаться к видеоэстетике, привнося ее основополагающие элементы уже в большое кино. С помощью непрофессиональной 8 мм камеры Джармен воспел табуированную тему гомосексуализма, превратив ее в высокую поэзию. Отдельные фрагменты его фильмов вполне могли бы быть показаны в галереях современного искусства в качестве образцового видеоарта, однако сам Джармен настаивал, что делает кино, потому и демонстрировалось оно на экранах кинотеатров и на телевидении. Вим Вендерс и Дэвид Линч обогатили свой язык не только элементами документального

кинематографа: вспомним, что добрая половина ленты Вендерса «Молния над водой» (1980) состоит из снятых на непрофессиональную камеру сцен последних недель жизни американского режиссера Николаса Рея. Даже в нарочито игровых эпизодах зритель может угадать влияние новой эстетики: планы бесконечных дорог, пустых пространств, оставленных человеком комнат – все это новые образы, созданные холодной объективностью видеокамеры, за которой уже никто не стоит.

Нельзя не упомянуть и о скандальном режиссере Винсенте Галло, в чьих лентах мотив автоматизированной фиксации реальности имеет далеко не последнее значение. На фильме «Бурый кролик» (2003) Галло отличился такой многогранностью, что совместил не только позиции режиссера, актера, сценариста, художника и монтажера, но и оператора. Прикрепленная им к лобовому стеклу автомобиля парализованная камера фиксировала долгие, не наделенные никаким действием, безжизненные калифорнийские просторы, съедающие человека. Мертвенность «видеорегистратора», который, как иногда кажется, Галло позабыл выключить, идентична состоянию героев «Бурого кролика». Живого же оператора, наделенного волей управленца, для этой реальности просто не предусмотрено.

В современном медиа-пространстве конца XX и начала XXI века мы все чаще сталкиваемся с произведениями, жанр которых невозможно с точностью определить. Известные современные художники принялись снимать кино и привносить туда элементы видеоязыка, а большие кинорежиссеры все чаще стали обращать внимание на видеокультуру. Свои полнометражные картины выпустили иранская фотохудожница Ширин Нешат, видеохудожники Айзек Джулиен и Мэтью Барни. А известный медиахудожник Филипп Паррено, до недавнего времени работавший в пространстве современного искусства и получивший признание за свои нетипичные портреты знаменитостей (самая известная из них – «Зидан, портрет XXI века» (2006) – представляет собой рассказ о французской звезде футбола, снятый с 17 синхронизированных камер, которые были установлены вокруг стадиона), – выпустил фильм «Мэрилин» (2012). В картине показан мир глазами великой Монро, пребывающей в глубокой депрессии в одном из номеров гостиницы «Волдорф-Астория». Специально для этих съемок была построена копия номера любимого отеля актрисы. Мы слышим голос Монро, наблюдаем антураж пустой комнаты с нетипичных ракурсов. Складывается ощущение, словно глядит человек, лежащий на диване: вот подергивается занавеска, свет вычерчивает квадраты на мягком ковре... Интересно, что благодаря техническим и художественным средствам кинематографа режиссер в некотором смысле



Голограмма Майкла Джексона на премии *Billboard Music Awards*. 2014

реинкарнирует актрису. Мы не увидим ее в кадре, но компьютер повторит ее голос, а робот восстановит почерк кинодивы. Естественно, перед нами лишь призрак, фантом – не человеческий дух, которого всегда ощущает зритель, когда на экране действует актер во плоти, а именно безучастный призрак, воспроизведенный механизмом. Такое дегуманизированное пространство Паррено уже репрезентовал в других своих видеоработах – пожалуй, самая пугающая из них – это фортепиано, клавиши которого нажимаются сами по себе.

Наконец, в 2014 году на музыкальной премии *Billboard Music Awards* в Лас-Вегасе зрители стали свидетелями невероятного выступления голографической модели Майкла Джексона, ушедшего из жизни в 2009-м. При помощи современных технологий, а также принципа «Призрак Пеппера», применяемого в сфере иллюзионизма, музыкальные продюсеры сделали номер, в котором фигура поп-короля органично совмещалась с настоящими танцорами. Под бурные овации фанатов цифровой допдельгангер Джексона спел песню «Slave to the Rhythm», никогда не исполнявшуюся со сцены, и даже показал «лунную походку».

Двумя годами ранее по той же технологии был «воскрешен» рэпер 2Pac, появившийся на фестивале Coachella вместе с Доктором Дре и Снуп Догом. Впрочем, тогда качество голограммы получило немало нареканий: среди прочего отмечались проблемы с масштабированием, пластикой и мимикой двойника. Призрак Джексона же был в известной степени безупречен, о чем свидетельствовала реакция зала – многие гости, знавшие музыканта лично, не могли сдержать слез.

В обоих случаях сценические образы артистов представляли собой компиляцию из фирменной одежды, характерных движений и ярких жестов исполнения. В обоих представлениях накал действия усиливали спецэффекты, превращающие цифровых двойников в подобие сверхлюдей. Например, по завершении песни Nail Mary голограмма Зраса разлетелась, как тысячи осколков, а подтанцовка Майкла Джексона могла проявляться и исчезать по щелчку его пальцев.

С одной стороны, имитация реальности достигает здесь своего апогея, создавая абсолютно дегуманизированное пространство, в котором подлиннику нет места. С другой, она эту реальность до предела обнажает, оставляя от звезды как раз то, чем она и является – чистый миф, подсвеченный цифровой контур, лишенный возможности ошибаться, уставать, умирать. Искусство голограммы уже не укладывается ни в один из упомянутых выше видов искусства, являя собой новый синтез, способный отделиться от оригинала и, скажем, начать гастролировать, принося деньги продюсерам и разработчикам.

Об опасности подобной дегуманизации рассказывает знаменитый сериал-антиутопия «Черное зеркало» в серии «Рейчел, Джек и Эшли Два»¹. По сюжету, молодая эстрадная звезда Эшли О ссорится со своим продюсером, заставляя ту пойти на крайнюю меру – усыпить артистку, а вместо нее создать голографическую копию, способную не только давать концерты, но и сочинять песни, сканируя мозг спящей девушки. Поклонники певицы печалятся недолго, ведь зачем нужно отказавшее тело, если голограмма его значительно превосходит?

При этом среди современных режиссеров и художников найдется немало апологетов именно тактильного, чувственного визуального языка. Безоговорочным лидером этого направления является француз Филипп Гранриё. В большое кино он пришел уже после штудий с инсталляциями и видео. Как мы отмечали, в отличие от классического кинематографа язык видео по большей части основан на визуальности, нарратив здесь играет чуть ли не последнюю роль. Гранриё делает фильмы, ориентированные на чувственное зрительское восприятие, но в то же время не являющиеся абсолютной абстракцией (которая так близка природе видео-арта), а содержащие четкую повествовательную линию, которая основана на мифологическом коде. Действие при этом (или намек на него) происходит в современности. Язык Гранриё – это язык зрения. Его камера буквально сливается с персонажами, становясь кожей или, скорее, тем, что находится под кожей. Если в фильмах «догматиков» съемочный аппарат

¹ Сериал «Черное зеркало», 5 сезон, 3 эпизод.

часто играл роль протеза, то у французского режиссера грань между телом и протезом отсутствует, как и любые другие пограничные столбы – документальные и игровые, внутренние и внешние. Нет границы и между тенью и реальностью, поскольку все кадры в фильмах Гранрийё есть тень – отбрасываемая огнем, танцующая в платоновской пещере тень.

Итак, большой кинематограф давно стал «подпитываться» видеоартом. И все же, если сравнивать процессы демократизации кинематографа и слияние его с другими медиа, то видеоарт, используя повсеместную техническую демократизацию, все же уходит от документального изображения к намеренной деконструкции реальности. Уходит он и от базеновской «иллюзии», больше не веря, что кино способно отображать истинную реальность: живого человека, цветок, дерево. Он наделяет живую и неживую природу правом быть всего лишь изображением, а не частью настоящей жизни и реального мира: отсюда часто нечеткий, расфокусированный взгляд на предмет, приближение его до неразличения, цифрового пикселя, точки.

Видеоарт, напротив, следуя за технологическим и цифровым прогрессом, часто уводит нас от идеи документального мира, привносит в реальность еще больший элемент субъективности. Подобный подход мы могли наблюдать и в фильмах Хармони Корина, Дерека Джармена, Питера Гринуэя. Любимец синефильских изданий испанец Альберт Серра часто высказывается на тему «цифры», когда его спрашивают об особенностях выработанного киноязыка: «...цифровой кинематограф в некотором смысле открыл дорогу в мир кино, потому что я был одержим идеей художественности. Я терпеть не мог документалистику, простые вещи; я хотел действительно построить какой-то мир, фантазию. Ну и я подумал – раз у нас есть такая технология, то, наверное, мы достигли той точки, когда мы можем мыслить как настоящие художники – то есть совершать безумства. Мы можем снимать кино на камеры меньшего размера. Мы обнаружили, что действительно можем создавать то, что хотим, и это изменило всё, даже с психологической точки зрения»¹.

Демократизация кинематографа – появление цифрового изображения и доступность полупрофессиональных камер – не всегда привносит в языковую парадигму документальные элементы или намеренность в отображении неприкрытой реальности. Напротив, некоторые острые

¹ Интервью Стива Макфарлейна с Альбертом Серрой о картине «История моей смерти» // *Селезнёва Е. Казанова, Дракула и искусство в эпоху цифрового кинематографа* [2015]. URL: <http://www.cineticle.com/inerviews/1125-albert-serra-interview.html> (дата обращения 10.10.2022).

темы становится возможно раскрыть, лишь прибегнув к внутреннему языку, языку образа, как это делает, например, Хармони Корин в «Джулиэне, мальчишке-осле», раскрывая психосоматику заболеваний семейных отношений посредством образующихся темных материй в самой визуальности. Перед зрителем – лишённые значения, расплывающиеся на пиксели абстракции, которые постепенно начинают поглощать реальность. Однако этому фильму, как нам известно, также принадлежит сертификат «Догмы-95».

Воображаемая реальность дана встык с документальными кадрами и, кажется, только так и способна приблизиться к характерному для современного общества восприятию мира, в котором действительность и фантазия слиты. Видео, ориентированное на случайность момента, на «здесь и сейчас», часто лишает зрительское восприятие эффекта ожидания. Все, что ни происходит, происходит внезапно. Интересно, что своеобразным саспенсом обладают те фрагменты, где долгое время не случается вообще ничего, вроде статичного кадра какой-то местности или пустой комнаты, которые мы можем встретить в тех же картинах Дэвида Линча. Здесь начинает работать генетика безразличной объективности, заложенная в камеру видеонаблюдения, в объектив которой не смотрит никто.

Технологический прогресс, быстро меняющий способы воспроизведения реальности, привел к кризису перцептивной веры. И этот процесс усиления личной нарративности видится попыткой спасения кинематографа от автоматизации восприятия – параллельного движения в сторону вещи, существующей самой по себе и глядящей на этот мир уже не человеческим, а механистическим взглядом, природу которого нам не понять. Это шаг в сторону от холодных камер видеонаблюдения, пустых пространств и звуков, в сторону от восприятия, не принадлежащего уже никому.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Как и во всяком явлении культуры, оппонирующим господствующим канонам в соавторстве с основателями киногруппы «Догма-95», выступило само время. От членов «братства» задремавшая кинематографическая реальность 1990–2000 годов требовала вернуть зрителю веру в подлинность происходящего на экране, отыскать для этого новый интонационный, визуальный и эстетический ракурс, а также апробировать последние изобретения, без чего никакое развитие киноискусства невозможно.

Заветной формулой для решения этих задач стали два программных документа движения: манифест «Догмы» и сопровождающий его свод правил – «Обет целомудрия». Впрочем, за формальным исполнением десяти пунктов скрывалось не самое очевидное (возможно, даже ему самому) обязательство подписанта – изменить способ мышления на всех этапах работы над картиной, став неопитом в той области, в которой уже много лет он вполне мог считаться непревзойденным мастером. И четко регламентированные, выраженные в конкретных тезисах правила съемок «догма»-фильмов сделали «результаты мышления» наглядными и понятными.

Другой уникальной особенностью как в плане теоретической разработки жанра манифеста, так и подхода к съемкам, оказался четко выраженный методологический характер «Обета целомудрия». Несмотря на вариативность (отдельные предписания могли быть с легкостью исключены, причем без потерь для достижения заявленных целей) документ имел особое значение для его главного составителя, Ларса фон Триера. Работая над совместной с Йоргеном Летом картиной «Пять препятствий» (2003) он сумел обособить «Обет целомудрия» от «Догмы». И свод правил зарекомендовал себя как плодотворный метод, направленный на выявление и преодоление творческих «слабостей» художника.

Художественный арсенал, выработанный и примененный «Догмой», отвечает реалистической традиции кинематографа, а одной из

первостепенных эстетических целей движения следует признать внедрение видеоэстетики в ткань кинофильма. Сложность подобного объединения (к примеру, на монтаже) объясняется иным генезисом, иной природой, которой обладает видео в отличие от кинематографа. Так, первый вид искусства представляется недискретным, мыслящим непрерывной линией, не имеющим ни начала, ни конца, в то время как кинофильм обладает границами повествования и «автором-демиургом», способным полностью подчинить своему замыслу кадры, планы и эпизоды.

По стечению обстоятельств в один год с объявлением о создании «Догмы» в продаже появилась камера нового формата miniDV. Это изобретение отличалось от предшествующих аналогов невысокой стоимостью, компактностью, автоматизированными функциями (в том числе в камере предусматривалась возможность переводить отснятый материал на 35 мм пленку), что в дальнейшем позволило быстро демократизировать кинопроизводство и в значительной мере освободить кинорежиссера от многих услуг цеха. Формат был официально утвержден основателями «Догмы», а поставленные задачи и принципы группы стали удачным концептуальным фундаментом для этого изобретения.

Соединение игровых и документальных элементов в пространстве игрового фильма стало важнейшей частью художественной работы. Особенности такого соединения в поле приема у авторов, представляющие различные культуры и имеющие разные предпочтения в киноискусстве, можно проследить как на центральных «догматических» фильмах («Идиоты», «Торжество», «Итальянский для начинающих» и др.), так и на менее известных широкой публике («Любовники», «День-Д», «Джулиэн, мальчик-осел» и др.).

Вопреки тому факту, что далеко не все «догматические» цели, обозначенные в манифесте, были достигнуты в полной мере, течение заняло свою нишу в истории кино и создало эстетическую базу для интереснейшей плеяды новых кинематографистов. Например, опыт группы был аккумулирован в конце 1990-х, начале 2000-х годов такими направлениями, как «Мамблкор», «DIY» и «постдок». Кроме того, отдельное развитие получило взаимное сообщение видеоарта и кинематографа, продолжающееся по сей день. Представляя собой некое связующее звено между близкими видами искусств, эстетика видео совершенно по-разному проявляла свою выразительность в пространстве кинотеатра и галереи, внутри кинематографической длительности и длительности видеоарта.

Как оказалось, результаты тотальной демократизации кинопроизводства не всегда ведут к реалистической парадигме, и видеоарт, взявший на вооружение многие технологические новинки последних лет, нередко

двигался в обратном направлении, уводя зрителя как можно дальше от реальности и даже пытаясь ее заменить. Последним словом в процессе дегуманизации искусства можно считать голограмму, претендующую на создание визуального двойника любого объекта, зафиксированного в пространстве и времени.

Однако пограничные столбы современного кинематографа и визуальной культуры в целом продолжают стремительно сдвигаться, и многие понятия, на которые опирались исследователи еще несколько лет назад, сегодня оказываются девальвированными. Нередко современный зритель уже не в состоянии определить: документальный перед ним фильм или игровой, к какому жанру он относится, а главное, принадлежит ли к киноискусству в принципе. Бурные политические процессы, происходящие в мире, новые социокультурные среды и виды медиа требуют разработки терминологии, а также иных способов «смотрения» кино.

Так, можно с уверенностью утверждать, что высокобюджетные фильмы, демонстрируемые на большом экране, далеко не всегда удовлетворяют запросы даже рядового зрителя. На данный момент пустующую нишу между блокбастерами и элитарным фестивальным кино захватили сериалы. Этот тип зрелища в современных реалиях оказался наиболее гибким к экспериментам и усвоению новых эстетических тенденций. И если в конце 1990-х годов об эволюции этого формата писали применительно к США и чуть реже, с оговорками, к Великобритании, то уже в конце 2010-х сериал стал настоящим «гражданином мира». Для него созданы отдельные теле- и интернетканалы, открыты крупнейшие стриминговые сервисы (вроде Netflix и Apple tv), а традиционному и консервативному телевидению приходится вносить коррективы в сетку вещания, потеснив многие шоу и кинофильмы. Но количественным ростом развитие телеформата не исчерпывается. Обновились и усложнились нарративные структуры сериала, изменился его зритель, а главное, иным стало как таковое ощущение экранного времени, в котором герои могут существовать на протяжении десятков сезонов.

Другим телевизионным форматом, в котором языковые «догматические» элементы претерпевают активную мутацию, является реалити-шоу. Зародившись на периферии игровой и документальной реальности, реалити-шоу постепенно теряют приставку «реалити», становясь срежиссированными и сценарно прописанными телеработами, близкими к кинематографическому жанру мокьюментари. Особое значение в них приобретает все та же серийность – востребованный принцип, способный удерживать телезрителя у экрана на протяжении многих лет и открывающий новые выразительные средства, в том числе и для кинематографа.

Наконец, глобальной сферой для дальнейшего изучения «догматического» влияния остается интернет-искусство, которое не успело освоить датское кинодвижение ни как тему для своих фильмов, ни как набор совершенно новых приемов воздействия на публику. При кажущейся отдаленности этих явлений роднит их стремление воссоздать реальность – как на экране компьютера, так и реальность, разворачивающуюся на самом этом экране¹. В измерении пикселей, в условиях все более захватывающей зрителей интерактивности, «догматические» поиски неиллюзорного кино продолжают развиваться и видоизменяться. Пусть даже определить, где эта реальность заканчивается, становится год от года сложнее.

¹ Например, любопытным примером соединения кинематографа и интернет-медиа является такой экспериментальный вид искусства, как *screen-life*. Все, что видит зритель в «скринлайф»-фильмах, ограничено экраном гаджета героя: его поисковые запросы, переписка, переходы по ссылкам, скайп-конференции, страницы YouTube и т.д. Исключая окружающую реальность из поля зрения камеры, авторы *screenlife* разрабатывают особый язык и ритм повествования. А первые успехи на этом пути уже есть: в 2018 году фильм Аниша Чаганти «Поиск» завоевал две награды на кинофестивале «Сандэнс» и собрал 75 млн. долларов в прокате.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Чтобы представить масштаб распространения группы «Догма-95», стоит дать слово режиссерам, которые имели к появлению и взрослению кинодвижения самое непосредственное отношение. Нам удалось связаться с некоторыми режиссерами, получившими «догматический» сертификат, узнать об их личном опыте и взглядах на современный «постдогматический» кинопроцесс.

ДОГМА № 15**«Камера», США, режиссер Рич Мартини**

В моем случае привлекла идея сделать фильм без серьезных финансовых вложений, а то и вообще бесплатно. Получилась забавная история видеокамеры и тех жизней, которые попали в ее объектив. Я приобрел много друзей, пока снимал кино, и был очень рад, когда комитет присудил нам пятнадцатый «догматический» номер. Не было задачи сделать «догма-картину» как таковую, но, тем не менее, я придерживался большинства правил «Обета целомудрия». И «Камера» в итоге – одна из немногих комедий в группе «догматических» фильмов. Я являюсь большим поклонником Триера и Винтерберга, чего уж говорить, что это огромная честь – быть причастным к их течению, к их эстетике (хотя с тех пор от концепции они и отказались). Когда фильм был закончен, я отправил его в Данию, и мне прислали оттуда сертификат. (Это была огромная удача – вы можете либо следовать правилам «Обета целомудрия» и в награду за свои усилия получить сертификат, либо купить его за 10 000 крон. Я был как раз тем счастливым, которого наградили за усилия).

«Догма» оказывает большое влияние на сюжет и повествование. Был же режиссер Жан Кокто, который сказал однажды: «Если фильм стоит столько же, сколько карандаш и лист бумаги, тогда перед нами настоящее искусство». Хотя по-прежнему безнадежно я пытаюсь сделать карьеру в Голливуде, мои цифровые фильмы (все чаще документальные) держат меня в тонусе. Я организую «DIY-фестиваль» в Лос-Анджелесе, где мы поощряем режиссеров, способных рассказать сильную историю, используя те же инструменты, что «догматики». На данном этапе лично я работаю над документальным мюзиклом, который снимаю и монтирую порядка десяти лет – это история о двух музыкантах, которые влюбляются и расстаются через свою музыку. Все это некий кинематографический росток, тянущийся от «Догмы», который я называю «Do It Yourself».

Я никогда не забуду, как уже после завершения «Камеры» меня пригласили на кинофестиваль в Дели, где моя комедия смешила 3000 индийцев. Они поселили меня в отеле, который стоил 300\$ за ночь – больше, чем бюджет всего фильма.

С социальной точки зрения, «догма»- (или «DIY»-) ленты очень честные по своей природе – деньги совсем не мотивирующий фактор для настоящего искусства, так что надо просто излагать свой рассказ. Я часто напоминаю своим ученикам, студентам, что художник не берет холст и кисть для того, чтобы заработать миллионы – им движет желание поделиться своей жизнью через краски.

RICH MARTINI

Hi Daniil,

Thanks for the email. Have you seen the film? Excerpts are on youtube under my martinifilms banner. In my case I set out to make an experimental film that cost little or no money; I had a fun premise, the story of a video camera and the various lives it touched. I got many friends to be in it, and was pleased when dogme95 gave us the dogme #15 title. I didn't set out to make a dogme film per se, but had followed the rules (mostly) and its one of the few comedy titles in their group. I'm a fan of vinterberg and von trier, so its a huge honor to be part of their group, even though they have since abandoned the concept. When I finished the film, I sent it off to Denmark, and they sent me the certificate. (It was very tongue in cheek – you could either follow the rules and be awarded a certificate, or pay 10,000 kronor and buy one. I was lucky to be given one).

But Dogme has had a profound effect on story telling. It was director Jean Cocteau who said “when the cost of filmmaking is as much as a pencil and piece of paper you'll find true art.” While still struggling to have a career in hollywood, my digital films (mostly documentaries as of late) keep me working. I run the DIY Film Festival in LA and we honor filmmakers who tell a compelling story using those same tools. I'm working on a musical documentary at the moment, I've been filming and cutting it for about ten years – story of two musicians who fall in and out of love through their art. But its an outgrowth if Dogme, which I call DIY (do it yourself) filmmaking now.

To answer your questions, 1. For me, personally, the most fun was being invited to a film fest in Delhi, and showing the film to 3000 laughing Indians. They flew me in and put me up in a hotel that cost more per night than the entire film (\$300).

2. Socially, dogme, or DIY films are egalitarian by nature - money is not the motivating factor for the art – just telling a good story is. I'm fond of reminding film students that a painter doesn't put a brush to canvas to make millions – its because they're moved to tell a story through paint.

If you make a good film and get it into the world, people will respond. It doesn't have to follow dogme rules – I personally think there was a bit of dark danish humor in the invention of the “list of dogme rules” which outlined rules on how to break all the rules of filmmaking – and if your film broke any dogme rules (mine includes music) then you had to publically confess your transgression against the breaking of those dogme rules (which I did). Which sounds a bit like a plot from a Samuel Beckett play.

3. Once they stopped making official dogme films (even though some appear now and then) I think the statement had been made – story telling knows no

Если вы делаете хороший фильм и забрасываете его в мир, то непременно получите от людей реакцию. Это совсем не значит, что нужно следовать правилам Ларса фон Триера, как по методичке, – лично я думаю, что в составлении этого «Обета целомудрия» была немалая толика черного датского юмора, ведь суть этих правил в том, чтобы разорвать все правила. И если ваш фильм ломает какие-то «догматические» законы (в моем случае это было включение закадровой музыки), то надо публично признаться в своем «проступке», что, собственно, я и сделал. Это немного напоминает сюжет из какой-нибудь пьесы Сэмюэла Беккета.

Однажды «отцы-основатели» официально перестали снимать «догма-фильмы» (хотя время от времени они еще появляются по свету). Главное, что свое слово они сказали – сюжет не знает границ, и мы не должны зависеть от бюджета или политики студий, чтобы рассказать свою интересную историю. На мой взгляд, мир независимого кино превратился сейчас в усеченную версию мира студийного кинематографа – чтобы получить деньги на производство независимого фильма, вам нужны звезды, богатый спонсор или невероятная удача.

«Догма» породила мир «Do It Yourself», в котором ничего этого не нужно. Только камера, только ваша точка зрения, только ваша фабула, развернутая как можно интереснее. Я считаю, что это следующий шаг после «догматиков».

У меня никогда не было роскоши выбирать между Голливудом, независимым кино или миром «DIY» – я всего лишь двигаюсь вперед, работая на разных должностях и в разных сферах. Главное, делать то, что действительно любишь, а остальное приложится, будь то режиссура или киноведение, или что угодно.

bounds, and we shouldn't be restrained by budgets or studio mentality to tell compelling stories. For me, the indie world has become just a minor version of the studio world – to get money to make indie films, you now need stars, a rich person, or incredible luck.

In the dogme spawned DIY world you don't need any of these. Just a camera, a point of view, and a compelling story told well. (You can check out trailers and some of the winning films of this year's fest at www.diyfilmfest.com) For me that's the future of storytelling.

I've never had the luxury of choosing between hollywood, indie and DIY worlds – I just keep forging ahead, working in various capacities on whatever is in front of me (I worked for Phillip Noyce on “Salt” – we had much fun at the Moscow fest in 97 when I brought my film “Cannes Man”) so I wouldn't know what advice to give art house directors on how to keep their souls, or direct their careers. “Do what you love and the rest will follow” whether making films or writing about the making of films.

Hope this helps.

Good luck!

Best, Rich
(www.richmartini.com)

ДОГМА № 131**«Роза Индии», Мексика, режисер Рени Вердуско**

Боже, храни прекрасную Россию!

Стиль «Догмы-95» – такой свободный и честный. Ваша история должна быть мощной и естественной, очищенной от любых трюков и хитростей. О возможности получить сертификат я узнал из интервью Ларса фон Триера, того периода, когда он снимал «Мандерлей». Я думал, что сделать такое кино будет очень просто, но вышло все иначе. Многие не воспринимают эти законы всерьез, другие вообще не слышали о «Догме-95», ну а я действительно получал удовольствие от процесса съемок, от результата – от такого живого результата. Может быть, у меня получилось не очень реалистичное кино, но, главное, оно получилось настоящим.

Я думаю, что эти гении, Триер и Винтерберг, были очень вдохновлены своей выдумкой. Они оба прекрасно понимали, что делают, что изобрели, и их концепция заработала, когда появились «Идиоты» и «Торжество» – обе картины были сильными и интенсивными, а актеры показали величайший спектакль. «Догма-95» повлияла на таких потрясающих режиссеров, как Андреа Арнольд («Красная дорога») и Пернилла Кристенсен («Мыло»), многие американские кинематографисты поучаствовали в этом эксперименте и имели хорошую аудиторию – все это было новым и свежим. Помню, как я посмотрел «Джулиан, мальчик-осел» и был крайне обеспокоен. Казалось, это какой-то невероятный опыт, и фильм отнюдь не был мертвым, как заявляли некоторые пуристы. Теперь наши современники знают, что существует множество способов, как сделать хороший фильм – отсутствие миллионов больше не оправдание для бездарности.

Сегодня движение «Догма-95» как таковое имеет слабое влияние, оно фактически умерло. Хармони Корин, Сюзанна Бир, Ларс фон Триер и Винтерберг сделали лучшие «догматические» картины. Конечно, найдется пара-тройка и вправду сильных современных работ, соответствующих законам «Догмы», но они не вызывают того чувства, какое было у нас в 1990-х. Некоторые реалити-шоу успешно переняли отдельные «догматические» открытия, но практика показывает, что злоупотребление ими не идет на пользу. «Догма» была прекрасной идеей конца прошлого века, быть может, величайшим кинодвижением из всех поздних вспышек. О Дании немного позабыли после смерти Дрейера, так что «Догма» стала еще и поводом для нее (и Швеции) вновь заявить о себе на кинематографической карте мира.

Замечательно, что фильмографии всех этих режиссеров не оборвались «догматическими» лентами – они продолжают работать в других эстетиках, рассказывать свои истории. И я был очень рад прикоснуться к «Догме» и как режиссер, и как зритель.

RENE VERDUZCO CORTES

At first, I'd like to know about your experience. What was it for you personally? And why did you choose this style?

The style of *dogme 95* is so free and honest. Your story needs to be powerful and you have to be natural, forget tricks and the lights. I knew there was an opportunity to get the certificate when Lars von Trier announced in an interview of the Manderlay's period. I thought it was easy but it was the opposite, some people didn't take it seriously or didn't know about *dogme 95*, I really enjoy the process, the result, a natural result, maybe it wasn't realistic film, but it was a very alive film.

What do you think about Dogme's social positions, about its influence on the life (maybe politic, young people, education etc)?

I think Lars von Trier is a total genius and Vinterberg was very enthusiastic about the idea. They both understood what they were doing and what they created, so they elevate the idea with *Idioterne* and *Festen*, both films are powerful and intense, the actors showed one of their greatest performances. *Dogme 95* influenced new directors like Andrea Arnold (*Red Road*) and Pernille Christensen (*En Soap*), many American directors also took the experiment and the audience was very open, it was something new and fresh. I remember I saw *Julien Donkey Boy* and I was very disturbed, it was a total experience and the film wasn't dead at all, like some purists said. New generations know that there are many ways to make a film and there's no excuse to make a good film without millions.

And what about films after Dogme? Is this filmmaking movement topical now? What things modern art-house directors should keep in mind after Dogme?

The actual times has a little influence, but the big time in this movement is dead now. Harmony Korine, Susanne Bier, Lars von Trier and Vinterberg made the best films of the movement, now there are some films, powerful indeed, with some elements, but it's not the same feeling as in the nineties. Some TV shows took successfully some documentary tools, but reality shows abused of the real element. It was a great thing for the end of the last century but it is done, maybe the greatest in later movements of cinema, Denmark was hidden when Dreyer died, so *Dogme 95* was a way to put Denmark (and Sweden) on the map again. The good thing is that all these directors continue his filmography with new aesthetic and stories after that, and they're still successful, I was very happy to be part of it as audience and as a director.

Догма № 144**«Механик», США, режисер Кристофер Раш**

Мы сделали наш фильм всего за четыре дня с Panasonic DVX100, не используя ни дополнительного освещения, ни декораций – все решалось прямо во время съемок. Для меня это был совершенно новый метод работы с актерами, «догматическая» модель дала очень полезные ограничения режиссеру при постановке фильма. Да и всем участникам, всей съемочной группе пришлось изрядно попотеть, чтобы совладать с этими препятствиями. Мы очень хорошо чувствовали настоящее и были предельно внимательны. Можно сказать, что «Догма» стала для нас воплощением ритма среди хаоса.

Что касается влияния «Догмы» на жизнь, ее социальное значение, то здесь я ничего не могу сказать. Я даже не думал об этом, просто чувствовал, что это отличный способ построить интересное повествование в картине.

«Догма» дала понять миру, что режиссеры не должны ограничиваться уже существующими «непоколебимыми» правилами при съемке – вроде тяжелой подготовки, большого бюджета, многочисленной команды, длительных актерских репетиций. Вполне возможно сделать убедительное и интересное кино, используя скромный бюджет и маленькую съемочную группу. Всем повелевает интуиция режиссера и его способность принимать решения здесь и сейчас. Режиссура, операторская работа, актерская импровизация – все это строится на эмоциональных решениях, которые приходится принимать неоднократно на съемочной площадке. В эстетике «Догмы-95» было достаточно средств, чтобы разбудить эту интуицию, обострить, сделать ее доступной.

CHRISTOPHER RUSCH

Daniil, its good to meet you.

Here are my answers to your questions:

1. We shot the film in four days with a Panasonic DVX100 using no lights and real locations, the scenes were constructed on location with the actors. Personally, it was a rewarding experience to work with actors in a new way, the Dogma model presented useful constraints for filming and directing and these constraints created a worthwhile state-of-mind for all those involved. We all felt very present and mindful of what was going on, there was a sort of rhythm within the chaos, so to speak, and I selected the method specifically for this reason.

2. I'm unaware of Dogme's social positions and influence on life. I just felt it was a good way to tell a story.

3. The takeaways from Dogme are that filmmakers need not feel limited by the 'old' way of making films, that is – heavy preproduction, large budgets, large crew, heavily rehearsed actors. It is very possible to make a compelling and entertaining film using limited tools and small crews on a set. What is essential is one's ability to use their intuition and abilities as best they can in the moment. Directing, photography, and acting are at their base, simply emotional decisions that the individual makes numerous times along the way to completing a film. The Dogme95 aesthetic was an adequate means to reach these emotions decision and to see that they are accessible, and must be utilized if the creators wish to truly manage and shape the material that is being created.

Hope this is of help to you, Daniil,
Best, Christopher Rusch

Догма № 210**«Хавторнская дорога», США, режисер Энтони Анания**

Я выбрал стиль «Догмы» потому, что изначально задумал сделать страшный фильм ужасов. Там не было никаких зомби и людоедов. Просто люди, которые находятся на волоске от смерти и совершают отчаянные поступки, чтобы выжить. Для меня это действительно страшно, потому что мы видим такое каждый день. Голливуд не любит касаться «реальной жизни», от нее он терпит одни убытки, но если вы включите, например, ночные новости, вы поймете, о чем я говорю. Уверен, что вы и так прекрасно понимаете. Это была одна из причин. Я снял свой хоррор, и он получился страшным. Думаю, что мысль о «Догме», использующей нетрадиционный сюжет, тему и актерскую игру, как нельзя лучше проецировала задачи проекта, который я собирался осуществить.

Кроме того, у меня не было денег. Я делал все сам, и «Догма» была простейшим путем для команды (из одного меня!), имеющей нулевой бюджет. Так что другая причина обращения к «Догме» состояла в том, что я просто был вынужден это сделать. Кстати, данному вопросу посвящена книга Роберта Энтони Родригеса «Бунтовщик без команды». Она мне реально помогла. Такая «Догма до Догмы», можно сказать.

Что касается влияния «Догмы» на социальную жизнь и на общество, то оно огромно. Теперь у нас есть HD-камеры и возможность монтировать, не выходя из дома. Практически все, с чем ассоциируется Ларс фон Триер, он делал на пике технической революции – когда цифровое видео только изобрели. В некотором смысле можно сказать, что эти ребята возродили независимое кино. Теперь любой может считать себя режиссером, но, как ни крути, до них была «Догма». Конечно, они не первооткрыватели «киностудии на дому», но они сделали ее приемлемой. Личный Голливуд революционеров-единомышленников. И если поискать нечто подобное сегодня, то это, к примеру, *Mumblecore*. Джо Сванберг – один из любимых моих режиссеров, представителей этого течения. Так почему же не предположить, что это некое современное преломление «Догмы-95»? Я думаю, что это справедливо. К тому же Триер делал подобные фильмы, и они имели коммерческий успех, и были на очень высоком техническом уровне. Эти ребята являются эдакими дорогоукладчиками. Их не так много. Они вдохновляют!

В Америке мы имеем такое счастье быть свободными и делать то, что хотим (в разумных пределах), но в других странах, я слышал, что за кинофильм могут убить. Поэтому уверен, что для тех молодых людей, которые по всему миру хотят делать кино, но боятся говорить, «Догма» способна

ANTONE ANANIA

Hello Danill,

First can I ask where you saw my film? So many people from around the world contact me here in Hollywood about this topic. I just like to know where each saw the film.

To briefly answer your questions:

I chose this style because I was making a «THEMATICALLY SCARY HORROR FILM». There were no zombies or flesh eating diseases. Just people barely hanging onto threads in life and doing desperate things to each other to survive. To me that's scary because we see it everyday. Hollywood doesn't like to talk about "real life" because it's not good for business but if you turn on the news any given night you'll know what I'm talking about and you probably already do. So that was one reason. I made my horror movie, a thematically scary one. I think that thing about dogme using "traditional use of story, acting and theme" to quote it is coincidentally what I happened to be going for for my project.

Also, I had no money. I did everything myself and dogme was the easiest way to go for a one-man crew that had zero dollars. So another reason for me was NECESSITY. There's a book by a film maker named ROBERT RODRIGUEZ, it's called REBEL WITHOUT A CREW. Really helped a lot. Dogme before Dogme you can say.

As far as Dogme's influence on social life I think it's huge. Now we have hd camreas and editing from home. Pretty much everything you can think of. Lars Von Trier was doing that before the hd revolution when digital video was just being invented. In a way you can say those guys gave "re-birth" to independent cinema. Now everyone and their brother thinks they are film makers but before the trend there was dogme. They didn't invent making movies from your home but they made it acceptable. Hollywood is so harsh and close minded. If you look at something like let's say Mumblecore now. Joe Swanberg is my favorite of those directors. Couldn't you say those guys are modern day dogme95 ers? I think so. So the impact on at least the film community has been very substantial. Especially considering Von Trier has made films this way on the highest commercial level. These guys are road pavers. Very few exist. Inspirational.

In America we are lucky to be free and do what we want (for the most part), but in other countries I hear you die of you make a movie. So I'm sure for those kids that want to make movies all around the world but are scared to speak up because it might not be accepted, maybe seeing something like dogme might inspire them to do it. No matter what. You don't need hollywood or a bunch

стать глотком живой воды. Тема может быть любой. Им не нужен Голливуд или куча денег – только здоровые амбиции. Отличный пример – замечательное направление *Mumblecore*. Во всяком случае, отвечая на вопрос о социальной, образовательной и политической ролях «Догмы», нельзя отрицать, что движение принесло немало пользы. Наверное, ему нет равных в этом деле.

После «Догмы» только небо – предел. Теперь у нас есть такие штуки, как *Magic Bullet Looks*. Программное обеспечение, которое позволяет корректировать изображение уже после того, как оно было снято. По сути, оно позволяет режиссеру просто занять определенное место, включить камеру и держать фокус, а скачав после эту программу, сделать из обычного видео что-то потрясающее. У нас есть новые камеры, и компьютеры, и передовое монтажное оборудование, так что небо – это единственный предел на сегодня.

Естественно, я понимаю, что у «Догмы» есть множество правил, и это именно тот момент, с которым я не согласен. Эти правила. Некоторые из них откровенно смешные, но нетрудно догадаться, для чего они там. Ведь в съемках настоящего кино не должно быть никаких законов, никаких нерушимых начал. Одну важную вещь нужно иметь в виду современным режиссерам – просто продолжайте делать то, что вы хотите делать! Не снимайте голливудское кино! Пусть этим занимается сам Голливуд... А ваше кино останется именно ВАШИМ. И надерите им задницы! Роберт Родригес написал в своей книге: «Итак, бойтесь, бойтесь...»

Теперь с уверенностью можно заявить, что владея всеми технологиями (может, и не именно теми, которые продемонстрировали режиссеры «Догмы», развертывая свое движение), мы имеем еще более сильное явление культуры – *Home Movie Making* («Киностудия на дому»). Уверен, что Джон Кассаветис мог бы им гордиться. Лично я благодарен «Догме» за страсть и азарт, за их амбиции. Тот факт, что после «догматиков» кино стало делать легче, уже говорит, что они не зря потрудились. Ну а начинать что-то самому с нуля – это намного сложнее.

of money or anything except ambition. Again see guys like mumblecore for examples of this. Anyway to answer that question socially, politically and educationally dogme and the ambition and acceptance it had brought to many people on many levels is obviously unparalleled.

After dogme the sky is the limit. We now have things like Magic Bullet Look. A software that can color and light video after it's been shot. It essentially allows a film maker not to have to anything except point and shoot and keep it in focus, run this program and it will look amazing. We have new cameras and computers and editing equipment so the sky is literally the limit for the future. I know dogme has a lot of rules and that's one thing I don't agree with. Rules. Some of them are ridiculous but I can understand why they are in place. In film making though there should be no rules, just principles. One thing I think modern film makers should keep in mind is just to keep doing it!!!! Make them sharp and harsh and unforgettable. Don't make hollywood movies! Let hollywood make hollywood movies! Make your movies! And make them kick ass! Robert Rodriguez said in his book be scary so... be scary.

It might be safe to say with all the technology that something like dogme may be a little out dated but those guys and that concept started an entire movement that spawned an even bigger one that we now know today as "home movie making" I'm sure John Cassavettes would be proud. And I am grateful to them for their passion and ambition. It's easy to do something after everyone else says it's okay but try being the first one doing it. It's a lot harder.

**ДОГМА №2 17,
«ЕР», Италия, Маттео Преабьянка**

А вы знаете, что я жил в России два года? Очень рад ответить на ваши вопросы о «Догме»!

Для меня она стала отличным способом, чтобы почувствовать такой депрессивный город, как Милан. Именно через «догма-правила» (без спецэффектов, без саундтрека и т.д.) схватить Милан, каков он есть. Я выбрал этот стиль потому, что... давайте будем честными, если у вас нет хорошего финансирования, то сделать впечатляющий фильм довольно трудно. И Ларс фон Триер с компанией дали отличный способ обойти это затруднение, что значительно упростило мне работу. Важна идея – не бюджет.

К сожалению, сегодня «Догма» уже не существует, лишь официально, может быть. Хвастаться принадлежностью к ней было круто лет пять назад, я думаю. Многие актеры и режиссеры пытались копировать ее стиль, но это была одна фальшь. Невозможно снова сотворить что-то такое спонтанно. Конечно, «Догма» влияет на молодых режиссеров, отдельные фильмы влияют и на политику («Итальянский для начинающих», например), в каких-то аспектах «Дорогая Венди» Винтерберга (по сценарию Триера) касается части американского общества. Но, по моему мнению, целенаправленно заниматься своим влиянием необходимо было раньше, чтобы оставить глубокий след. В случае с Италией этого не случилось. Телевидение обладает по-прежнему большой силой, и наше общество до сих пор невежественно сидит под его пятой. «День Берлускони» продолжается...

Теперь о продолжении «Догмы». Не могу ручаться, но самые интересные штуки сейчас появляются в Азии, а в Южной Африке снимают интересное кино с помощью мобильных телефонов. Я бы посоветовал современным «артхаусным» режиссерам несколько простых правил:

1. Держаться от Голливуда настолько далеко, насколько возможно.
2. Держать свои бумажники закрытыми до конца съемки фильма.
3. Без раздумий вырезать все сцены, которые отвлекают от сюжета – такие, как с привлечением сисек, роскошных автомобилей и использованием спецэффектов.
4. Всегда быть критичным и информированным по отношению к тому, что происходит в мире.

Spossiba! Poka!

MATTEO PREABIANCA

Priviet Daniil!

I lived in Russia for almost 2 years, you know?:).

anyway, I am glad to help you for your thesis.

Here are my answer:

What was it for you personally? And why did you choose this style?

In my opinion, it was an interesting way for finding out the depressive city as Milan via dogme rules: no soundtrack, no special effects, etc... as Milan:). I chose that style, because, let's be honest, if you dont have a big financial support, it's quite hard to do something impressive. and Von Trier&Co. gave us this free opportunity for shooting and, of course, promoting easily my works. IT's important the idea, NOT the budget.

What do you think about Dogme's social positions, about its influence on the life (maybe politic, young people, education etc)?

Unfortunately, Dogme doesn't exist anymore, officially, I think there was a cool boasting, let's say about 5 years ago. Many artists and directors tried to copy it, but it was a fake attempt. It's impossible to do it again spontaneously. Of course, it leaves its step among young people and, some movies, in politics enviroment.e.g. *Italian for beginners* movie or, in some aspect, *Dear Wendy* by Vinterberg (screenplay by Von Trier) in a piece of American society. In my opinion, it was necessary being very short term, in order to leave a "deep sign". in Italian context, it didn't. Television is still very powerfull, and this society is still ignorant and TV addicted. Berlusconi Docet:).

And what about films after Dogme? Is this filmmaking movement topical now? What things modern art-house directors should keep in mind after Dogme?

About Dogme? I am not sure, but the most interesting stuff are in Asia right now and that movie shooted in South Africa just with mobiles. art.house directors should keep in mind ONLY few things:

1. keep as far as possible from Hollywood.
2. close their wallets till the end of shooting.
3. delete any kind of catchy scene, no worthywhile for the plot itself, such as: boobs, luxury cars and special effects.
4. be always critical and updated with what's goin' all over the world.

I hope you are glad about my answer. IF you any further question/doubt. just drop me some lines again:).

Spossiba! Poka!

Matteo

ДОГМА № 218**«Сода», Чили, режисер Хулио Вердуго¹**

Несмотря на то, что мой фильм фигурирует в догматическом списке, ему присвоен номер и дан сертификат, он еще не завершен до конца. Готово только 60% всего материала. Я учусь на публициста в одном из чилийских университетов, и как-то раз случайно увидел «Догму» № 33, фильм «Резиденция» нашего режиссера Артемио Эспинозы. Так вот, он мне сразу показался гениальным, и я решил рискнуть, поучаствовать в этом проекте и снять свою «Догму».

Мне показалась интересной возможность воплотить на экране какой-либо сюжет, в котором не окажется ни спецэффектов, ни других загрязняющих элементов, и который, тем не менее, будет доступен обычному человеку (или публике) – в кинотеатре, с экрана телевизора или через интернет. Сюжет, изложенный без прикрас, почти документально. Ведь лицом к лицу со зрителем, почти в документальном формате, кино может стать куда более реальным и близким человеку. Тем не менее, я не думаю, что нам хватит тех правил, что провозглашены движением «Догма-95», хотя, конечно, они и стояли у истоков, и по тем временам все их новшества (отказ для музыки, декораций, павильонов) – все это было очень прогрессивно. Но, думаю, по отношению к ним мы все-таки люди будущего.

Я также считаю, что кино, да и искусство в целом, должно быть действенным оружием – естественно, не для того, чтобы навредить, а чтобы разжечь то пламя, в котором загораются чувства, впечатления, мечты и которое позволяет человеку стать лучше. Вот и все. Постараться обрести счастье. Лучшее, что может сделать режиссер после создания «Догмы», или еще новичок, у которого не хватает решимости на то, чтобы передать свои идеи и чувства через изображение, – это послушаться веления сердца и осуществить это, наконец! И не терять времени. Творить, вдохновляться и искать себя.

Передаю всем привет из далекого уголка мира – Чили.

¹ Перевод с испанского Натальи Власовой и Виталия Семенова.

JULIO VERDUGO

Estimado Daniil

Te cuento y disculpa por no traducir al inglés, prefiero responder rápido. El Film aún no lo he terminado, por falta de recursos y va en un 60%. Yo soy publicista de una universidad pública de Chile y amante del cine, un día vi Dogma 33 Realizado en Chile también, el cual me pareció genial. es por esto que me pareció buena idea aventurarme en este proyecto y hacer el Dogma.

Me pareció interesante poder contar una historia sin efectos y elementos que ensuciaron lo puro que puede llegar a ser transmitir a una persona o a un público en el cine, en su casa o en internet y que la gente entendiera que esto es lo más real que puede llegar a contar el cine, casi un cara a cara, casi en un formato documental. Creo sinceramente que las bases para hacer este tipo de cine no las entrega el Dogma 95, aunque ellos sean los que lo fomentan, esto se hizo en los comienzos del cine, esa imagen mala sin música que para muchos de ese tiempo era una gran maravilla... Esperemos que no opinen eso de nosotros las personas del futuro...

Creo también que el arte o el cine en general debería llegar a ser un arma peligrosa que se la entregue el realizador a la gente. no para hacer daño, si no, para generar ese fuego que alimenta sentimientos, sensaciones, sueños y que permitan a la gente mejorar. eso es todo. tratar de ser feliz.

Lo mejor que puede hacer un realizador después de hacer un dogma o para el joven que tiene ganas de proyectar sus ideas o sentimientos a través de las imágenes es lo que dicta su corazón y hacerlo ya!! no perder tiempo. crear, inspirarse y salir a buscar lo tuyo.

Espero que te sirva.

Saludos desde este rincón del mundo Chile y espero que te sirvan estas palabras.

ДОГМА № 231**«Tedg' yer Gosser», Англия, режиссер Аллан Дж. Биннс**

Это было шесть лет назад. Когда я взялся за дело, то был только начинающим режиссером. Я видел фильм «Джулиан, мальчик-осел» Хармони Корина, который нарвался на большую критику со стороны движения «Догма-95» из-за различных нарушений «Обета целомудрия». Хотя по сей день «Джулиан, мальчик-осел» – моя любимая картина. Корин действительно ломает пару законов, но все еще сохраняет дух «Догмы».

«Догма» – это изучение красоты, истины и того, что принято понимать под «реальностью». Через призму художественного фильма она изучает наше представление о вещах и жизни.

Лично я всегда благоговел от стиля lo-fi, он показал, что я мог бы снять кино с весьма ограниченным бюджетом. Зритель не всегда замечает, как именно жульничает режиссер, как он изворачивается, снимая кино, но всегда следит за персонажами и сюжетом. Вот почему, собственно, «догматические» ленты до сих пор появляются.

Я никогда не воспринимал все это слишком серьезно – как инструмент влияния на общество или политику. Это просто средство, чтобы сделать добротный и дешевый фильм. «Догма» освобождает режиссера от сотрудничества со студиями и использования дорогого оборудования. Сегодня «Догма» уже не так злободневна, но релевантна. И такой она останется. А то, как поиск истины и красоты может перестать быть интересен искусству? Это прекрасный способ общаться со зрителем, взаимодействовать – как никакое другое направление «Догма» в этом преуспела. И ничто лучше не способно облечь реальность в художественную форму. Иногда кажется, что «Догма» делает мир осязаемым, приближает человека к истине, используя ручную камеру, необработанный видеоматериал, отказываясь от трюкачества.

С Голливудом все в порядке, с его пафосом – тоже, но если вы хотите по-настоящему затронуть зрителя, пробить его, то читайте «Обет целомудрия», живите и дышите им.

ALLAN G. BINNS

At first, I'd like to know about your experience. What was it for you personally? And why did you choose this style?

I had just started making films, it was about 6years ago.

I saw Harmony Korine's *Julien donkey boy*, which is more of a critique of domge-95 rather than a by the rule book approach.

Julien donkey boy is still my favourite film. Korine breaks a few rules but he still keeps the spirit of dogme.

Dogme is an exploration of truth, beauty and "reality" and a discussion of how we represent those things in fiction film.

For me i was always excited by the lo-fi style, it showed me that I could make feature films on a budget.

The viewer is not always looking at the trickery of how the film-maker shot the film, but always at the soul of the characters and the story. This is why is still shoot with dogme in mind.

What do you think about Dogme's social positions, about its influence on the life (maybe politic, young people, education etc)?

I don't think of dogme too seriously, not socially or politically.

It is just a way of making good, cheap films. It frees the film maker from the studios and expensive equipment.

And what about films after Dogme? Is this filmmaking movement topical now? What things modern art-house directors should keep in mind after Dogme?

Dogme is not topical, but relevant. Dogme will always be relevant.

The search for truth, beauty etc... will always be relevant.

Dogme is a way of communicating to the viewer like no other.

Dogme films represent reality better than any other... They give the viewer something tangible.

Something closer to truth.

Handheld cameras, raw footage, no tricks.

Hollywood is ok, pathos is ok, but if you want to truly touch and move a viewer read the vows of chastity, live them, breathe them.

Догма № 251**«Недоеденная клубника», США, режиссер Хантер Джонс**

«Недоеденная клубника» – это мой первый студенческий фильм, я был довольно неопытен, неискушен в «Догме», и, как показало время, это не совсем те принципы, которых я придерживался в дальнейшем. Думаю, можно сказать, что я пережил это и пошел дальше. По крайней мере, мой сегодняшний кинематографический опыт подсказывает, что «Догма» не заслуживает того же широкого внимания, какое было приковано к ней в конце 1990-х. Я думаю, кинематографисты немного подустали от тех ограничений, которые установили – вот и сам Триер фокусируется в данный момент на других задачах. На протяжении многих лет разные режиссеры разрушали «догматические» законы, и это – правильный, неизбежный итог. Можно предположить, что это даже естественный ход событий, который случается с любым кинодвижением. Все это загорелось когда-то, чтобы научить кинематографистов и зрителей естественности повествования.

Когда снимал фильм, я был очень наивен и не понимал многих тонкостей, влияния, которое оказала «Догма» лично на меня и на общество, но, я думаю, что завершающий этап работы и рефлексия после дали кое-какие ответы об истинных причинах возникновения моей картины. Главная причина, почему меня привлек этот стиль, в том, что я действительно почувствовал, как он дает режиссеру определенную свободу действий – более гармоничный подход к съемкам, как упоминалось выше. Что-то есть в том, чтобы запечатлеть человека во время путешествия посреди пустыни – это действительно освобождает и даже, возможно, позволяет схватить суть процесса создания фильма. Ведь если поразмышлять над этим, режиссеры были вооружены единственно камерой, без каких-либо запятанных козырей в рукаве. Вот эта часть и заинтриговала меня более всего, потому что позволяла реальности быть схваченной без какой-либо искусственности – в своей первозданности.

Как манера киноповествования, этот язык совершенно умер для меня после завершения короткометражного фильма. Я решил попробовать другие средства и эстетики, но какое-то время еще смотрел «догма-фильмы». Мой любимый из них, возможно, и по сей день, это «Джулиан, мальчик-осел». «Апартаменты» – вот еще одна великолепная картина.

К сожалению, с тех пор я понял, что «Догма» на самом деле просто исчезла. Я не слышал и не видел ничего из движения, даже не знаю, практикуют ли кинематографисты сейчас в этой традиции. Но я хотел бы, чтобы как можно больше молодых людей, студентов, узнали об

HUNTER JONES

Hi Daniil,

Thanks for the e-mail. The film in question was my first student film so I was a bit inexperienced with Dogme and it's not something that I'm particularly focused on any longer. I guess you can say that I sort of moved on. At least with my own cinema experiences, I find Dogme to not be as widely regarded any longer as it once was when it was first organized in the late nineties (1997 I think). I think filmmakers just got tired of being restricted by it and if I am correct, it is not something that Von Trier focuses much on any longer. Over the years, filmmakers were breaking the rules of Dogme, but that is something that was bound to happen. One might surmise that it just took its natural course. It was here to teach filmmakers and audiences the naturalistic approach to film storytelling.

I myself being naive at the time really did not understand a lot of the implications that Dogme had on me or society, but I think completing the film and studying it a bit more provided me with some understanding of the reason it was created. The reason that I found interest in the style was that in some ways I really felt that it provided filmmakers with a sense of freeing oneself and allowing more of a natural approach as mentioned above. There is something about capturing a man on a journey in the middle of the desert that is really freeing and might even have the ability to capture the soul of filmmaking. If you think about it, filmmakers were out in the elements with nothing more than merely a camera and any other essential gear. That part interested me the most because it allowed for the "realness" to be captured and nothing felt artificial.

In a manner of speaking, it sort of died altogether for me after completing that short film. I moved on to try different things, but at the time still kept an interest in watching those films. A favorite of mine and maybe still to this day is Juliendonkeyboy. I think The Apartment was another great one.

Unfortunately, these days I find that Dogme is really just vanished. I have not heard or seen anything from the movement in quite some time and do not even know if filmmakers are still practicing it. I wish that more young film students knew about it because it is something that definitely warrants attention and even potential study of it.

I am ultimately glad that I found Dogme because it helped me gain a sense of the naturalistic approach to filmmaking which is definitely something to be appreciated. Story should not be artificial, but it feels like a lot of filmmakers have always found ways to blend story with having a strong sense of production value and that is not to diminish Dogme because

этом явлении – оно этого еще как достойно и потенциал его изучения огромен.

Я бесконечно рад, что в конечном счете нашел «Догму», потому что она дала мне естественный, живой подход к кино, который, безусловно, очень ценен. История, разумеется, не должна быть искусственной, но есть ощущение, что многие кинорежиссеры всегда старались придать ей некую заметную коммерческую ценность, и значение «Догмы» не должно умаляться оттого, что часть этих фильмов, как я обнаружил, содержат в себе лишь это – желание создать коммерческий продукт.

И вдобавок я обнаружил, что это обстоятельство было затуманено историками кино и критиками, что стало еще одной причиной окончательного краха. Тем не менее я аплодирую движению за смелость его эксперимента. Теперь нам необходимо нечто большее, чтобы двигаться в сторону дальнейшей креативности, лежащей за пределами того, что можно было вообразить прежде.

some of those films I found had just that, a strong sense of production value.

And to add in addendum, I found that it certainly was punned by film historians and critics, which is another reason I find for its ultimate demise. However, I applaud the movement for its experiment. We need more of that because it will only continue to further creativity beyond what anyone could possibly imagine.

Thanks,
Hunter.

ФИЛЬМОГРАФИЯ¹

ЭЛЕМЕНТ ПРЕСТУПЛЕНИЯ (Forbrydelsens element)

Авторы сценария: Нильс Вёрсель, Уильям Куэрши,

Режиссер: Ларс фон Триер

Оператор: Том Эллинг

Композитор: Бо Хольтен

Монтажер: Питер Хеймарк

В ролях: Майкл Элфик, Эсмонд Найт, Ми Ми Лай, Джеролд Уэллс,
Ахмед Эль Шенави и др.

Производство: Det Danske Filminstitut, Per Holst Filmproduktion; 1984;
104 мин.

ЭПИДЕМИЯ (Epidemic)

Авторы сценария: Ларс фон Триер, Нильс Вёрсель

Режиссер: Ларс фон Триер

Оператор: Якоб Эриксен

Композитор: Петер Бах

Монтажеры: Томас Крэг, Ларс фон Триер

В ролях: Аллан Де Ваал, Оле Эрнст, Майкл Джелтинг, Колин Джилдер,
Свенд Али Хаманн и др.

Производство: Det Danske Filminstitut; 1987; 106 мин.

¹ Фильмография составлена в хронологическом порядке, она включает кинофильмы, которые были разобраны и сыграли существенную роль в настоящей книге.

ЕВРОПА (Europa)

Авторы сценария: Ларс фон Триер, Нильс Вёрсель

Режиссер: Ларс фон Триер

Операторы: Хеннинг Бендтсен, Эдвард Клосиньский, Жан-Поль Мерисс

Композитор: Йоахим Хольбек

Монтажер: Эрве Шнайд

В ролях: Жан-Марк Барр, Барбара Зукова, Удо Кир, Эрнст-Хуго Ярегорд,
Эрик Мёрк и др.

Производство: WMG, Swedish Film Institute, Gunnar Obel & Nordisk
Film & TV A, 5, Gerard Mital Productions, PPC; Det Danske
Filminstitut; 1991; 114 мин.

КОРОЛЕВСТВО (Riget), мини-сериал

Авторы сценария: Томас Гисласон, Нильс Вёрсель, Ларс фон Триер

Режиссеры: Ларс фон Триер, Мортен Арнфред

Оператор: Эрик Кресс

Композитор: Йоахим Хольбек

Монтажеры: Молли Марлен Стенсгард, Якоб Тюсен,
Пернилла Беч Кристенсен

В ролях: Эрнст-Хуго Ярегорд, Кирстен Рольффес, Хольгер Юль Хансен,
Сёрен Пильмарк, Гита Нёрбю и др.

Производство: Zentropa Entertainment, Denmark Radio; 1994; 279 мин.

ДЕТКИ (Kids)

Авторы сценария: Хармони Корин, Ларри Кларк, Джим Льюис

Режиссер: Ларри Кларк

Оператор: Эрик Эдвардс

Композиторы: Лу Барлоу, Джон Дэвис

Монтажер: Кристофер Теллефсен

В ролях: Лео Фицпатрик, Джастин Пирс, Хлоя Севиньи, Сара Хендерсон,
Джозеф Чан и др.

Производство: Guys Upstairs, Independent Pictures (II), Kids NY Limited,
Killer Films, Miramax, Shining Excalibur Films; 1995; 91 мин.

ГУММО (Gummo)

Автор сценария и режиссер: Хармони Корин

Оператор: Жан-Ив Эскофье

Монтажер: Кристофер Теллефсен

В ролях: Джейкоб Сьюэлл, Ник Саттон, Лара Тош, Хлоя Севиньи,
Джейкоб Рейнольдс, Дэрби Догерти и др.

Производство: Fine Line Features, Independent Pictures (II); 1997; 89 мин.

ЗЕРКАЛО (Ayneh)

Автор сценария, режиссер и монтажер: Джафар Панахи

Оператор: Фарзад Джадат

В ролях: Мина Мохаммадхани, Айда Мохаммадхани,
Казем Мождехи и др.

Производство: Rooz Film; 1997; 95 мин.

ИДИОТЫ (Idioterne)

Автор сценария, режиссер и оператор: Ларс фон Триер

Монтажер: Молли Марлен Стенсгард

В ролях: Бодиль Ёргенсон, Йенс Альбинус, Анне Луизе Хассинг,
Троэльс Любу, Николай Ли Каас и др.

Производство: Zentropa Entertainments, Danmarks Radio (DR), Liberator
Productions, La Sept Cinéma, Argus Film Produktie,
Vrijzinnig Protestantse Radio Omroep (VPRO),
Nordisk Film- & TV-Fond, CoBo Fonds, SVT Drama,
Canal+, Rai Cinemafiction, 3 Emme Cinematografica,
Arte, October Films, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF);
1998; 117 мин.

ТОРЖЕСТВО (Festen)

Авторы сценария: Томас Винтерберг, Могенс Руков

Режиссер: Томас Винтерберг

Оператор: Энтони Дод Мэнтл

Композитор: Ларс Бо Енсен

Монтажер: Вальдис Оускарсдоуттир

В ролях: Ульрих Томсен, Хеннинг Морицен, Томас Бо Ларсен,
Паприка Стин, Бирте Нойманн

Производство: Danmarks Radio (DR), Nimbus Film Productions,
Nordisk Film- & TV-Fond, SVT Drama; 1998; 105 мин.

ДЖУЛИЭН, МАЛЬЧИК-ОСЕЛ (Julien Donkey-Boy)

Автор сценария и режиссер: Хармони Корин

Оператор: Энтони Дод Мэнтл

Монтажер: Вальдис Оускарсдоуттир

В ролях: Юэн Бремнер, Брайан Фиск, Хлоя Севиньи, Вернер Херцог,
Джойс Корин и др.

Производство: 391 Productions, Forensic Films, Independent Pictures (III);
1999; 94 мин.

ЛЮБОВНИКИ (Lovers)

Авторы сценария: Паскаль Арнольд, Жан-Марк Барр

Режиссер и оператор: Жан-Марк Барр

Монтажер: Брайан Шмитт

В ролях: Элоди Буше, Сергей Трифунович, Матиас Бенгиги,

Жан-Кристоф Буве, Патрик Каталифо и др.

Производство: Nouvelles Editions de Films (NEF); 1999; 100 мин.

ПОСЛЕДНЯЯ ПЕСНЬ МИФУНЕ (Mifunes sidste sang)

Авторы сценария: Андерс Томас Йенсен, Сёрен Краг-Якобсен

Режиссер: Сёрен Краг-Якобсен

Оператор: Энтони Дод Мэнтл

Композиторы: Тор Бакхаусен, Карл Билле, Кристиан Сиеверт

Монтажер: Вальдис Оускарсдоуттир

Производство: Danmarks Radio (DR), Nimbus Film Productions,

SVT Drama, Zentropa Entertainments; 1999; 98 мин.

ДЕНЬ-Д (ТВ) (D-dag)

Режиссеры: Серен Краг-Якобсен, Кристиан Левринг, Томас Винтерберг,
Ларс фон Триер

Операторы: Энтони Дод Мэнтл, Йеспер Яргель, Эрик Кресс,
Хенрик Лундё, Енс Шлоссер

Композитор: Флемминг Нордкрюг

Монтажер: Вальдис Оускарсдоуттир

В ролях: Николай Коперникус, Шарлота Сакс Боструп, Деян Чукич,
Бьярне Хенриксен, Йеспер Асхольт и др.

Производство: Nimbus Film Productions, Zentropa Entertainments; 2000;
70 мин.

ИТАЛЬЯНСКИЙ ДЛЯ НАЧИНАЮЩИХ (Italiensk for begyndere)

Автор сценария и режиссер: Лоне Шерфиг

Оператор: Йорген Йоханссон

Монтажер: Герд Тьюр

В ролях: Андерс В. Бертельсен, Анетт Стёвельбек, Анн Элеонора
Ёргенсен, Петер Ганцлер, Ларс Колунд и др.

Производство: Zentropa Entertainments, 2000; 112 мин.

КОРОЛЬ ЖИВ (The King Is Alive)

Авторы сценария: Уильям Шекспир, Кристиан Левринг,
Андерс Томас Йенсен

Режиссер: Кристиан Левринг

Оператор: Енс Шлоссер

Композитор: Дерек Томпсон

Монтажер: Николас Вэймен-Хэррис

В ролях: Майлз Андерсон, Романа Боренже, Дэвид Брэдли, Дэвид
Колдер, Брюс Дэвисон и др.

Производство: Ballistic Pictures, Danmarks Radio (DR), Det Danske
Filminstitut, Good Machine, Newmarket Capital Group,
Nordisk Film- & TV-Fond, SVT Drama, TV2 Norge,
Yleisradio (YLE), Zentropa Entertainments; 2000; 110 мин.

СМЕШНО, ХА-ХА (Funny ha ha)

Автор сценария и режиссер: Эндрю Буджальски

Оператор: Матиас Грунский

Монтажер: Эндрю Буджальски

В ролях: Кейт Долленмайер, Марк Герлехи, Кристиан Раддер,
Дженнифер Л. Шапер, Майлс Пейдж и др.

Производство: США; 2002; 89 мин.

ПЯТЬ ПРЕПЯТСТВИЙ (De fem benspænd), документально-игровой

Авторы сценария: Йорген Лет, Ларс фон Триер, Софи Дестин, Асер Лет

Режиссеры: Ларс фон Триер, Мортен Арнфред

Оператор: Дэн Холмберг

Монтажеры: Мортен Хейбьерг, Камилла Скаусен

В ролях: Клаус Ниссен, Майкен Альгрэн Нильсен, Дэниэл Эрнандес
Родригес, Жаклин Ареналь, Йорген Лет и др.

Производство: Zentropa Real ApS; 2003; 90 мин.

ФЕНОМЕН «ДОГМЫ» (De lutrede), документальный

Автор сценария, режиссер и оператор: Йеспер Яргель

Композитор: Йоахим Хольбек

Монтажеры: Янус Биллесков Янсен, Камилла Шейберг

Другое название: «The Purified»; 2003; 74 мин.

ПРОКЛЯТИЕ (Tarnation), документальный

Автор сценария, режиссер и оператор: Джонатан Кауэтт
Композиторы: Джон Калифра, Макс Эйвери Лихтенштейн
Монтажеры: Джонатан Кауэтт, Брайан А. Кейтс
Производство: США; 2004; 88 мин.

ЛОЛ (LOL)

Авторы сценария: Кевин Бьюерсдорф, Джо Сванберг, С. Мэйсон Уэллс
Режиссер, оператор и монтажёр: Джо Сванберг
Композитор: Кевин Бьюерсдорф
В ролях: Джо Сванберг, С. Мэйсон Уэллс, Кевин Бьюерсдорф,
Бриджид Рейган, Типпер Ньютон и др.
Производство: США; 2006; 81 мин.

ПОЛНОЧНЫЙ ПОЦЕЛУЙ (In Search of a Midnight Kiss)

Автор сценария и режиссер: Алекс Холдридж
Оператор: Роберт Мерфи
Монтажеры: Фрэнк Рейнольдс, Джейкоб Вон
В ролях: Скотт МакНэри, Сара Симмондс, Брайан МакГуайр,
Кэтлин Луонг, Роберт Мерфи и др.
Производство: Midnight Kiss Productions (II); 2008; 90 мин.

Я УБИЛ СВОЮ МАМУ (J'ai tué ma mère)

Автор сценария и режиссер: Ксавье Долан
Оператор: Стефани Вебер Бирон
Композитор: Николас Савард-Хербер
Монтажер: Хелен Джирард
В ролях: Ксавье Долан, Энн Дорваль, Франсуа Арно, Сюзанн Клеман,
Патриция Туласне и др.
Производство: Mililifilms; 2009; 96 мин.

КРОШЕЧНАЯ МЕБЕЛЬ (Tiny Furniture)

Автор сценария и режиссер: Лина Данэм
Оператор: Джоди Ли Лайпс
Композитор: Тедди Блэнкс
Монтажер: Лэнс Эдмандс
В ролях: Лина Данэм, Лори Симмонс, Грэйс Данэм, Рэйчел Хоуп,
Мерритт Уивер и др.
Производство: Tiny Ponies; 2010; 99 мин.

OLIVE

Авторы сценария и режиссеры: Патрик Гиллс, Хуман Халили

Оператор: Патрик Гиллс

Композитор: Джейкоб Йоффи

Монтажеры: Патрик Гиллс, Робин Ли

В ролях: Джина Роулэндс, Кристофер Мехер, Джон Скерти,
Рэнди Цукерберг, Винни Хассон и др.

Производство: США; 2011; 89 мин.

НОЧНАЯ РЫБАЛКА (Paranmanjang), короткометражный

Авторы сценария и режиссеры: Пак Чхан Кьон, Пак Чхан Ук

Композитор: Чан Ён-гю

Монтажер: Ана Гарсиа

В ролях: Ли Чун Хюн, О Кван Рок

Производство: Moho Film; 2011; 30 мин.

ЭТО НЕ ФИЛЬМ (In film nist), документальный

Автор сценария, режиссер, оператор и монтажер: Джафар Панахи

Производство: Jafar Panahi Film Productions; 2011; 75 мин.

АКТ УБИЙСТВА (The Act of Killing), «постдокументальный»

Режиссеры: Джошуа Оппенхаймер, Аноним, Кристина Синн

Операторы: Аноним, Карлос Аранго Де Монти, Ларс Скри

Монтажеры: Нилс Паг Андерсен, Шарлотта Мунх Бенгтсен

Производство: Arts and Humanities Research Council (AHRC), Danmarks
Radio (DR), Det Danske Filminstitut, Final Cut for
Real, Nordisk Film- & TV-Fond, Norsk Filminstitut,
Norsk Rikskringkasting (NRK), Novaya Zemlya,
Piraya Film A, S, Spring Films, Sveriges Television (SVT),
Yleisradio (YLE); 2012; 117 мин.

ИСТОРИИ, КОТОРЫЕ МЫ РАССКАЗЫВАЕМ (Stories We Tell),

«постдокументальный»

Авторы сценария: Сара Полли, Майкл Полли

Режиссер: Сара Полли

Оператор: Айрис Энджи

Монтажер: Майк Мунн

В ролях: Майкл Полли, Гарри Галкин, Сьюзи Бачан, Джон Бачан, Марк
Полли и др.

Производство: National Film Board of Canada (NFB); 2012; 108 мин.

МИЛАЯ ФРЭНСИС (Frances Ha)

Авторы сценария: Ноа Баумбах, Грета Гервиг

Режиссер: Ноа Баумбах

Оператор: Сэм Леви

Монтажер: Дженнифер Лэйм

В ролях: Грета Гервиг, Мики Самнер, Майкл Эспер, Адам Драйвер,
Майкл Зеген и др.

Производство: Pine District Pictures, RT Features, Scott Rudin Productions;
2012; 86 мин.

СЧАСТЛИВОГО РОЖДЕСТВА (Happy Christmas)

Автор сценария и режиссер: Джо Сванберг

Оператор: Бен Ричардсон

В ролях: Анна Кендрик, Мелани Лински, Марк Веббер, Лина Данэм,
Джо Сванберг и др.

Производство: Lucky Coffee Productions; 2014; 88 мин.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Абдуллаева Зара Кемаловна – 94, 95, 104
Адорно Теодор (Theodor Adorno) – 84
Аксель Габриэль (Gabriel Axel) – 64
Аллен Вуди (Woody Allen) – 94
Альбинус Йенс (Jens Albinus) – 48, 148
Анания Энтони (Antone Anania) – 132
Андерсен Нилс Паг (Niels Pagh Andersen) – 152
Андерсон Майлз (Miles Anderson) – 150
Аранго Де Монти Карлос (Carlos Arango de Montis) – 152
Ареналь Жаклин (Jacqueline Arenal) – 150
Арно Франсуа (François Arnaud) – 151
Арнольд Андреа (Andrea Arnold) – 128
Арнольд Паскаль (Pascal Arnold) – 149
Арнфред Мортен (Morten Arnfred) – 30, 150
Аронофски Даррен (Darren Aronofsky) – 15, 106
Аронсон Олег Владимирович – 94
Астриук Александр (Alexandre Astruc) – 37
Асхольт Йеспер (Jesper Asholt) – 149
Аугуст Билле (Bille August) – 64
Ахмадинежад Махмуд – 99

Базен Андре (André Bazin) – 5, 15, 33, 36, 37, 82
Бакхаусен Тор (Thor Backhausen) – 149
Бард Перри (Perry Bard) – 79
Барлоу Лу (Lou Barlow) – 147
Барни Мэтью (Matthew Barney) – 114
Барр Жан-Марк (Jean-Marc Barr) – 6, 65, 68, 80, 147, 149
Барт Ролан (Roland Barthes) – 17, 18
Баумбах Ноа (Noah Baumbach) – 88, 89, 92, 153
Бах Петер (Peter Bach) – 146
Бачан Джон (John Buchan) – 152
Бачан Сьюзи (Susy Buchan) – 152
Бек Антуан де (Antoine de Baecque) – 97
Беккет Сэмюэл (Samuel Becket) – 126
Бенгиги Матиас (Mathias Benguigui) – 149
Бендтсен Хеннинг (Henning Bendtsen) – 147

- Бергман Ингмар (Ingmar Bergman) – 15, 53, 57
Берлускони Сильвио (Silvio Berlusconi) – 136
Бертельсен Андерс В. (Anders W. Berthelsen) – 149
Бертоллучи Бернардо (Bernardo Bertolucci) – 15
Бессон Люк (Luc Besson) – 15
Билле Карл (Karl Bille) – 149
Биннс Аллан (Allan Binns) – 140
Бинчи Мейв (Maev Binchy) – 61
Бир Сюзанна (Susanne Bier) – 79, 128
Блэнкс Тедди (Teddy Blanks) – 151
Бодрийяр Жан (Jean Baudrillard) – 66
Боренже Романа (Romane Bohringer) – 150
Браманте Донато (Donato Bramante) – 23
Бремнер Юэн (Ewen Bremner) – 69, 72, 148
Бретон Андре (André Breton) – 14
Брэдли Дэвид (David Bradley) – 150
Брэкидж Стэн (Stan Brakhage) – 38
Буве Жан-Кристоф (Jean-Christophe Bouvet) – 149
Бужальски Эндрю (Andrew Bujalski) – 87, 150
Бунюэль Луис (Luis Buñuel) – 53, 77
Буше Элоди (Élodie Bouchez) – 149
Бьоркман Стиг (Stig Björkman) – 26, 27, 44, 47, 50
Бьюерсдорф Кевин (Kevin Bewersdorf) – 151
- Ван Сент Гас (Gus Van Sant) – 91, 106
Варда Аньес (Agnès Varda) – 8
Веббер Марк (Mark Webber) – 153
Вебер Бирон Стефани (Stéphanie Weber Biron) – 151
Вегман Уильям (William Wegman) – 111
Вендерс Вим (Wim Wenders) – 9, 15, 25, 38, 68, 96, 113, 114
Вердуго Хулио (Julio Verdugo) – 138
Вердуско Рени (Rene Verduzco) – 128
Вертов Дзига – 24, 79, 93, 103
Вёрсель Нильс (Niels Vørsel) – 146, 147
Вивель Анна (Anne Wivel) – 57, 58
Видеманн Винка (Vinka Wiedemann) – 43
Винтерберг Томас (Thomas Vinterberg) – 6, 14, 20, 28, 31, 32, 42, 51–59, 68,
70–72, 76, 80, 81, 90, 93, 109, 124, 128, 136, 148, 149
Висконти Лукино (Luchino Visconti) – 34, 53, 57
Вон Джейкоб (Jacob Vaughan) – 151
Вэймен-Хэррис Николас (Nicholas Wayman Harris) – 150
- Гад Урбан (Urban Gad) – 64
Гадес Антонио (Antonio Gades) – 96
Галкин Гарри (Harry Gulkin) – 105, 152
Галло Винсент (Vincent Gallo) – 114
Ганс Абель (Abel Gance) – 9
Ганцлер Петер (Peter Gantzler) – 149
Гарсиа Ана (Ana García) – 152
Гервиг Грета (Greta Gerwig) – 153

- Герлехи Марк (Mark Herlehy) – 150
Гибсон Ян (Ian Gibson) – 77
Гиллс Патрик (Patrick Gills) – 85, 152
Гисласон Томас (Tómas Gislason) – 147
Гита Нёрбю (Ghita Nørby)
Гитлер Адольф (Adolf Hitler) – 23, 69
Гласс Филип (Philip Glass) – 67
Годар Жан-Люк (Jean-Luc Godard) – 8, 9, 15, 38, 46, 47, 65
Гранриё Филипп (Philippe Grandrieux) – 116, 117
Гринуэй Питер (Peter Greenaway) – 113, 117
Гриффит Дэвид Ворк (David Wark Griffith) – 9
Грунский Матиас (Matthias Grunsky) – 150
Гурджиев Георгий Иванович – 31
Гусятинский Евгений Владимирович – 103, 108
- Дали Сальвадор (Salvador Dalí) – 77
Данэм Грэйс (Grace Dunham) – 151
Данэм Лина (Lena Dunham) – 88, 90, 151, 153
Де Ваал Аллан (Allan De Waal) – 146
Де Сика Витторио (Vittorio De Sica) – 34
Деллюк Луи (Louis Delluc) – 5, 33
Дерен Майя (Maya Deren) – 38
Деррида Жак (Jacques Derrida) – 97
Дестин Софи (Sophie Destin) – 150
Джадат Фарзад (Farzad Jadat) – 148
Джармен Дерек (Derek Jarman) – 113, 117
Джексон Майкл (Michael Jackson) – 115, 116
Джелтинг Майкл (Michael Gelting) – 146
Джилдер Колин (Colin Gilde) – 146
Джирард Хелен (Hélène Girard) – 151
Джонс Хантер (Hunter Jones) – 142
Джулиен Айзек (Isaac Julien) – 114
Ди Каприо Леонардо (Leonardo DiCaprio) – 91
Догерти Дэрби (Darby Dougherty) – 147
Доктор Дре (Янг Андре Ромелл; Andre Romell Young) – 115
Долан Ксавье (Xavier Dolan) – 107, 108, 151
Долин Антон Владимирович – 17, 22, 25, 26, 29, 58, 59, 76, 105
Долленмайер Кейт (Kate Dollenmayer) – 150
Дорваль Энн (Anne Dorval) – 151
Драйвер Адам (Adam Driver) – 153
Дрейер Карл Теодор (Carl Theodor Dreyer) – 39, 64, 128
Дэвид Брэдли (David Bradley)
Дэвис Джон (John Davis) – 147
Дэвисон Брюс (Bruce Davison) – 150
Дюпье Квентин (Quentin Dupieux) – 86
- Енсен Ларс Бо (Lars Bo Jensen) – 148
Ёргенсен Анн Элеонора (Ann Eleonora Jørgensen) – 149
Ёргенсон Бодиль (Bodil Jørgensen) – 148

- Жарикова Вера Васильевна – 74
Жижек Славой (Slavoj Žižek) – 72, 73, 95
Жусс Тьерри (Thierry Jousse) – 97
- Зеген Майкл (Michael Zegen) – 153
Зельвенский Станислав Игоревич – 96
Зукова Барбара (Barbara Sukowa) – 147
- Йенсен Андерс Томас (Anders Thomas Jensen) – 149, 150
Йоргенсен Бодиль (Bodil Jørgensen) – 49
Йоффи Джейкоб (Jacob Yoffee) – 152
Йоханссон Йорген (Jørgen Johansson) – 149
- Калифра Джон (John Califra) – 151
Каракс Леос (Leos Carax) – 68
Кассаветис Джон (John Cassavetes) – 73, 91, 134
Каталифо Патрик (Patrick Catalifo) – 149
Кауэтт Джонатан (Jonathan Caouette) – 105, 106, 107, 151
Кейдж Джон (John Cage) – 111
Кейтс Брайан А. (Brian A. Kates) – 151
Кендрик Анна (Anna Kendrick) – 92, 153
Кермод Марк (Mark Kermode) – 80
Кесьлёвский Кшиштоф (Krzysztof Kieślowski) – 72
Кир Удо (Udo Kier) – 147
Кирхнер Эрнст Людвиг (Ernst Ludwig Kirchner) – 28
Кларк Ларри (Larry Clark) – 66, 147
Клеман Сюзанн (Suzanne Clément) – 151
Клир Михаэль (Michael Klier) – 113
Клосиньский Эдвард (Edward Kłosiński) – 147
Кляйн Ив (Yves Klein) – 77
Ковальский Лех (Lech Kowalski) – 95
Кокто Жан (Jean Cocteau) – 92, 124
Колдер Дэвид (David Calder) – 150
Колунд Ларс (Lars Kaalund) – 149
Конго Анвар – 100, 101, 102, 103
Коперникус Николай (Nicolaj Kopernikus) – 149
Корбетт Джеймс Джон (James John Corbett) – 4
Корин Джойс (Joyce Korine) – 148
Корин Хармони (Harmony Korine) – 6, 39, 64, 66–70, 72–75, 91, 93, 106, 107, 117, 118, 128, 140, 147, 148
Коэн Джоэл Дэвид (Joel David Coen) – 64
Коэн Итан Джесси (Ethan Jesse Coen) – 64
Краг-Якобсен Серен (Søren Kragh-Jacobsen) – 6, 57, 58, 71, 76, 80, 81, 90, 149
Кракауэр Зигфрид (Siegfried Kracauer) – 5, 33
Кресс Эрик (Eric Kress) – 147, 149
Кристенсен Бенъямин (Benjamin Christensen) – 64
Кристенсен Пернилла (Pernille Christensen) – 128, 147
Кружкова Дарья Владимировна – 9
Крэг Томас (Thomas Kragh) – 146
Кудрявцев Сергей Валентинович – 51

Кузьмина Лидия Викторовна – 17, 18, 47, 71

Кушнарева Инна Викторовна – 25

Куэрши Уильям (William Quarshie) – 146

Кэйн Кристофер (Christopher Cain) – 90

Лайпс Джоди Ли (Jody Lee Lipes) – 151

Ланцман Клод (Claude Lanzmann) – 102, 103

Ларсен Томас Бо (Thomas Bo Larsen) – 55, 148

Леви Сэм (Sam Levy) – 153

Левринг Кристиан (Kristian Levring) – 6, 57–59, 76, 80, 81, 90, 149, 150

Лео Жан-Пьер (Jean-Pierre Léaud) – 46

Леонардо да Винчи (Leonardo da Vinci) – 23

Лет Асгер (Asger Leth Rediger) – 150

Лет Йорген (Jørgen Leth) – 29, 30, 31, 64, 119, 150

Ли Каас Николай (Nikolaj Lie Kaas) – 148

Ли Робин (Robinne Lee) – 152

Ли Чун Хюн (Lee Jung-hyun) – 142

Линклейтер Ричард (Richard Linklater) – 90

Лински Мелани (Melanie Lynskey) – 154

Линч Дэвид (David Lynch) – 113, 118

Литвинова Рената Муратовна – 86

Лихтенштейн Макс Эйвери (Max Avery Lichtenstein) – 151

Лорка (Гарсия Лорка) Федерико (Federico García Lorca) – 96

Лундэ Хенрик (Henrik Lundø) – 149

Луонг Кэтлин (Kathleen Luong) – 151

Льюис Джим (Jim Lewis) – 147

Лэйм Дженнифер (Jennifer Lame) – 153

Любин Зигмунд (Siegmond Lubin)

Любю Троэльс (Troels Lyby) – 148

Люмьер Луи (Louis Lumière) – 9, 20, 37

Люмьер Огюст (Auguste Lumière) – 20, 37

МакГуайр Брайан (Brian McGuire) – 151

Макнаб Джеффри (Geoffrey Macnab) – 53, 55, 56

МакНэри Скот (Scoot McNairy) – 151

Макфарлейн Стив (Steve MacFarlane) – 117

Маль Луи (Louis Malle) – 65

Маньяни Анна (Anna Magnani) – 34

Маринетти Филиппо Томмазо (Filippo Tommaso Marinetti) – 14

Маркер Крис (Chris Marker) – 9, 38

Марклей Кристиан (Christian Marclay) – 112, 113

Мартини Рич (Ричард; Richard Martini) – 79, 91, 92, 124

Масунага Эрик (Eric Masunaga) – 88

Мекас Йонас (Jonas Mekas) – 38

Мельес Жорж (Georges Méliès) – 4, 20

Мерисс Жан-Поль (Jean-Paul Meurisse) – 147

Мёрк Эрик (Erik Mørk) – 147

Мерфи Роберт (Robert Murphy) – 151

Мехер Кристофер (Christopher Maher) – 152

Ми Ми Лай (Me Me Lai) – 146

- Миккельсен Мадс (Mads Mikkelsen) – 57
Миллер Клод (Claude Miller) – 51
Митчелл Джон Кэмерон (John Cameron Mitchell) – 106
Михайлова Татьяна Андреевна – 77
Мождехи Казем (Kazem Mojdehi) – 148
Монро Мэрилин (Marilyn Monroe) – 114
Морицен Хеннинг (Henning Moritzen) – 148
Мохаммадхани Айда (Aida Mohammadkhani) – 148
Мохаммадхани Мина (Mina Mohammadkhani) – 148
Мун Винсент (Vincent Moon) – 84
Мунн Майк (Mike Munn) – 152
Мунх Бенгтсен Шарлотта (Charlotte Munch Bengtsen) – 152
Мур Майкл (Michael Moore) – 36, 95
Мэнтл Энтони Дод (Anthony Dod Mantle) – 54, 148, 149
- Найт Эсмонд (Esmond Knight) – 146**
Нёрбю Гита (Ghita Nørby) – 147
Нечак Паула (Paula Nechak) – 61
Нешат Ширин (Shirin Neshat) – 114
Никло О (O. Niclo) – 107
Никонова Ангелина Юрьевна – 86
Нильсен Аста (Asta Nielsen) – 64
Нильсен Майкен Альгрен (Majken Algren Nielsen) – 150
Ниссен Клаус (Claus Nissen) – 150
Нойманн Бирте (Birthe Neumann) – 148
Нордкросс Флемминг (Flemming Nordkrog) – 149
Норштейн Юрий Борисович – 72
Ньютон Типпер (Tipper Newton) – 151
- О Кван Рок (Oh Kwang-rok) – 152**
Озон Франсуа (François Ozon) – 51
Олесен Аннетт (Annette Olesen) – 79
Оппенхаймер Джошуа (Joshua Oppenheimer) – 100–103, 152
Оускарсдоуттир Вальдис (Valdís Óskarsdóttir) – 148, 149
- Пазолини Пьер Паоло (Pier Paolo Pasolini) – 53**
Паик Нам Джун (Nam June Paik) – 111
Пак Чхан Кьон (Park Chan-kyong) – 85, 152
Пак Чхан Ук (Park Chan-wook) – 85, 152
Панахи Джафар (Jafar Panahi) – 97–100, 105, 109, 148, 152
Панх Рити (Rithy Panh) – 102, 103
Паррено Филипп (Philippe Parreno) – 114, 115
Пейдж Майлс (Paige Miles) – 150
Пикколи Мишель (Michel Piccoli) – 8
Пильмарк Сёрен (Søren Pilmark) – 147
Пирс Джастин (Justin Pierce) – 147
Полли Майкл (Michael Polley) – 152
Полли Сара (Sarah Polley) – 104, 105, 109, 152
Преабьянка Маттео (Matteo Preabianca) – 136

Проміо Александр (Alexandre Promio) – 4
Пуччини Джакомо (Giacomo Puccini) – 73

Раддер Кристиан (Christian Rudder) – 150
Раш Кристофер (Christopher Rush) – 130
Реджіо Годфрі (Godfrey Reggio) – 67
Рей Николас (Nicholas Ray) – 114
Рейган Бриджид (Brigid Reagan) – 151
Рейнольдс Джейкоб (Jacob Reynolds) – 147
Рейнольдс Фрэнк (Frank Reynolds) – 151
Ректор Енох Дж. (Enoch J. Rector) – 4
Ренгель Мартин (Martin Rengel) – 79
Рифбьерг Клаус (Klaus Rifbjerg) – 43
Рихтер Ханс (Hans Richter) – 38
Ричардсон Бен (Ben Richardson) – 153
Ричи Гай (Guy Ritchie) – 15
Робб Р.Д. (R. D. Robb) – 91
Родригес Дэниэл Эрнандес (Daniel Hernández Rodríguez) – 15, 150
Родригес Роберт (Robert Rodriguez) – 132, 134
Рольффес Кирстен (Kirsten Rolfes) – 147
Росселлини Роберто (Roberto Rossellini) – 34
Роулэндс Джина (Gena Rowlands) – 152
Руков Могенс (Mogens Rukov) – 52
Рыбальченко Наталья Владимировна – 77
Рыбчинський Збигнев (Zbigniew Rybczyński) – 38
Рэй Николас (Nicholas Ray) – 96

С. Бруно (Шлейнштайн Бруно; Bruno Schleinstejn) – 96
Савард-Хербер Николас (Nicholas Savard-L'Herbier) – 151
Садуль Жорж (Georges Sadoul) – 20
Сакс Боструп Шарлота (Charlotte Sachs Bostrup) – 149
Самнер Мики (Mickey Sumner) – 153
Саттон Ник (Nick Sutton) – 147
Саура Карлос (Carlos Saura) – 96
Сванберг Джо (Joe Swanberg) – 88, 89, 92, 132, 151, 153
Севињы Хлоя (Chloë Sevigny) – 69, 147, 148
Селезнёва Елена – 117
Семин Константин Викторович – 78
Серра Альберт (Albert Serra) – 117
Сиеверт Кристиан (Christian Sievert) – 149
Симмондс Сара (Sara Simmonds) – 151
Симмонс Лори (Laurie Simmons) – 151
Синн Кристина (Christine Cynn) – 152
Скаусен Камилла (Camilla Skousen) – 150
Скерти Джон (John Scurti) – 152
Скорсезе Мартин (Martin Scorsese) – 51
Скри Ларс (Lars Skree) – 152
Скуратов Борис Михайлович – 84
Смит Кевин (Kevin Smith) – 90
Снуп Дог (Snoop Dogg; Бродус Келвин; Calvin Broadus Jr.) – 115

Сокуров Александр Николаевич – 40
Солондз Тодд (Todd Solondz) – 51
Сонтаг Сьюзен (Susan Sontag) – 9
Стёвельбек Анетт (Anette Støvelbæk) – 149
Стенгард Молли Марлен (Molly Malene Stensgaard) – 147, 148
Степанова Мария Михайловна – 34
Стин Кристин «Паприка» (Kirstine «Paprika» Steen) – 55, 148
Сьюэлл Джейкоб (Jacob Sewell) – 147

Тарантино Квентин (Quentin Tarantino) – 15, 64
Тарковский Андрей Арсеньевич – 46
Теллефсен Кристофер (Christopher Tellefsen) – 147
Тёплиц Ежи (Jerzy Toeplitz) – 20
Томпсон Дерек (Derek Thompson) – 150
Томсен Ульрих (Ulrich Thomsen) – 55
Торсен Нильс (Nils Thorsen) – 12, 38, 40, 43
Тош Лара (Lara Tosh) – 147
Триер Ларс фон (Lars von Trier) – 6, 9, 12–32, 34, 38–40, 42–51, 55–59, 64, 65,
68–72, 76, 79–81, 90, 93, 105, 109, 119, 124, 126, 128, 132, 136, 142, 146, 147,
148, 149, 150
Трифунович Сергей (Sergej Trifunović) – 149
Трюффо Франсуа (François Truffaut) – 15, 108
Туласне Патриция (Patricia Tulasne) – 151
Туровская Майя Иосифовна – 93
Тьюр Герд (Gerd Tjur) – 149
Тюсен Якоб (Jacob Thuesen) – 147

Уайлд Оливия (Olivia Wilde) – 92
Уивер Мерритт (Merritt Wever) – 151
Уорхол Энди (Andy Warhol) – 40, 91
Уоткинс Питер (Peter Watkins) – 95
Уэллс Джеролд (Jerold Wells) – 146
Уэллс С. Мэйсон (C. Mason Wells) – 151

Фассбиндер Райнер Вернер (Rainer Werner Fassbinder) – 25
Федорченко Алексей Станиславович – 95
Фиск Брайан (Brian Fisk) – 148
Фитусси Жан-Шарль (Jean-Charles Fitoussi) – 85
Фицпатрик Лео (Leo Fitzpatrick) – 147
Фицсиммонс Боб (Роберт; Robert James Fitzsimmons) – 4
Флаэрти Роберт (Robert Flaherty) – 93, 103
Фогель Амос (Amos Vogel) – 38
Фродон Жан-Мишель (Jean Michel Frodon) – 13

Халили Хуман (Hooman Khalili) – 85, 152
Хаманн Свенд Али (Svend Ali Hamann) – 146
Хансен Хольгер Юль (Holger Juul Hansen) – 147
Хассинг Анне Луизе (Anne Louise Hassing) – 148
Хассон Винни (Vinnie Hasson) – 152

Хейбьерг Мортен (Morten Højbjerg) – 150
Хеймарк Питер (Peter Høimark) – 146
Хендерсон Сара (Sarah Henderson) – 147
Хенриксен Бьярне (Bjarne Henriksen) – 149
Херцог Вернер (Werner Herzog) – 25, 68, 96, 148
Хлебников Борис Игоревич – 97
Хоберман Джим (Jim Hoberman) – 89
Холдридж Алекс (Alex Holdridge) – 88, 151
Холмберг Дэн (Dan Holmberg) – 150
Хольбек Йоахим (Joachim Holbek) – 147, 150
Хольтен Бо (Bo Holten) – 146
Хоуп Рэйчел (Rachel Hope) – 151
Хоффман Кэти Рай (Kathy Rae Hoffman) – 110
Хьорт Метте (Mette Hjort) – 64

Цукерберг Рэнди (Randi Zuckerberg) » 152
Цукерман Слава (Vladislav «Slava» Tsukerman) – 106
Цыркун Нина Александровна – 16

Чаганти Аниш (Aneesh Chaganty) – 122
Чан Джозеф (Joseph Chang) – 147
Чан Ён-гю (Jang Young-kyoo) – 152
Челлини Бенвенуто (Benvenuto Cellini) – 23
Черникова Римма Ивановна – 107
Чукич Деян (Dejan Cukic) – 149
Чухров Кети – 78

Шаброль Клод (Claude Chabrol) – 15
Шапер Дженнифер Л. (Jennifer L. Schaper) – 150
Шейберг Камилла (Camilla Schyberg) – 150
Шекспир Уильям (William Shakespeare) – 150
Шемякин Андрей Михайлович – 96
Шепелерн Петер (Peter Schepelern) – 19
Шерфиг Лоне (Lone Scherfig) – 6, 59–63, 68, 149
Шлоссер Енс (Jens Schlosser) – 149, 150
Шмитт Брайан (Brian Schmitt) – 149
Шнайд Эрве (Hervé Schneid) – 147

Эберт Роджер (Roger Ebert) – 55, 63, 68
Эдвардс Эрик (Eric Edwards) – 147
Эдмандс Лэнс (Lance Edmands) – 151
Эйзенштейн Сергей Михайлович – 77, 94
Экспорт Вали (Valie Export) – 78
Эллинг Том (Tom Welling) – 146
Элфик Майкл (Michael Elphick) – 146
Эль Шенави Ахмед – 146
Энгер Кеннет (Kenneth Anger) – 38
Энджи Айрис (Iris Ng) – 152
Эриксен Якоб (Jacob Eriksen) – 146
Эрнст Оле (Ole Ernst) – 146

Эскофье Жан-Ив (Jean-Yves Escoffier) – 68, 147
Эспер Майкл (Michael Esper) – 153
Эспиноза Артемио (Artemio Espinosa) – 138

Юхананов Борис Юрьевич – 35, 36

Янсен Янус Биллесков (Janus Billeskov Jansen) – 150
Яргель Йеспер (Jesper Jargil) – 31, 54, 80, 149, 150
Ярегорд Эрнст-Хуго (Ernst-Hugo Järegård) – 147

Зрас (Шакур Тупак Амару; Turac Amaru Shakur) – 115, 116

Anania Antone – 133
Arnold Andrea – 129
Astruc Alexandre – 38
Beckett Samuel – 125
Bier Susanne – 129
Binns Allan – 141
Bondebjerg Ib – 64
Cassavettes John – 135
Christensen Pernille – 129
Ebert Roger – 55, 63, 68
Elkington Trevor G. – 20
Frommer Dan – 67
Hjort Mette – 64
Jones Hunter – 143
Hoberman J. – 90
Korine Harmony – 69, 70, 129, 141
Martini Rich – 125, 127
Nechak Paula – 61
Nesting Andrew – 20
Prebianca Matteo – 137
Rodriguez Robert – 135
Rozhentsov Kirill – 70, 73
Rush Christopher – 131
Schepelern Peter – 20
Sitney Adams P. – 24
Swanberg Joe – 133
Trier Lars von – 129, 133, 137
Verdugo Julio – 139
Verduzco Cortes Rene – 129
Vinterberg Thomas – 129, 137
Žižek Slavoj – 95

Научное издание

Даниил Смолев

**ДВИЖЕНИЕ «ДОГМА-95»:
В ПОИСКАХ НОВОГО РЕАЛИЗМА**

Редактор *Н.А. Борисовская*

Корректор *Г.А. Мещерякова*

Оформление: *Е.А. Сиверс, Д.М. Кузякина*

Компьютерная верстка: *Н.В. Мелкова*

Подписано в печать 10.11.2022

Формат 60 × 88¹/₁₆

Гарнитура PT Serif Pro. Усл.-печ. л. 10,25

Оригинал-макет подготовлен

в Государственном институте искусствознания

125009, Москва, Козицкий пер., д. 5