

УДК 791.43.05

ХРИСТОПОДОБНЫЙ ЧЕЛОВЕК В ТВОРЧЕСТВЕ ЛАРСА ФОН ТРИЕРА: К ВОПРОСУ О ХАРАКТЕРЕ ДИАЛОГА С Ф. М. ДОСТОЕВСКИМ

Ольга Наумовна Турышева

д. филол. н., профессор кафедры зарубежной литературы

Уральский государственный университет имени первого Президента России

Б. Н. Ельцина

620000, Екатеринбург, пр. Ленина, 51. oltur3@yandex.ru

Статья посвящена образу хриstopодобного человека в фильмографии современного датского режиссера и сценариста Ларса фон Триера. На материале двух кинематографических трилогий («Золотое сердце» и «США») прослеживается эволюция этого образа в художественном сознании фон Триера. Если в «Золотом сердце» художник расширяет традиционные христианские представления о добродетели, то «Догвилль» и «Мандерлей» уже полемически нацелены на пересмотр христианского идеала самопожертвования: в этих фильмах он представлен как неосуществимый в мире, где господствует зло. Выдвигается гипотеза относительно характера соотношения творчества датского режиссера с творчеством Ф. М. Достоевского. Опора на смысловые решения русского писателя парадоксально сочетается в творчестве Л. фон Триера с полемикой, что позволяет присвоить художественной логике Л. фон Триера ориентацию не столько на Ф. Достоевского, сколько на его героя – Ивана Карамазова. Прослеживается тематическая связь исследуемых циклов с фильмами последней трилогии «Депрессия», где полемическая тональность сменяется интенцией проклятия христианства.

Ключевые слова: Ларс фон Триер; Ф. М. Достоевский; хриstopодобный герой; христианские мотивы; «Золотое сердце»; «USA»; «Депрессия».

Последние фильмы Ларса фон Триера оттолкнули от себя многих поклонников его таланта, обеспечив своему создателю славу женоненавистника и порнографа. Зрителю, знакомому с предыдущим творчеством датского режиссера и в контексте этого знакомства тем более шокированному образностью «Антихриста» (2009) и «Нимфоманки» (2013), может показаться, что их автор «начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским». Впрочем, вторая часть этого суждения кажется нам излишне поспешной, если учитывать философскую сложность новых притч фон Триера. Однако то, что ранее датский художник был сосредоточен именно на идеале Мадонны, сомнения не вызывает. В рамках данной статьи мы хотели бы проследить, как меняется образ хриstopодобного человека у Ларса фон Триера, что, в свою очередь, позволило бы предложить некоторые замечания и в отношении философской концепции его последних киноработ, и в отношении характера соотношения его

творчества с творчеством Достоевского, хорошо знакомого ему писателя.

Фильмы, посвященные разработке темы Мадонны, самим Триером объединены в трилогию «Золотое сердце» – по названию датской народной сказки о девочке, которая попала в лес и от доброй души раздала тем, кто встретился на ее пути, все, что у нее было, вплоть до собственной одежды. Оставшись ни с чем, она приходит к выводу, что не сожалеет о совершенном, а, наоборот, понимает, что ей «и так хорошо», ведь она помогла другим. Таким образом пересказывает содержание этой сказки сам фон Триер в беседе со Стигом Бьоркманом, комментируя последнюю фразу Девочки Золотое Сердце («Мне и так хорошо») как абсолютное выражение позиции мученицы [Триер 2008: 208].

Трилогию образуют фильмы «Рассекая волны» (1996), «Идиоты» (1998) и «Танцующая в темноте» (2000). Тематически к этому циклу примыкает и «Догвилль» (2003) – первый фильм

следующей трилогии («USA»), в рамках которой концепция золотого сердца уже находит серьезное переосмысление. Последовательно проанализируем образ героини каждого фильма, предварительно высказав гипотезу о том, что идеал Мадонны в творчестве фон Триера формируется под влиянием не только его юношеских впечатлений от сказки о золотом сердце, но и зрелого опыта осмысления Достоевского.

В образе Бесс – главной героини фильма «**Рассекая волны**» – фон Триер очевидно подразумевает идеал самоотверженного служения. Самоотдача здесь трактуется в христианском плане – как жертва во имя спасения другого. Поэтому героиня фильма и оказывается наделена многими атрибутами святости. Среди них – дар слышать Бога и говорить с Богом, способность противостоять искушению, самозабвенная верность участи, способность к совершению мученического подвига, свыше увенчанного чудом.

При этом история Бесс кажется откровенно ориентированной на традиции агиографического повествования. Правда, фон Триер трансформирует его традиционные формы: жизнеописание Бесс парадоксальным, на первый взгляд, образом соединяет в себе мотивы двух принципиально разных типов агиографического рассказа: «кризисного жития» (термин М. М. Бахтина) [Бахтин 2000: 42] и «жития святого, не знавшего падения» (термин Г. Б. Пономаревой) [Пономарева 1987: 10].

С одной стороны, история героини воспроизводит повествовательную схему жития, кульминационным событием которого является переживание героем кризиса. Будучи связан с признанием собственной вины, кризис всегда мотивирует житийного героя на совершение искупительного деяния во имя символа веры, отпадение от которого переживается им как преступление. М. Бахтин описывает повествовательную структуру такого жития в совокупности мотивов «грех – искупление – преображение».

Бесс связывает свой грех со страстным желанием никогда не расставаться с безоглядно любимым мужем. Горячая молитва о его скорейшем возвращении переживается ею как проявление эгоистического нетерпения и потому – как причина того несчастного случая, который действительно и в самом скором времени вернул ей мужа – но обездвиженным и утратившим волю к борьбе за выздоровление. «Это я во всем виновата. Я просила Господа вернуть Яна домой», – кается она. Сам Ян, раздавленный случившимся, поддержание своих сил связывает с согласием Бесс отдаваться другим мужчинам и в рассказе об этом лелеять в нем иллюзию своего участия в

ее жизни: «Если я умру, то только потому, что не смогу любить тебя. Я вспоминаю с трудом, как это было». В безумии болезни он рассматривает продолжение интимной жизни Бесс как фактор возможного преодоления ужаса перед своим безжизненным телом, а может быть, и как фактор преодоления самой смерти. «Я не хочу умирать, мне страшно», – жалуется он.

Почти безропотно и безрепетно, после минутного колебания, Бесс принимает его право требовать от нее жертвы ввиду того, что чувствует себя виновной перед ним: «Ты не умрешь, обещаю тебе». Тема спасения от смерти постоянно звучит в тех сценах, где героиня пытается объяснить другим свое поведение: «Я спасаю его от смерти», – говорит она матери. Искупая свою вину, Бесс поднимается до абсолютных высот самопожертвования, смиренно принимая все испытания в осуществлении своего обещания: утрату доброго имени, презрение толпы, отвращение собственной матери, изгнавшей из дома свою «блудную дочь» в минуту, когда та отчаянно искала защиты от своих преследователей, наконец, страх мученической смерти. Высота подвига Бесс подчеркивается в фильме ее откровенным, в целой серии эпизодов, сопоставлением с Христом. Так, отправляясь к месту своей казни, она произносит слова Гефсиманской молитвы и восстанавливает контакт с Богом, в поддержке которого на мгновение усомнилась, объясняя его молчание тем, что убоялась тяжести испытания¹. А сцена, в которой ее истерзанное тело передают на руки страдающему ей моряку (Иосиф Аримафейский?), иконописно подразумевает евангельский сюжет снятия с креста. Наконец, похищение тела Бесс, погребение ее в море и посмертное чудо небесных колоколов напоминают погребение Иисуса в «гробе ... где еще никто не был положен» (Лк. 23:50-54) и его вознесение. Звон и видение колоколов, приветствующих душу Бесс, конечно, символизируют Божие прощение и признание ее святости.

С другой стороны, рассказ о Бесс выстроен с опорой и на канон другого типа жития – «жития святого, не знавшего падения». Главный повествовательный элемент этого агиографического жанра составляет мотив преодоленного искушения. Он отчетливо звучит в истории Бесс, будучи связан с требованиями тех, кто искренне ее любит. В первую очередь, это жена ее погибшего брата Додо, настаивающая на том, что просьба Яна – следствие его болезни и потому должна быть отвергнута. Об этом же говорит и доктор, внушающий Бесс мысль о том, что она должна больше думать о себе, чем о других, так как ее слабое здоровье не способно справиться с ношей

вины и жертвы, взваленной на нее Яном и ее собственным сознанием. Однако ни слезы близких, ни угроза заточения в психиатрической клинике, ни соблазн смягчения «епитимьи», предлагаемый доктором, который во имя спасения Бесс готов разделить с ней постель, не останавливают героиню в ее жертве. Она не поддается искушению и свершает свой крестный путь до конца. Причем героиня не принимает упреков в безнравственности своего поведения, постоянно настаивая на том, что служит любви к мужу. В финальной части фильма этот мотив находит воплощение в прямом противостоянии Бесс своим религиозным учителям: по мысли героини, любить нужно не слово Божье, не запрет, исходящий свыше, а человека, взыскующего любви, «в этом – совершенство». В ее истории то, что традиционно считается падением, превращается в «совершенство», в святость, а то, что считается добродетелью, разоблачается как форма малодушия, неспособности к жертве. Думается, что сопоставление Бесс с Додо подразумевает именно такие смыслы: прекрасная, глубоко страдающая чужой боли, Додо все-таки выведена как носительница житейского достоинства, всегда соизмеряющего свое поведение с принятыми нормами. В этом плане упрек, брошенный в ее адрес Бесс (о том, что она могла бы спасти своего погибшего мужа, если бы приложила усилия), является жестоким, но более чем справедливым. Такое переосмысление понятий греха и святости у фон Триера, конечно, напоминает образ Сонечки Мармеладовой, также готовой погубить себя в сострадании и жертве и также заслужившей прощение свыше в финале романа Достоевского.

Фильм содержит еще одну «достоевскую» аллюзию – на роман «Идиот», а именно на рассказанную Мышкиным историю Мари, страдающей от преследований детей и жестокости собственной матери. Но если финальное счастье Мари обрела благодаря стараниям Мышкина, то вознесение Бесс – исключительный результат ее абсолютного самопожертвования.

Фильм «Идиоты» представляет собой наиболее сложное для толкования произведение рассматриваемой трилогии. Труднее всего вписать его в концепцию «золотого сердца». Очевидно, что носительницей такового в фильме является Карен – женщина, сбежавшая от своей семьи в день похорон собственного ребенка и присоединившаяся к коммуне молодых людей, разыгрывающих безумие в бунте против основ буржуазной морали. Думается, что в ее образе фон Триер представил особый тип святости: не столько жертвенное служение другому (как в предыдущем фильме), сколько связанное с добровольным

страданием (и оттого тоже жертвенное) принятие вины – за себя и своих друзей.

Феномен юродства (а именно он, как думается, подразумевается в фильме фон Триера), как известно, сложился внутри православной культуры, для западного мира он не столь характерен, поэтому тот тип поведения, который фон Триер присваивает своим бунтующим против мира героям, не опирается на культурно опознаваемую западным зрителем модель, с чем, возможно, связано неприятие фильма публикой и критикой. Последняя сочла тему фильма вторичной, связав ее с философией контркультуры срединных десятилетий XX в. (битники, хиппи, панки). Однако контекст трилогии, нацеленной на воплощение не образа бунтаря, а образа святого, позволяет настаивать на том, что предмет изображения в картине является именно феномен юродства. Предположим, что модель юродивого «Христа ради»² фон Триер мог позаимствовать у Достоевского, особенно если учитывать возможное цитирование названия романа «Идиот» в названии его фильма. На это совпадение сразу же обратила внимание русская критика³. Кажется, что триеровский сценарий действительно развивает некоторые мотивы русского романа, связанные с темой инаковости и трагического одиночества человека, в юродском жесте уподобляющегося Христу. Однако смысловое поле фильма категорически не совпадает с содержанием романа Достоевского. Единственное, что явно сближает эти два произведения, – это характер завершения сюжета христоподобного человека, принявшего крест юродства в миру: в обоих случаях он терпит поражение.

Как пишет С. А. Иванов, исследователь института юродства в православной культуре, к юродству приступают лишь в состоянии абсолютного совершенства и с одной целью – разоблачение греховности окружающего мира [Иванов 2005: 373]. Однако у Достоевского юродство «Христа ради», воплощенное в первую очередь в образах Сони Мармеладовой, князя Мышкина, Алеши Карамазова и Зосимы, имеет более сложное смысловое оформление. Оно связано не только с уверенностью героя в правоте собственной самоотверженности, но и с признанием им собственной недостаточности и вины: «Все за всех виноваты» – принципиальная позиция святых Достоевского.

Эти две составляющие феномена юродства (переживание собственной вины и готовность к самоотверженному жесту) и воспроизводит фон Триер в образе Карен. Ей, и только ей в фильме фон Триера присвоена позиция юродивого. Провокативное поведение ее друзей имеет совсем

иную природу и, скорее всего, действительно смыкается с феноменом бунтарской культуры 50–70-х гг., так как нацелено исключительно на критику внешнего миропорядка. Отвергая буржуазную культуру, нивелирующую, с их точки зрения, человеческую индивидуальность, они выводят вовне своего «внутреннего идиота». Однако сопоставить их позицию с позицией юродивого вряд ли возможно, хотя эта позиция также связана с маской безумия и демонстрацией презрения к социальным установлениям. Но в варианте триеровских героев потворство «внутреннему идиоту» воплощается в намеренном оскорблении других людей, унижении собственного достоинства и отвержении безусловных норм.

Невольно присоединившаяся к молодым бунтарям Карен сразу же распознает в их кривлянии «издевательство», а не боль за состояние мира – неперемный атрибут юродства. Безобразные акции мнимых идиотов вызывают у нее подчас настоящее отвращение, в некоторых она отказывается участвовать. И тем не менее она не покидает коммуны, а начинает практиковать блаженное поведение. Парадокс ее позиции объясняется тем, что в основании выбора Карен лежит не бунт, а боль, и отсюда – стремление к искуплению вины и провокация осуждения со стороны тех, по отношению к кому она сочла себя предательницей. Безумства ее друзей, повторим, имеют прямо противоположную направленность – не стремление к осуждению со стороны других, а осуждение других. Оттого поведение Карен так напоминает поведение тех героев Достоевского, которые в юродском жесте демонстрируют свою вину («великая грешница» Соня – самый яркий пример). Сознание собственной преступности («Я не имею права быть счастливой») и заставляет Карен принять юродство как жертву, как крестный путь – в надежде на наказание. Именно эта позиция – позиция отвергнутого, осужденного, страдающего от неизбежности вины изгоя – и привлекает Карен в юродстве. И тем ее позиция принципиально отлична от пустой игры мнимых идиотов, в гордыне собственного превосходства присваивающих недостаточность не себе, а внешнему миру.

С юродивыми святыми Достоевского⁴ Карен сближает также самоотверженное и смиренное «боление за всех» (известное выражение Достоевского), а не только «боление» по причине собственной преступности. Эту способность Карен демонстрирует уже в первой сцене киноповествования – в ласково смиренной реакции на принуждение со стороны Стоффера, разыгрывающего идиотизм. Не подозревая о подвохе, Карен с

мягким смущением подчиняется его воле, будучи не в силах оттолкнуть того, кто представился ей несчастным в своей болезни. Но и узнав об обмане, Карен смиренно его принимает. «Боление» за других особенно обостряется, когда Карен понимает всю глубину одиночества своих друзей. Бунт не приносит им удовлетворения, оставляя в их душах лишь ужас одиночества и бессмыслицы.

Этот комплекс чувств и заставляет Карен (единственную из всей коммуны «идиотов») согласиться на испытание своей блаженной позиции. Таковым для нее становится явление в облике юродивой в свою семью, потрясенную как смертью ребенка, так и исчезновением Карен. С одной стороны, это испытание завершает добровольную епитимию героини, ее согласие на казнь, а с другой стороны, знаменует ее любовь к друзьям, переживающим распад общины, ее готовность совершить во имя сострадания к ним поступок, разрушительный для себя самой, но поддерживающий идеологию коммуны. Вернувшись домой, Карен в юродском жесте требует права на суд за то, что не смогла достойно принять горе. Провоцируя пощечину со стороны мужа, она смиренно принимает изгнание и, как следует полагать, возвращается в коммуну, своим унижением обеспечив ее дальнейшее существование.

Нашу интерпретацию поддерживает не только целый ряд аллюзий на фигуру святой юродивой в образе Карен (настойчивое требование осуждения, «боление за всех», готовность к жертве, притворное самоуничижение), но и сама структура фильма. Кажется, что фильм учитывает традиции житийного повествования: сцены, живописующие события из жизни Карен, чередуются с рассказами о ней членов общины, понимающих свою отдаленность от ее образа.

Показательно, что среди повествователей не выведен Стоффер – лидер коммуны «идиотов». Возможно, отсутствие его голоса подчеркивает противоположность его точки зрения позиции Карен. Стоффер является носителем рационального начала, ему принадлежит идеологическое обоснование миссии коммуны, в осуществлении власти над которой он подвергает своих друзей подчас самым чудовищным унижениям. Карен, наоборот, выведена как носительница болеющей души, ей не всегда внятны смысл акций Стоффера, она, как и положено житийной героине, принимает жертвенную позицию.

Героиня «Танцующей в темноте» – последнего фильма трилогии – также обладает чертами святой юродивой, но в большей степени – чертами Мадонны, жертвующей собой во имя сына.

Причем здесь жертва, во-первых, оказывается сопряжена с вынужденным убийством: теряющая зрение Сельма убивает своего друга, похитившего ее сбережения, предназначенные для операции сына. А во-вторых, она находит свое выражение в отказе героини от возможного спасения – опять же во имя здоровья сына: не желая его травмировать, она принимает решение принять казнь, но скрыть подлинную причину своего преступления.

«Танцующая в темноте», как и первые фильмы трилогии, имеет мощный социальный подтекст, в данном случае подразумевающий разноаспектную критику американской действительности, но мы – в контексте предзаданной темы – остановимся на специфике изображения хриstopодобного человека. При всей смысловой очевидности решения темы «мать и дитя» (мать отдает себя за дитя), фильм имеет свою загадку, связанную с характером взаимоотношений Сельмы с полицейским Биллом и характером изображения сцены его убийства. Эта сцена подана в фильме как благодеяние и жертва со стороны убийцы по отношению к убитому.

Обанкротившийся Билл похищает деньги Сельмы в надежде выполнить свои обязательства перед женой, обеспечив ей жизнь, достойную ее красоты, притязаний и представлений о браке. При этом кража выглядит как провокация. Видимо, он понимает неосуществимость задуманного: деньги заработаны Сельмой непосильным жертвенным трудом, и его брак они вряд ли спасут. Поэтому в кульминационный момент он фактически вкладывает Сельме в руки револьвер, требуя убить его («Умоляю тебя, сжался надо мной», «Убей, иначе я не отдам тебе деньги»). В рыданиях Сельма принимает мольбу своего друга и выпускает в него более тридцати пуль, завершая дело раздроблением его головы. Невыносимая в парадоксальном сочетании чудовищности убийства и его сочувственного смысла сцена не менее парадоксально разрешается объятиями, которыми в почти любовном, исполненном мягкой нежности танце обмениваются убийца и убитый. Прикосновением ко лбу Билла Сельма заставляет его встать и параллельно танцу пропеть с ней песню, в которой герои уверяют друг друга в прощении, сожалеют о произошедшем и соглашаются в том, что «они все сделали правильно». Билл при этом настаивает на том, чтобы Сельма торопилась, ведь при том, что он вызвал полицию, он желает Сельме избежать преследования. О скорейшем появлении полицейской машины предупреждает Сельму и его жена, троекратно заключая ее в объятия, когда та

в окровавленном платье выходит на порог ее дома⁵.

С одной стороны, включение этого танца в ткань страшного повествования позволяет предположить, что Сельма погружается в те иллюзии, которые она так лелеет в своей любви к мюзиклам. Ее привлекает утопичность их сюжетов и обязательность благополучной развязки. Нечто подобное она и конструирует в своем воображении после убийства Билла, фантазийным способом как будто бы отменяя совершенное.

Однако более достоверным нам представляется иное прочтение этой сцены: Сельма, воображая воскресшего Билла, не отменяет произошедшего, а наполняет его подлинным смыслом, проговаривает (пропевает) его истинное содержание. По словам самого фон Триера, Сельма наделена художническим даром «творить искусство» из самого простого материала повседневности, даром рожать музыку, населяя жизнь гармоническим содержанием, изначально присущим ей, но другим людям не внятным [Триер 2008: 291]. Этот дар Сельмы фон Триер явно сопоставляет с даром Бесс слышать Бога. Поэтому в сцене музыкального «оживления» Билла Сельма не бежит в иллюзию от страшного события, а проясняет его подлинную суть. Так убийство проявляет свою милосердную сердцевину: двое соединились в акте убийства, как соединяются друг с другом любящие и понимающие трагедию друг друга люди. Недаром в посмертном танце Билла так много нежной благодарности Сельме – за то, что она позволила ему взвалить на свои плечи тот груз, с которым он сам справиться не смог. Самой же Сельме эта ноша оказывается по плечу: секрет, доверенный ей Биллом (о том, что он банкрот), она не выдает даже во время следствия, позволяя суду присвоить своему преступлению абсурдный и неумолимо обрекающий ее на смертную казнь смысл. Фактически она берет на себя его вину, искупая ее собственной смертью.

«Согласие на казнь» имеет и еще один, причем первостепенный смысл: это не только искупление вины Билла, но и искупление собственной вины перед сыном⁶. Зная о неотвратимости наследственной болезни, Сельма все-таки принимает решение о его появлении на свет, так как ей, объясняет она, «очень хотелось подержать на руках малыша». За это желание ее сын должен заплатить неминуемой утратой зрения. Принимая свою вину, Сельма доводит дело спасения своего сына до конца, оплачивая его своей жизнью. Фон Триер здесь по существу повторяет ситуацию Бесс: обе героини до дна испивают чашу мучений и сознательно принимают смерть во имя спасения того, в несчастье которого они

себя винят. Но спасение Билла не имеет этого подтекста: оно совершено из соображений чистого милосердия, мотив вины здесь отсутствует.

Таким образом, в образах всех героинь «Золотого сердца» Ларс фон Триер сочетает преступность со святостью. Более того, преступление и совершается героиней во всех случаях исходя из милосердия и сочувствия, при этом умноженного на переживание своей вины. Для Бесс виной обернулась безмерность ее любви к мужу, разединения с которым она оказалась не способна принять, для Карен – малодушная неспособность разделить со своей семьей скорбь утраты ребенка, для Сельмы – желание «подержать на руках малыша», несмотря на испытания, которыми для него обернется ее желание. Причем в ее образе особенно явственна связь чувства собственной вины и милосердия к другому: убийство полицейского не входит для Сельмы в состав ее преступления, наоборот, сочувствуя тому, как он мучается своей виной перед женой, она принимает его требование сжалиться над ним. С этой точки зрения, Сельма ближе всех другим героинь к идеалу «положительно прекрасного человека», как его мыслит фон Триер (вслед, предположим, Достоевскому): под гнетом собственной вины она взваливает на себя вину другого и вину за другого.

Искупая вину, каждая героиня приносит на алтарь свою жизнь – как в прямом смысле (Бесс и Сельма), так и в переносном (Карен, которая в потребности утоления вины бесповоротно разрушает саму возможность жить в своей семье). Связь со сказкой о золотом сердце во всех случаях все-таки опосредованная: она определяется не характером сюжетного действия, а характером героини, способной к абсолютной самоотдаче, находящей свое выражение в поступках, имеющих для нее глубоко трагические следствия.

Очевидно, что фильм «Догвилль», открывающий следующую, оставшуюся незавершенной трилогию, хорошо «помнит» сам сюжет сказки «Золотое сердце», но принципиально меняет ее финал. Героиня фильма Грейс, подобно персонажу датской сказки, отдает жителям согласившегося ее приютить Догвиля все, что может отдать: бесплодный писатель Том получает от нее вдохновение и право использовать ее «ради примера», который позволил бы ему доказать свою правоту жителям города; слепому она дарит зрение, становясь его глазами; блуднику – оправдание; единственной в городе девушке – отдых от мужских притязаний; больному – ласковый уход; многодетной матери – воспитание ее детей; ее мужу – свои труды по возделыванию сада и т. д. Однако платой за ее самоотдачу становятся лишь

насилие, чудовищное унижение, подлое использование ее бедственного положения и незащищенного тела. Но даже будучи посаженной на цепь и принужденной удовлетворять сексуальные потребности мужчин Догвиля, Грейс, подобно сказочной героине «Золотого сердца», готова прошептать «Мне и так хорошо» – в силу того, что мыслит долготерпение в рамках христианской этики: как доблесть всепрощения и смирения. Однако в финале из «безопасного создания», согласного на бесконечное жертвование собой, она превращается в палача, благославляющего уничтожение всего города, вплоть до грудного ребенка, сама участвуя в нем и собственноручно расстреливая предавшего ее Тома.

Критика в объяснении парадоксального преображения Грейс в финале фильма часто прибегает к ряду христианских аллюзий. Первостепенной из них является аллюзия на мотив Благодати. Этимология имени героини (Грейс в пер. с англ. «милость») позволяет в этом случае трактовать ее появление в Догвиле в качестве события нисхождения милости Божией или даже пришествия Христа⁷, ведь жертва Иисуса в христианстве и трактуется как проявление любви Бога к человеку. В этом плане сюжет фильма оказывается откровенно экспериментальным, испытательным: фон Триер наглядно показывает, до каких не подлежащих никакому прощению низостей может дойти человеческая природа в стремлении присвоить и использовать дар доброты и милосердия.

В согласии с этой интерпретацией пишущие о «Догвиле» часто вспоминают ветхозаветный сюжет Содомы и Гоморры, испепеленных Божественным гневом. В контексте этой аллюзии фильм рассматривается как притча о неизбежности воздаяния. Как пишет Антон Долин, если в «Золотом сердце» доказывается, что добро будет вознаграждено, то в «Догвиле» – что зло будет наказано [Долин, Триер 2007: 205].

Притчеобразный характер сценария и фильма, связанный с идеями испытания и наказания свыше, очевиден, однако их первостепенное акцентирование не позволяет проникнуть в причины парадоксального преображения Грейс, сменившей в финале свою точку зрения с евангельской (милосердствовать) на ветхозаветную (качать).

Сам фон Триер склонен объяснять финальный поступок Грейс мстью не выдержавшей надругательств женщины [там же: 310]. При этом он признает, что ему самому трудно объяснить ее перевоплощение из жертвы в палача [там же: 308].

С точки зрения А. Долина, автора единственной русской монографии о творчестве фон Триера, Грейс терпит поражение в предзаданной себе самой роли Иисуса, так как в основе ее милосердия (в отличие от героинь трилогии «Золотое сердце») лежит не боль за ближнего, а идея, принцип, умозрительная страсть служения, взлеянная к тому же в противостоянии жестокому отцу. Поэтому, когда «наступает предел доброты, за ней обнаруживается ужасающая пропасть бесстрастного и справедливого возмездия» [там же: 172]. В рамках данной трактовки Грейс превращается в слабого подражателя Христа, не выдержавшего страданий в гордыне предписанного себе крестного пути. Однако и трактовке А. Долина, и пояснениям самого фон Триера противоречат готовность Грейс принимать страдание и дальше (первоначально она настаивает на том, чтобы отец оставил ее в Догвиле – чтобы испить свою чашу до дна), а также содержание того идеологического спора, который предшествует ее решению об уничтожении города.

Содержание этого спора удивительным образом напоминает содержание монолога великого инквизитора, диалогически адресованного молчащему Христу в поэме Ивана Карамазова. Отец Грейс (предводитель гангстеров, Большой Человек, как обозначена его фигура в тексте сценария) подобно инквизитору Достоевского настаивает на том, что добро обеспечивает власть, а вовсе не прощение и вера в человека, ибо человек «слабее и ниже создан», нежели она думала:

Большой Человек. Ты не осуждаешь их. Потому что хорошо к ним относишься. У человека было тяжелое детство, и теперь, что бы он ни совершил – даже убийство, – ты не будешь считать это преступлением. Ведь так? Ты думаешь, что понимаешь их. В конце концов, ты винишь во всем лишь обстоятельства. Согласно твоему мнению, насильники и убийцы сами могут быть жертвами. Но я называю их псами... Остановить их можно только плетью.

Грейс. Собаки подчиняются зову природы. Они заслуживают прощения.

Большой Человек. Собаки могут научиться многим полезным вещам, но только если мы не прощаем их каждый раз, когда они повинуются своей природе [Долин, Триер 2007: 388].

Большой Человек обвиняет свою дочь в том, в чем великий инквизитор обвинял Христа; с его точки зрения, позиция всепрощения способствует увеличению зла: «Ты снимаешь с них бремя

вины. Что может быть высокомернее?» [там же]. Согласно его мнению, всепрощение, дарованное вне каких бы то ни было требований и условий, а просто во имя любви и веры, оставляют людей в неведении относительно того зла, которое они творят. Именно эта позиция, в рамках которой прощение есть высокомерие, а милосердие – форма безответственности, и побеждает в фильме. Грейс не отвечает отцу поцелуем сострадания, подобно Христу в поэме Ивана, а принимает его взгляд на вещи, соглашаясь с идеей преступности смиренной доброты и сострадания. Правда, после серьезного уточнения – когда понимает, что история может повториться с кем-то другим: «То же самое может случиться снова. Кто-то попадет в город. Откроется в своей слабости... В этом случае, напротив, город может отнестись к нему еще хуже, чем ко мне. Вот для чего я хочу использовать власть, если ты не возражаешь. Чтобы сделать мир немного лучше» [Долин, Триер 2007: 391].

Таким образом, Грейс соглашается на расправу не столько потому, что оказывается не способна вынести крестного страдания, а потому, что задумывается о последствиях своего смиренного всепрощения: освободив своих мучителей от чувства вины, она таким образом заочно обрела на страдания того другого, кто может попасть в Догвиль. При этом, принимая решение о справедливости наказания, она взваливает на себя весь груз ответственности за свое решение: «Кое-что приходится делать самой», – говорит Грейс в ответ на упрек отца о том, что она собственноручно застрелила Тома.

Если наше предположение о наличии «достоевского» следа в «Догвиле» справедливо, следует со всей уверенностью говорить о полемике фон Триера с Достоевским и, шире, с христианской этикой. Кажется, что логика датского режиссера при этом обнажает очевидную близость к логике Ивана Карамазова, отвергающего возможность прощения и требующего возмездия. Хотя, в отличие от поэмы Ивана, в «поэме» фон Триера Грейс, воплощающая Иисуса, демонстрирует в финале прямо противоположное поведение. Возможно, что отказ от следования Христу и становится причиной поражения героини в «Мандерлее» (2005) – втором и последнем фильме неосуществленной трилогии.

Продолжая здесь историю Грейс, фон Триер предметом испытания делает уже ее новую позицию – позицию, обретенную в согласии с отцом, исходя из которой деланию добра в большей степени содействует власть, нежели милость. В понимании самого добра Грейс остается непоколебима, подразумевая под ним право че-

ловека на свободу, но инструмент его осуществления она меняет: не сострадание и прощение, а сила, убеждение и просвещение бывших рабов.

Фон Триер помещает продолжение истории Грейс в контекст американской истории рабства. Однако под исторически конкретным фоном очевидно скрывается притча универсального, общечеловеческого содержания, вновь возвращающая зрителя, знакомого с творчеством Достоевского, к поэме Ивана Карамазова.

Новая позиция Грейс необычайно сближает ее с великим инквизитором, несмотря на то, что в отличие от него она почитает свободу как безусловную ценность и верит в возможность человека быть свободным и счастливым. Но методы она практикует инквизиторские: свои идеалы реализует с оружием в руках, опираясь на поддержку гангстерской банды. Принуждение рабов к свободному труду и «искоренение всех негативных типов поведения» оборачиваются рядом страшных ошибок: из-за энтузиазма Грейс, для строительства новых домов распорядившейся срубить лесную полосу, защищающую хлопковые поля от пыльных бурь, стихия уничтожает большую часть посеянного хлопка. По этой же причине заболевает и умирает маленькая девочка, чьи легкие не справляются с последствиями пыльной бури, а старую Вилму община приговаривает к смертной казни за то, что та в отчаянии голода воровала еду, предназначенную для больной Клер. Подобно великому инквизитору, Грейс принимает всю вину на себя и, обливаясь слезами сострадания к слабости старой женщины, собственноручно исполняет приговор, при этом освобождая свою жертву от чувства вины.

Однако жертвенные труды Грейс не увенчиваются успехом: бывшие рабы стремятся вернуться в рабское состояние, отказываясь от свободы как ненужного бремени – в полном соответствии с тем, на чем в разговоре с Христом настаивает инквизитор Достоевского. Более того, разглядев в Грейс инквизиторский потенциал, бывшие рабы Мандерлея готовы принудить ее выполнять роль «хранительницы» для неспособных к свободе «тварей», рабовладельцев, дающей хлеба и наказывающей за проступки. И как ни пытается Грейс избежать столь отвратительной для нее роли, в финале она берется за плетку и остервенело бичует оскорбившего ее раба – того самого, которого она в самом начале фильма освободила от наказания предшествующей рабовладелицы.

В этом фильме Грейс терпит тотальное и недвусмысленное поражение – в отличие от противоречивого в смысловом плане финала предыдущего фильма, который позволял зрителю под-

держивать справедливость наказания жителей Догвиля. Здесь же вина за произошедшее целиком и, по слову самого Триера, «саркастически» [Долин, Триер 2007: 320] возлагается на Грейс, ведь она не просто бьет плеткой «собак» за то, что те следуют своей низкой и слабой природе (на необходимости чего настаивал ее отец в финале «Догвиля»), она бьет их за свою причастность к их слабости («Это вы нас сделали такими» – эти слова Тимоти и вызвали вспышку гнева) за то, что они не оправдали ее высоких надежд. Христоподобные цели в инквизиторском исполнении потерпели катастрофическую неудачу.

В свете такого завершения «Мандерлея» справедливо вновь ставить вопрос об авторской позиции в «Догвиле». В том случае, если рассматривать «Догвиль» как самостоятельное произведение, финальный жест Грейс, как кажется, получает авторское оправдание, что и позволяет нам сопоставить логику режиссера с логикой Ивана Карамазова. Однако соотнесение «Догвиля» с «Мандерлеем» подрывает возможность столь однозначной трактовки. Финал «Мандерлея» настоятельно требует осуждения Грейс и в ее жесте уничтожения Догвиля (а быть может, и в ее позиции самоотреченного всепрощения).

В «Мандерлее» есть еще один аспект осуждения Грейс: в «Догвиле» она была выведена в позиции прощения других за слабости их «природы», в «Мандерлее» она сама становится носительницей природы, которой не в силах противостоять ее разум и с потворством которой связаны самые трагические события фильма. Так, неслучайно Клер умирает в ночь, когда Грейс самозабвенно предается мечтам о Тимоти, а кровавая расправа в Мандерлее приходится на ночь их близости.

Таким образом, если в «Золотом сердце» Ларс фон Триер расширяет традиционные христианские представления о добродетели (и оттого облекает повествование о своих святых грешниках в житийные формы), то «Догвиль» и «Мандерлей» уже полемически нацелены на пересмотр христианского идеала самопожертвования как неосуществимого в человеколюбивых целях. Причем их неосуществимость подтверждается в этих фильмах как образом христоподобного человека, не справившегося со своей ролью, так и образом толпы⁸, на которую направлены труды последнего. Возможно, потому эти фильмы оказываются выстроены в жанре притчи, производящей приговор идеализму. Во всяком случае, очевидно: то, что удавалось героям «Золотого сердца», героиням «Догвиля» и «Мандерлея» уже не удается.

В «Депрессии», следующей трилогии («Антихрист» (2009), «Меланхолия» (2011), «Нимфоманка» (2013)), критика христианства уже явно сменяется жесткой интонацией проклятия, хотя и не совсем уверенной, как о том свидетельствует образная система этого цикла. Но она прямо заявлена в названии первого фильма трилогии «Антихрист», представляющем собой цитату заглавия знаменитого трактата Ницше. Правда, фон Триер опускает подзаголовок, которым Ницше сопроводил свое сочинение, – «Проклятие христианству». Однако, несмотря на видимую дезактуализацию ницшевского пояснения, «Антихрист», как и другие два фильма этой трилогии («Меланхолия» и «Нимфоманка»), следует рассматривать именно как опыт проклятия христианству, опыт отрицания и разоблачения основ христианского мировидения. Если в «Антихристе» авторское проклятие подразумевает (воспользуемся выражением Ницше) христианскую «казуистику греха», а в «Меланхолии» – христианское обещание спасения и бессмертия, то в «Нимфоманке» проклятие очевидно направлено на (перефразируем Ницше) христианскую «казуистику сострадания и любви»⁹. Впрочем, можно говорить, что объект авторского проклятия в фильмах трилогии универсален: это те установления культуры христианского мира, которые в представлении датского художника очевидно покоятся на иллюзиях.

Причем в этой трилогии (и особенно, в последнем ее фильме) Христос уступает место антихристу – тому, кто, выдавая себя за Иисуса, мнимым милосердием подчиняет себе волю другого. Здесь фон Триера интересуют уже не исключительные примеры следования Христу, а формы имитации его образа в современном мире. Сюжет явления Христа сменяется сюжетом пришествия антихриста.

Таким образом, если героинь «Золотого сердца» действительно следует признать носительницами образа Христа, то персонажи более поздних произведений фон Триера от образа Христа или отказываются (Грейс в «Догвиле» и «Мандерлее»), или используют его образ для достижения своих эгоистических целей (мужские персонажи «Антихриста» и «Нимфоманки»). Причины такой тематической эволюции в творчестве Ларса фон Триера настоятельно требуют своей герменевтики, которая, впрочем, выходит за рамки, ограниченные задачами данной статьи.

Примечания

¹ Эта часть фильма называется «Жертвоприношение Бесс».

² Об юродстве как форме, в которую в Евангелиях облачается подвиг Христа, см., например: [Иванов В.В. 1994б].

³ См., например: [Лунгин 1999].

⁴ Об этом см.: [Иванов В.В. 1994а: 67–100; Клейман 1985; Назиров 2005; Касаткина 1996; Иванов В.В. 1994б: 201–210; Панченко 1999; Иванов С.А. 1994; Успенский 1994].

⁵ Выскажем осторожное предположение, что образ объятий убитого и убийцы в фильме фон Триера может восходить к мотиву исповеди Ивана Карамазова, для которого метафорой гармонии, отвергнутой им, является объятие «зарезанного», как он говорит, и его убийцы. Правда, у фон Триера фантазия Ивана материализуется совсем в другом контексте и совсем при других условиях, о чем речь в нашей статье идет ниже.

⁶ В данном случае мы идем вслед за интерпретацией Т. А. Касаткиной [2010].

⁷ Ларс фон Триер не отвергает возможности такого толкования «Догвиля» – как истории, идеологически альтернативной Евангелию, – истории об Иисусе, который не подставил вторую щеку [Триер 2008: 315].

⁸ Кстати, в фильме звучит определение «несчастное стадо» – определение из монолога великого инквизитора.

⁹ Недаром слоган «Нимфоманки» – «Забудь о любви».

Список литературы

Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. 304 с.

Долин А., фон Триер Л. Ларс фон Триер: Контрольные работы. Анализ, интервью. Догвиль: Сценарий. М.: Новое лит. обозрение, 2007. 454 с.

Иванов В.В. Поэтика чина // Новые аспекты в изучении Достоевского: сб. науч. тр. Петрозаводск: Изд-во Петрозав. ун-та, 1994а. С. 67–100.

Иванов В.В. Юродивый герой в диалоге иерархий Достоевского // Евангельский текст в русской литературе: сб. науч. тр. Петрозаводск: Изд-во Петрозав. ун-та, 1994б. С. 201–210.

Иванов С.А. Блаженные похабы. Культурная история юродства. М.: Языки слав. культуры, 2005. 448 с.

Иванов С.А. Византийское юродство. М.: Междунар. отношения, 1994. 234 с.

Касаткина Т.А. О фильме Л. Фон Триера «Танцующая в темноте». Обсуждение фильма и комментарий к нему Т. А. Касаткиной. Семинар для учителей литературы в Великом Новгороде. 20.10.2010. URL:

<http://www.youtube.com/watch?v=ezBIECd5iOU> (дата обращения: 20.07.2014).

- Касаткина Т.А.* Святая Лизаветта // Характерология Достоевского: Типология эмоционально-ценностных ориентаций. М.: Наследие, 1996. С. 186–189.
- Клейман Р.Я.* Сквозные мотивы творчества Достоевского в историко-культурной перспективе. Кишинев: Штиинца, 1985. 201 с.
- Лунгин П.* Добровольные идиоты // Искусство кино. 1999. № 3. URL: <http://kinoart.ru/archive/1999/03> (дата обращения: 10.10. 2014).
- Назирова Р.Г.* Фабула о мудрости безумца в русской литературе // Назирова Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: сб. ст. Уфа: Изд-во БашГУ, 2005. С. 103–116.
- Панченко А. М.* Юродивые на Руси // Панченко А. М. Русская история и культура: Работы разных лет. СПб.: Юна, 1999. С. 392–407.
- Пономарева Г.Б.* Творческая история житийного замысла Ф. М. Достоевского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1987. 24 с.
- Триер Ларс, фон:* Интервью: Беседы со Стигом Бьоркманом / пер. с швед. Ю. Колесовой. СПб.: Изд. дом «Азбука-классика», 2008. 352 с.
- Успенский Б.А.* Антиповедение в культуре древней Руси // Успенский Б.А. Избранные труды. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М.: Гнозис, 1994. С. 320–332.
- References**
- Bakhtin M.M.* Jeros i roman [The epic and the novel]. St. Petersburg: Azbuka Publ., 2000. 304 p.
- Dolin A., fon Trier L.* Lars fon Trier: Kontrol'nye raboty. Analiz, interv'ju. Dogvil': Scenarij [Lars von Trier: test works. Analysis, interviews. Dogville: the script.]. Moscow : Nov. liter. obozr. Publ., 2007. 454p.
- Ivanov V.V.* Pojetika china [Poetics of the rank]. Novye aspekty v izuchenii Dostoevskogo: sb. nauch. tr. [New aspects in studying Dostoevsky: collected scientific works]. Petrozavodsk: Petrozavodsk University Publ., 1994. P. 67–100.
- Ivanov V.V.* Jurodivyj geroj v dialoge ierarhij Dostoevskogo [The holy fool in the dialogue of Dostoevsky's hierarchies]. Evangel'skij tekst v russkoj literature: sb. nauch. tr. [The Gospel text in Russian literature: collected scientific works]. Petrozavodsk: Petrozavodsk University Publ., 1994. P. 201-210.
- Ivanov S.A.* Blazhennye pohaby. Kul'turnaja istorija jurodstva [Holy fools. Cultural history of holy foolishness]. Moscow: Jazyki slavjanskoj kul'tury Publ., 2005. 448 p.
- Ivanov S.A.* Vizantijskoe jurodstvo [Byzantine holy foolishness]. M.: Mezhdunarodnye otnoenija Publ., 1994. 234 p.
- Kasatkina T.A.* O fil'me L. Fon Trier'a «Tancujushhaja v temnote». Obsuzhdenie fil'ma i kommentarij k nemu T. A. Kasatkinoj. Seminar dlja uchitelej literatury v Velikom Novgorode [On L. von Trier's film "Dancer in the dark". Discussion of the film and commentary on it by T. A. Kasatkina. Seminar for teachers of literature in Veliky Novgorod]. 20.10.2010. Available at: <http://www.youtube.com/watch?v=ezBIeCd5iOU> (accessed 20.07.2014).
- Kasatkina T. A.* Svjataja Lizavetta [Holy Lizavetta]. Harakterologija Dostoevskogo: Tipologija emocional'no-cennostnyh orientacij [Dostoevsky's characterology: Typology of emotion and value orientation]. Moscow.: Nasledie Publ., 1996. P. 186–189.
- Klejman R. Ja.* Skvoznje motivy tvorcestva Dostoevskogo v istoriko-kul'turnoj perspective [Prevailing motifs in Dostoevsky's works in historical and cultural perspective]. Kishinev: Shtiinca Publ., 1985. 201 p.
- Lungin P.* Dobvol'nye idioty [Idiots on a voluntary basis]. Iskusstvo kino [The Art of cinema]. 1999. № 3. Available at: <http://kinoart.ru/archive/1999/03> (accessed 10.10. 2014).
- Nazirov R.G.* Fabula o mudrosti bezumca v russkoj literature [The plot about a fool's wisdom in Russian literature]. Nazirov R. G. Russkaja klas-sicheskaja literatura: sravnitel'no-istoricheskij podhod. Issledovanija raznyh let: sb. st. [Russian classical literature: a comparative-historical approach. Research over the years: collected articles]. Ufa: Bashkir State University Publ., 2005. P. 103–116.
- Panchenko A. M.* Jurodivye na Rusi [Holy fools in Russia]. Panchenko A. M. Russkaja istorija i kul'tura: Raboty raznyh let [Russian history and culture: works of different years]. St. Petersburg: Juna Publ., 1999. P. 392–407.
- Ponomareva G.B.* Tvorcheskaja istorija zhitijnogo zamysla F. M. Dostoevskogo. Avtoref. dis... kand. filol. nauk. [The history of F. M. Dostoevsky's hagiographic concept. Synopsis of Cand. philol. sci. Diss.]. Moscow, 1987. 24 p.
- Trier Lars, fon:* Interv'ju: Besedy so Stigom B'orkmanom [Interview: Conversations with Stig Björkman] / Translation from Swedish by Ju. Kolesovoj. St. Petersburg: Izdatel'skij Dom «Azbuka-klassika» Publ., 2008. 352 p.
- Uspenskij B.A.* Antipovedenie v kul'ture drevnej Rusi [Antibehavior in the culture of Kievan Rus]. Uspenskij B. A. Izbrannye trudy. T. 1. Semiotika istorii. Semiotika kul'tury [Selected works. Vol. 1. Semiotics of history. Semiotics of culture]. Moscow: Gnozis Publ., 1994. P. 320–332.

**A CHRISTLIKE MAN IN FILMS OF LARS VON TRIER:
ON THE NATURE OF THE DIALOGUE WITH F. M. DOSTOEVSKY**

Olga N. Turysheva

**Professor in the Department of Foreign Literature
Ural Federal University**

The article is concerned with the image of a Christlike person in films of modern Danish director and screenwriter Lars von Trier. Evolution of this image in von Trier's artistic consciousness is traced on the basis of two film trilogies («Golden Heart» and «USA»). In the «Golden Heart» the artist expands traditional Christian notions of virtue, while «Dogville» and «Manderlay» are aimed at revising the Christian ideal of self-sacrifice: in these films it is presented as something unfeasible in the world dominated by the evil. A hypothesis concerning correlation between works of the Danish director and works by F. M. Dostoevsky is advanced. In von Trier's films focus on Dostoevsky's traditions is paradoxically combined with controversy, which allows for concluding that von Trier's artistic logic is oriented not so much towards Dostoevsky as towards his character Ivan Karamazov. Thematic link is traced between the trilogies under study and movies of the last trilogy «Depression», in which the polemical tone is replaced by the intention to curse Christianity.

Key words: Lars von Trier; F. M. Dostoevsky; a Christlike character; Christian motifs; «Golden Heart»; «USA»; «Depression».