

УДК 791.43

DOI: 10.34670/AR.2020.40.67.012

Экзистенциально-религиозная проблематика в киногерменевтике Ларса фон Триера

Трофимова Елизавета Викторовна

Студент,

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,
101000, Российская Федерация, Москва, ул. Мясницкая, 20;
e-mail: evtrofimova_1@edu.hse.ru

Аннотация

В работе изучены представления о религиозном экзистенциализме, репрезентированные через образы фильмов Ларса фон Триера, установлены реальные взаимосвязи экранных образов с философией. Актуальность исследования обуславливается прежде всего уникальным положением экзистенциальной философии и религиозной антропологии в истории развития философской мысли: проблема человеческого существования принадлежит к разряду вечных философских вопросов. Мировозренческий кризис, переживаемый современной цивилизацией, усиливает остроту проблемы. Научно-техническая революция принесла глобальность и невиданную интенсивность коммуникации. Однако в действительности она усугубила отчужденность человека от человека и человека от себя самого, поставив на место реального межличностного диалога электронный квазидialog, который лишь имитирует сближение. Высочайших темпов достигла трансформация социальных отношений, происходит переосмысление традиционных ценностей, которые ранее казались незыблемыми. Привычным для человеческого Я становится ощущение потерянности и случайности своего существования в этом изменчивом мире. Сегодня человек как никогда нуждается в определении сущности своего бытия, в соотношении внешнего и внутреннего, привнесенного и «своего». Для многих художников искусство представляется как путь к познанию смыслов человеческого существования. Данное исследование посвящено творчеству Ларса фон Триера, так как его поздние работы были представлены относительно недавно и имеют бóльшую актуальность. Более того, метаязык фильмов Ларса фон Триера до сегодняшнего дня остается практически не изученным, что является еще одним аспектом, обуславливающим актуальность данного исследования.

Для цитирования в научных исследованиях

Трофимова Е.В. Экзистенциально-религиозная проблематика в киногерменевтике Ларса фон Триера // Культура и цивилизация. 2021. Том 11. № 1А. С. 93-105. DOI: 10.34670/AR.2020.40.67.012

Ключевые слова

Экзистенциализм, религиозная антропология, Ларс фон Триер, философия кинематографа, Карл Ясперс, Серен Кьеркегор, «Рассекая волны», «Меланхолия».

Введение

Каждое философское направление дает свой ответ на традиционный вопрос о человеческом существовании. Экзистенциальная философия акцентирует свое внимание на уникальности бытия человека, на идее преодоления (а не раскрытия) человеком собственной сущности, а также подчеркивает глубину эмоциональной природы.

«Родословная» экзистенциальной философии прослеживается достаточно далеко: от Святого Августина, Мишеля де Монтеня, Уильяма Шекспира, Паскаля, Федора Достоевского. В течение XX в. к этому направлению относили очень несхожих между собой авторов, таких как Мартин Хайдеггер, Жан-Поль Сартр, Альберт Камю, Карл Ясперс, Габриэль Марсель, Мигель де Унамуно, Ортега-и-Гассет, Николай Бердяев, Лев Шестов, Мартин Бубер, Франц Розенцвайк и др.

Экзистенциальная философия возникла в XX в. как протест против научных систем, считавших все индивидуальное, в том числе человека, лишь экземпляром рода и реализацией всеобщего закона развития мирового духа. Серен Кьеркегор (1813-1855 гг.), датский религиозный мыслитель, был первым, кто выступил против этой всеобъемлющей, всеохватывающей системы. Несмотря на то, что он называл себя художником, а не философом и считал себя своего рода миссионером, чьей задачей было вернуть жизнь духа в домен христианства, именно Серен Кьеркегор ввел общее для всего направления понятие «экзистенция» (от лат. *existentia* – существование), от чего и происходит название «экзистенциальная философия».

Экзистенция – это не разум (разум себя дискредитировал), не душа в религиозном понимании (даже для религиозного философа Кьеркегора), не чувства, а некое внутреннее бытие человека, которое ему не явлено, оно может проявиться только в пограничной ситуации (термин ввел позднее Карл Ясперс), в ситуации предельного выбора – выбора между равнозначимыми предельными для человека ценностями.

В заключительном ненаучном послесловии к «Философским крохам» Кьеркегор писал: «Где я? Что значит сказать “мир”? Каково значение этого слова? Кто заманил меня сюда и оставил здесь? Кто “я”? Как я оказался в мире? Почему меня не спросили? Почему меня не познакомили с его правилами, а просто всунули в него, как будто я был куплен у продавца душ? Как я оказался вовлеченным в это огромное предприятие, называемое действительностью? Разве это не дело моего выбора? И кому я могу пожаловаться?» [Кьеркегор, 2009, 37]. В те времена эти слова звучали странно, так как мир покоился на разумных основаниях, и только через пятьдесят лет своеобразная революция Кьеркегора в мышлении будет замечена, а с начала Первой мировой войны проникнет в массы, в сознание литераторов, философов, теологов, психологов и художников.

Возникла экзистенциальная философия как религиозное направление, и только с середины 1920-х гг. можно говорить об ее условном делении на религиозную и внеатеистическую. Термин «внеатеистическая» более уместен, в отличие от «атеистическая», так как подобная философская мысль пронизана тоской по Богу, озадаченностью его отсутствием, признанием невозможности и абсурдности жизни людей без Бога. Внеатеистический экзистенциализм говорит о страшном бремени человека быть заброшенным и богооставленным, беспомощным, без опоры вовне. Подобные мотивы не позволяют назвать направление атеистическим. Таким образом, Жан-Поль Сартр, Мартин Хайдеггер и Альберт Камю относятся к внеатеистической ветви экзистенциальной философии.

Обращаясь к терминологии, важно отметить, что общеупотребимое понятие «экзистенциалист» – это некое клише и избавиться от него не представляется возможным, однако оно неправильное. Экзистенциалистом называл себя только Жан-Поль Сартр в работах 1940-х и 1950-х гг., больше не было ни одного мыслителя, который бы говорил «я экзистенциалист» именно с суффиксом *-ист*. Более приемлемым является термин «экзистенциальная философия», который учитывает некую позицию философа. Он намного шире и не предполагает какой-то фиксированной программы, школы, кредо или понятийного аппарата. Представители этого течения не именуют себя экзистенциалистами.

Вторая половина XX в. стала периодом актуализации и расцвета экзистенциальной философии в искусстве, в том числе в кинематографе. Появилось большое количество кинокартин, в которых с различной степенью успешности воспроизводились идеи философов-экзистенциалистов. Франсуа Трюффо, Микеланджело Антониони, Акира Курасава, Стэнли Кубрик, Андрей Тарковский по праву считаются режиссерами, затрагивающими в своих картинах экзистенциальные вопросы. Однако наиболее последовательное воплощение философия экзистенциализма, причем экзистенциализма религиозного, нашла в творчестве двух великих кинорежиссеров Ингмара Бергмана и Ларса фон Триера, на мировосприятие которых значительное влияние оказало учение датского философа Серена Кьеркегора.

Необходимо отметить, что основные темы экзистенциальной философии очень близки традиционной христианской теологии-антропологии, так как касаются проблем личности и, как уже было сказано ранее, экзистенциализм возник как направление религиозное. Более того, зародиться экзистенциальная философия могла только в лоне христианства – религии, которой присущ пафос личностного бытия, его уникальности и неповторимости. Тот же феномен «бытие-к-смерти» эсхатологический, феномен пробудившейся личности. В лоне восточных религий, на фоне, например, буддизма, джайнизма, даосизма, где личность упраздняется, экзистенциальная философия возникнуть не могла. Но, как показал XX в., сама по себе экзистенциальная философия является религиозно и теологически нейтральной. Все зависит от позиции самого мыслителя: если единственным оправданием веры (еще по Серену Кьеркегору) является факт выбора этой веры, то это касается любой веры – как атеистической, так и внеатеистической. Это экзистенциальный выбор каждого человека. Кто-то может выбрать веру в любого Бога, в какого ему захочется, а кто-то – неверие в любого Бога, в какого ему захочется.

Философские истоки Ларса фон Триера

Для того чтобы разобраться в киноязыке Ларса фон Триера, необходимо обратиться к его идейным вдохновителям, в первую очередь к Серену Кьеркегору, чей философский роман «Или-или», опубликованный в 1843 г., включен в датский культурный канон. Правда, для большинства соотечественников Ларса фон Триера Кьеркегор воспринимается как некий апостол любви: значительная часть трактата «Или-или» посвящена соблазну, любви, ее способности дать ответ на вопросы о человеческом поведении и смысле бытия.

Подобное направление мысли во многом является следствием короткой, трагической и единственной истории любви философа с Региной Ольсен. В 2013 г. приблизительно в то время, когда состоялась премьера фильма Ларса фон Триера «Нимфоманка», в городском музее Копенгагена проходила выставка, приуроченная к двухсотлетию Серена Кьеркегора. Экспозиция почти не отражала философско-религиозную мысль христианина-парадоксалиста и была посвящена любви. На выставке были представлены письменный стол, копия надгробного

камня Кьеркегора, одежда, прядь волос, а еще кольцо, возвращенное ему Региной Ольсен после разрыва помолвки. И там же всевозможные предметы, принесенные жителями Копенгагена и воплощающие, по их мнению, идею любви.

Часть трактата «Или-или», центральным понятием которой является соблазн, неоднократно издавалась отдельно под названием «Дневник соблазителя». В роли соблазителя там выступает мужчина по имени Иоханнес, являющийся прототипом моцартовского Дон Жуана и необычайно похожий на молодую героиню триеровской «Нимфоманки», которая рассказывает, как однажды соблазнила студента, читавшего Кьеркегора. Она умна, чувствительна и безнадежно одинока со всеми ее бесплодными романами. По Кьеркегору, чтобы соблазнить женщину, необходимо вызвать в ней самые искренние чувства, убедить ее саму в том, что ее любовь к соблазнителю единственно подлинная, а не просто обмануть и заставить отдаться. Добившись желаемого, герой безжалостно бросает женщину, названную Корделией – именем шекспировской жертвенной героини [Кьеркегор, 2019, 117].

Трактат «Или-или» является обширным произведением и не ограничивается темой любви, в нем находится крайне важная для всей экзистенциальной философии концепция образов человеческого бытия, которая также имеет отражение в творчестве Ларса фон Триера, и ее раскрытие необходимо для анализа кинокартин режиссера.

Кьеркегор выделяет три стадии существования человека: эстетическую, этическую и религиозную. И важным здесь является понятие отчаяния. Отчаяние – это не одно из настроений, а фундаментальная черта человеческого бытия как такового. Человек – существо, прибывающее в отчаянии. Это его коренное онтологическое самосознание, и только в отчаянии обретается абсолютное. Исходная точка для поиска абсолютного – не сомнение (как это было у Декарта), а отчаяние. Оно работает все время с самого человеческого начала, так как это и есть конститутивная экзистенция человека. Образы бытия человека как раз зависят от состояния отчаяния.

Первым состоянием является обыденная, повседневная жизнь, в которой человек может вообще ничего не знать, единственное, что его в ней интересует, – это благополучие. Отчаяние на этой стадии, по словам Кьеркегора, может быть ближе всего, но о нем никто не знает. Вследствие того, что жизнь для человека становится скучной и неинтересной, оно начинает узнаваться. А если жизненные вопросы «Зачем?», «Что это?», «Что происходит?» поражают человека всерьез, он меняется, становится другим, переходит на другую стадию бытия. Если прошлая обыденная жизнь стала неинтересной, то новую уже можно назвать интересной (интерес от лат. *inter esse* – быть между – это бытие между сущим). Такой образ жизни, образ переживания и освоения отчаяния Кьеркегор называет «эстетическое бытие». И по своей сути он сравним с жизнью поэта или художника, которому все надоело, его захватило искусство, он бросает прошлую жизнь и уезжает. Но и эта новая жизнь также открывает в себе своего рода скуку, в эстетическом образе начинает звучать мрак, и это требует от человека покаяния в смысле необходимости открыть, что он в этом интересном бытии рассеян, его нет, он ни тут ни там, он ни то ни другое, но теперь он об этом знает, в отличие от обыденной жизни. И покаяние (др.-греч. *μετάνοια* – изменение мыслей) состоит в том, что теперь человек должен измениться, раз и навсегда себя выбрать и быть верным себе выбранному. На примере Дон Жуана укажем, что соблазн должен перерасти в брак, брак – это верность, обещание, это превращение эстетического в этическое. Однако, Кьеркегор делает вывод о недостижимости любви и брака для человека, чья цель – соблазнять. И даже уговоры судьбы в главе об «эстетической значимости брака» не способны полностью избавить от одиночества, принести покой и счастье.

Триеровская нимфоманка тоже пыталась жить с любимым мужчиной и растить с ним ребенка – ничего не вышло.

Главным субъектом становится воля, которая способна держать человека в верности самому себе. Внешне такой выбор может выглядеть по-разному, он может быть антигуманным по отношению к окружающим, тем не менее он этический. Человек ведет себя антигуманно, но этично – это парадокс, примеров которого у Кьеркегора нет, так как для него этический человек добронравный, но в его логике ничего не противоречит ницшевскому истолкованию: верность самому себе независима от того, как люди ко мне относятся. Далее человек, находясь в состоянии этического, выбранного раз и навсегда, испытывает недостаток божественной необходимости, абсолютного выбора. А самый мощный выбор такого рода (при этом необходимый и бесконечный) – это выбор религии. И тут происходит расхождение Кьеркегора с бытовой религией, задача которой – просто устроить человеку душевный комфорт. По мнению Кьеркегора, вера – это вовсе не та необходимость, в которой все заведомо известно, рассказано (например, что нужно делать, если ты согрешил). Вера вводит человека в последнюю стадию отчаяния, которое сопряжено с отсутствием возможности, но не этической, а божественной. Для Бога возможно все, и для истинно верующего человека тоже все становится возможным при помощи Бога. Эта последняя, религиозная стадия бытия еще называется прыжком в веру – это умение жить с отчаянием, а не утешать себя и не устраивать свой душевный комфорт при помощи Бога. Это понимание того, что жизнь в безнадежности, в отчаянии, жизнь без возможности положиться на что-то – это и есть божественная жизнь и открытие Абсолюта [Кьеркегор, 2012, 67]. Таким образом, Кьеркегор погружает человека в отчаяние богооставленности, которое парадоксальным образом становится кратчайшим путем к Богу. Это положение, а также «соединение интимной лирической интонации с глобальностью поставленных проблем и осознание неспособности найти их решение» [Долин, 2017, 77] роднят философа XIX в., опередившего свое время, с режиссером XXI в., постоянно с тоской заглядывающим в прошлое.

Еще одной важной идеей, понимание которой необходимо в критике творчества Ларса фон Триера, является идея о пограничных ситуациях. Она была введена немецким философом, психологом и психиатром Карлом Ясперсом (1883-1969 гг.) и является одной из наиболее значимых категорий в философии экзистенциализма. Ситуация – это область, в которой мир и человек встречаются, объединяются и проникают друг в друга, образуя единую структуру. Человеческое существование в мире определяется как перманентное пребывание в какой-либо ситуации, эти ситуации постоянно сменяются: выйдя из одной, человек тут же оказывается в следующей. Существование вне ситуации для человека невозможно. Карл Ясперс делит их на два вида: первые поддаются изменению со стороны человека, и он в состоянии с ними справиться; вторые незыблемы, и человек перед ними беспомощен. Последние называются «пограничными», к ним Ясперс относит страдание, зависимость от случайности, состояние борьбы, вину и смерть, т. е. ситуации, ставящие человека в условия неизбежного осознания собственной конечности и признания повседневных переживаний несущественными. При столкновении с этими феноменами человек подвергается огромному душевному потрясению, освобождается от обыденности, преодолевает ее границы и осуществляет личностный прорыв к трагической сути бытия.

Схожие по смыслу с «пограничной ситуацией» идеи также открываются в учениях других мыслителей экзистенциалистов, например у русского философа Л.И. Шестова (1866-1938 гг.). Если К. Ясперс выделяет целый ряд пограничных ситуаций, то Л.И. Шестов подробно разбирает

только одну из возможных, а именно ситуацию, связанную с проблемой зависимости человека от трагической случайности – той, которая оставляет в душе глубокий след, становится судьбоносной и полностью меняет дальнейшую траекторию человеческой жизни: «...это положение, из которого нет и абсолютно не может быть никакого выхода» [Кувакин, 2004, 463]. Он также полагает, что трагическая случайность в жизни любого человека неизбежна, что удел каждого «рано или поздно быть непоправимо несчастным» [Шестов, 2000, 491]. И К. Ясперс, и Л.И. Шестов считают такие ситуации прологом подлинного бытия, механизм обретения которого для мыслителей также общий. После пережитого трагического опыта у человека есть два пути: он либо принимает во внимание пограничную ситуацию и учитывает ее в дальнейшем, либо делает вид, что ее не было. При выборе первого пути происходит полное переосмысление человеком всех его ценностей, и все то, что с этим опытом не соотносится, отвергается как ложное. Таким образом, для человека открывается подлинное бытие.

Понятие «подлинное бытие» философы наполняют разным содержанием. По мнению К. Ясперса, пограничная ситуация помогает человеку обнаружить свою глубокую связь с Богом, познать Его замысел относительно себя и обрести покой. Подлинное бытие – это то же повседневное бытие, но трансформированное под воздействием пережитого человеком трагического опыта, оно наполняется иным духовным смыслом, становится более содержательным и интенсивным. У Л.И. Шестова трагический опыт и трагедия человеческого бытия самоценны, они сливаются и образуют единый феномен «бытие-в-трагедии». Подлинная жизнь человека возможна только в трагедии – перманентном нахождении в пограничной ситуации. Таким образом, трагический опыт личности призван не преобразовывать повседневное бытие человека, а полностью его уничтожить.

Трагедия должна заменить собой повседневность и стать новой точкой отсчета не только для переосмысления ценностей одной личности, но и для человечества в целом. Она должна заменить собой сердцевину общепринятой морали и вернуть ей человечность, сконцентрировав сознание на проблеме отдельной личности. Н.А. Бердяев поясняет позицию Л.И. Шестова следующим образом: «Новая высшая мораль, прошедшая через трагедию, должна сознательно поставить в центре мира индивидуальность, ее судьбу, ее права, ее единственную ценность и назначение» [Бердяев, www].

Интерпретация подлинного бытия Л.И. Шестовым не обещает человеку покой, напротив, для него лейтмотивом поведения человека становится бунт против действительности. Там нет места божественному замыслу, единственное, что знает человек о своем предназначении, – это то, что он должен бунтовать. Такой ход мыслей – стремление уничтожить повседневное неподлинное бытие человека – не свойственен европейскому экзистенциализму, ему присуще стремление наполнить жизнь новым содержанием и духовно преобразовать, т. е. воспринимается как неизбежная константа человеческого бытия, создающая почву для бытия подлинного.

Привлекая идею «пограничной ситуации» к реализации целей данного исследования, предполагающего художественный процесс как один из видов рассуждений о человеке, важно отметить, что данный концепт может быть не только использован для определения ситуаций, которые воссоздаются в кинокартинах, но и обозначен как один из приемов экзистенциального кинематографа, когда зритель, оказываясь вовлеченным в события, происходящие на экране, начинает сопереживать героям. Он проникается иным мироощущением, новым для себя настроением, воспроизводит в своем воображении сценарий, с которым в реальной жизни ему сталкиваться не приходилось. Вместе с героями фильма человек переживает такие пограничные

ситуации, как, например, страх и чувство вины. Таким образом, в процессе просмотра кинокартины происходит преодоление субъектно-объектных отношений, зритель попадает в область субъективного переживания художественного кинотекста. При просмотре у человека могут возникать состояния беспокойства, тревоги или даже ужаса, однако важно отметить, что восприятие зрителем истории, рассказываемой режиссером, – явление вариативное. И здесь необходимо учитывать множество индивидуальных особенностей человеческой психики, а также обратить внимание на «искушенных» и «неискушенных» зрителей, так как сила и степень переживания происходящего на экране в моменте не всегда сравнимы с переживанием событий реальной жизни, полностью изменяющих бытие конкретного человека. Однако ситуации, когда увиденное на экране действительно переживается как травмирующий опыт и оставляет неизгладимый отпечаток на жизни человека, также имеют место.

«Рассекая волны»: диалог с Богом

Для подробного и качественного разбора кинокартин Ларса фон Триера в исследовании используется авторская методика пятислойного анализа фильма кандидата искусствоведения, доцента ВГИКа Всеволода Коршунова. Суть данной системы состоит в разделении картины на пять уровней: аудиовизуальный, драматургический, интертекстуальный, мифологический (архетипы, первообразы) и концептуальный (проблема и идея). Этот метод анализа помогает охватить все элементы кинокартины: изображение и звук, систему конфликтов персонажей, а также обнаружить использованные режиссером прямые цитаты и реминисценции.

«Рассекая волны» (1996 г.) – первая часть трилогии «Золотое сердце», в которую также входят фильмы «Идиоты» и «Танцующая в темноте». Кинокартина получила множество наград, среди которых Гран-при жюри Канского кинофестиваля, «Золотой глобус» за лучший фильм и «Оскар» за лучшую женскую роль (Эмили Уотсон). Картина выделяется среди остальных работ Триера отсутствием яркой провокации, она наполнена тоской и надеждой на светлое будущее: «Мне захотелось сделать фильм о “доброте”. В детстве у меня была книжка под названием “Золотое сердце”, о которой у меня остались самые яркие и приятные воспоминания. Это была книжка в картинках о маленькой девочке, которая отправляется в лес с кусочками хлеба и чем-то еще в карманах. Но в конце книги, пройдя через лес, она стоит голая, и у нее больше ничего нет. Последняя реплика в книге звучала так: “...мне и так хорошо”, – сказала Девочка Золотое Сердце”. В этой реплике роль мученицы доведена до логического предела» [Цит. по: Долин, 2017, 103]. В фильме Ларс фон Триер представляет миру свою мученицу.

Важность картины для исследования обуславливается очень прямым воспроизведением религиозно-экзистенциальной проблематики: главная героиня обрела дар трансценденции и буквально напрямую общается с Богом на «Ты». Действия картины разворачиваются в начале 1970-х гг. Главная героиня фильма Бесс Макнилл – по-детски наивная, капризная, не знающая жизнь женщина. Она живет на западе Шотландии в коммуне, где строго чтят религиозные традиции, с матерью и невесткой Дороти (по прозвищу Додо, что перекликается с персонажем Годо пьесы Сэмюэла Беккета, в основе сюжета которой лежит ожидание Бога). Полное имя Бесс – Элизабет (Елизавета), т. е. почитающая Бога, и именно она наделена уникальной способностью напрямую с Богом общаться. Со стороны это выглядит так, будто она разговаривает сама с собой: задает вопрос, затем закрывает глаза и пониженным голосом отвечает на него от лица Бога.

По словам режиссера, Бесс является олицетворением религии – это вся ее суть. Также стоит отметить, что, воплощая истинную религию – ту, о которой говорил Кьеркегор, героиня

противостоит религии церковной, той, которую Кьеркегор презирал. Она «безупречный рыцарь веры» Кьеркегора. Церкви, представленные в фильме, даже не имеют колоколов, что является прямым указанием на отсутствие в них диалога между человеком и Богом: покачивание колокола символизирует крайности смертности и бессмертия, а звук колокола представляется божественным голосом, проповедующим истину. Бесс не согласна с порядками, установленными в местной церкви: она хотела бы повесить колокола, ей нравится слушать их звон. Истинная вера героини и внутренний канон добра помогли ей пройти через множество испытаний, а после своей смерти, в финале картины, возвыситься на небеса и напомнить людям о существовании Бога. Но перед тем, как это произошло, Бесс выдалась возможность познать всю сущность человеческой природы.

Фильм начинается с появления в жизни Бесс любимого мужчины – Яна, с которым она связывает себя узами брака и который показывает ей все стороны физических наслаждений жизни. Несмотря на осуждение этого союза со стороны общества, совместная жизнь молодоженов представляется зрителю идиллией. Однако «киноэстетика Ларса фон Триера не предполагает очевидных счастливых финалов» [Никитина, 2018, www]. Ян работает на нефтяной платформе вдали от дома, Бесс сильно скучает по любимому человеку и молит Бога скорее вернуть мужа домой. Молитвы героини оказываются услышанными, но совсем не так, как она себе это представляла: происходит несчастный случай, и Ян возвращается домой парализованный, с тяжелыми травмами. Оказавшись перед лицом смерти, в пограничной ситуации, персонажи сильно меняются: они освобождаются от ранее сковывавших их условностей, внешних норм и от оков обыденного сознания. Это подтверждается и словами Яна, обращенными к Бесс: «Поверь, все мы меняемся, когда подходим к черте, меняемся к худшему на пороге смерти». Он убежден, что уже никогда не сможет быть рядом с женой и просит ее найти любовника. Сначала Бесс относится к просьбе крайне негативно, но что-то заставляет ее уверовать в исцеление мужа посредством ее связи с другим мужчиной. Она соглашается и познает реальность в ее самом уродливом свете. Бесс становится изгоем, от нее отворачивается семья, ее отлучают от Церкви. И здесь имеет место аллюзия на образ блудницы: на нее ставят клеймо порока, закидывают камнями, а врачи ставят диагноз «шизофрения».

Бесс познает подлинное отчаяние и так становится еще ближе к Богу. Она говорит, что каждый человек наделен каким-то талантом, ее талант – это верить. И Бесс продолжает верить в чудо, а поскольку, согласно Кьеркегору, для истинно верующего человека все становится возможным при помощи Бога, чудо случается – Ян выздоравливает, однако это происходит только после жертвенной смерти Бесс. Здесь можно говорить об использовании фон Триером ветхозаветного сюжета жертвоприношения Исаака. Нельзя не отметить, что триеровская трактовка данного сюжета очень напоминает видение Жана-Поля Сартра. По его мнению, у Авраама во время диалога с Богом было сомнение: действительно ли он разговаривает с Богом или же чужой голос принадлежит Дьяволу. Бесс, умирая, произносит следующее: «Наверное, я все поняла неправильно», т. е. она тоже сомневается, что разговаривала именно с Богом. «Эти представления за их всеохватный масштаб называют религиозными циклами, характерной чертой которых является членение действия на небольшие фрагменты, связанные общей идеей – идеей воплощения чуда искупления всего человечества евхаристической жертвой Бога. Она получает выражение не только в отборе сюжетов и композиции драматической основы представления, но и в пространственном решении самого действия, и в характеристике сценических подмостков» [Данцигер, 2010, www].

В финале картины слышится звон колоколов, доносящийся с небес. Он олицетворяет собой божественное присутствие и надежду на возможный диалог между Богом и человеком. Это

также символизирует мост на другой берег, изображенный на заставке к последней главе кинокартины. Ощущение светлого будущего также подкрепляется музыкальным сопровождением, в титрах звучит «Сицилиана» Иоганна Себастьяна Баха – итальянский танец пасторального характера, поэтизирующий мирную, спокойную жизнь. Таким образом, канва кинокартины Ларса фон Триера «Рассекая волны» не только выстраивается с опорой на идеи экзистенциальной философии, но и прямо интерпретирует библейские сюжеты, основываясь на реалиях современного мира.

«Меланхолия»: бытие-к-смерти

Критика картины «Меланхолия» представляет интерес для исследования тем, что ранее не рассматривалась с точки зрения экзистенциально-религиозной проблематики. Зрителям, критикам и исследователям эта работа Ларса фон Триера видится в первую очередь как фантастическая драма, центральная тема которой ограничивается противостоянием культурного и природного начал. «Меланхолия» увидела свет в 2011 г., была в основном положительно оценена критиками (получила несколько наград Европейской киноакадемии и приз за лучшую женскую роль (Кирстен Данст) на Канском кинофестивале).

Ларс фон Триер использует инверсивное построение композиции – флешфорвард (частный случай проlepsиса в кинематографе), т. е. фильм начинается не с прямого повествования, а с символических кадров, заглядывающих в будущее и дающих понять зрителю, что катастрофа неминуема – Земля столкнется с таинственной планетой Меланхолией. В этом восьмиминутном прологе присутствуют явные контекстные отсылки к «Смерти Офелии» Дж.Э. Милля и «Охотникам на снегу» П. Брейгеля, за кадром исполняется увертюра Р. Вагнера «Тристан и Изольда».

Дальнейшее развитие событий разворачивается в дни, предшествующие катастрофе, вокруг жизни двух сестер Клэр и Жюстин (как в одноименном произведении маркиза де Сада, где природа выступает как единственный субъект власти над человеком). Первая часть посвящена свадьбе Жюстин, к которой девушка проявляет полное отсутствие интереса: она несколько раз сбегает, засыпает у себя в комнате посреди торжества или неожиданно решает принять ванну. Такое поведение связано с тем, что незадолго до свадьбы, взглянув на небо, героиня поняла то, чего не поняли все остальные действующие лица: катастрофа неминуема. С течением времени состояние Жюстин ухудшается, она впадает во все большее состояние отчаяния. Ее персонаж является олицетворением «рыцаря веры» Кьеркегора, однако связь с Богом проявляется не в виде прямого диалога, а как что-то интуитивное и бессознательное. Жюстин, по ее собственным словам, «знает многое».

Полностью ей противоположным образом, человеком, находящимся в состоянии обыденной жизни и интересующимся только собственным благополучием, является Джон – муж ее сестры. Одной из самых говорящих сцен фильма является разговор этих двух персонажей: Джон упрекает Жюстин за то, что он потратил много средств и времени на торжество, и говорит о том, что ее пренебрежительное отношение к свадьбе его не устраивает.

После того, как Джон уходит, девушка яростно расставляет на шкафу картины, выражающие ее отношение ко всему происходящему. Среди них уже упоминаемая реминисценция к «Офелии» Дж.Э. Милля, которая теперь цитируется напрямую. Девушка, изображенная на картине, наполовину погружена в воду. Ее поза, разведенные в стороны руки и взгляд, устремленный вверх, часто ассоциируют с распятием Христа. Следующей картиной, выставленной, как протест, на всеобщее обозрение, оказывается «Юдифь, обезглавливающая

Олоферна», написанная по легенде о богобоязненной молодой вдове, которая отрезала голову полководцу, вторгшемуся на территорию Иудеи. Символичным для сцены, происходящей на свадьбе, является то, что Юдифь до конца жизни соблюдала безбрачие. И последней прямой цитатой является картина П. Брейгеля «Страна лентяев», смысл которой сводится не только к поговорке, осуждающей человеческую лень и праздность, произведение трактуется шире – как острую сатиру на общество потребления, примитивные представления о человеческом счастье и благоденствии. Именно такими Жюстин видит всех окружающих себя людей. Свадьба заканчивается разрывом отношений между молодоженами и ссорой двух сестер.

Вторая часть фильма начинается с конной прогулки Жюстин и Клэр. Лошадь Жюстин с говорящим именем Авраам резко останавливается, заставляя девушку посмотреть сначала по сторонам, а затем в небо, чтобы окончательно убедиться в том, что катастрофа неизбежна – приближается «танец смерти» двух планет. Вагнеровский «Тристан» – музыка, в ритме которой движутся планеты. Ее слышит только Жюстин – этим режиссер еще раз подчеркивает особенность героини, ее возможность слышать и понимать то, что другим не под силу.

Состояние Жюстин ухудшается по мере того, как она приближается к последней стадии бытия: героиня впадает в депрессию, и уже не может сама себя обслуживать, о ней заботится сестра. Клэр в целом относится и к Жюстин, и ко всему происходящему с большим пониманием, чем ее муж. Она ощущает приближающуюся гибель, и осознание смертности тоже погружает ее в состояние отчаяния. Одновременно с этим Джон с нетерпением ждет приближения таинственной планеты. Будучи убежденным рационалистом, он говорит, что ученые не могут ошибаться: «Меланхолия пройдет мимо нас, и мы будем самыми счастливыми на планете».

Смертельный танец двух планет все сильнее пугает Клэр, чего нельзя сказать о ее сестре. Жюстин наконец приняла отчаяние и вдруг обретает спокойствие и ясность ума со словами, обращенными к сестре: «Если ты думаешь, что я боюсь этой планеты – ты просто глупа». Она делится с сестрой откровением, говорит, что знает многое, знает, что они одни и они безнадежны. Клэр все еще не может примириться со всепоглощающим ее отчаянием, она цепляется за вещи, которые радовали ее в прежней обыденной жизни: предлагает сестре обед на веранде с вином и в сопровождении Баха. Ее муж не смог справиться с резко настигнувшим его осознанием «конца всего» и покончил с собой.

Картина завершается гибелью Земли, которую Жюстин, обретшая безнадежность и открывшая божественную жизнь, принимает спокойно, под оглушающую уже всех действующих лиц композицию Вагнера. События, происходящие в кинокартине, можно интерпретировать не только в соответствии с идеями и понятиями С. Кьеркегора: фильм поднимает одну из важнейших тем экзистенциальной философии – бытие-к-смерти.

Таким образом, можно истолковать произведение Ларса фон Триера, обращаясь к трудам всех мыслителей-экзистенциалистов. Однако в критике были выделены опорные точки и яркие отсылки к экзистенциальной философии и религии.

Экзистенциальный кинематограф

Обращаясь к Ларсу фон Триеру как одному из представителей современного экзистенциального кинематографа, необходимо с опорой на его произведения сформировать общее представление об экзистенциальном кинематографе как феномене искусства. Режиссер, создающий подобные картины, репрезентирует проблемы и вопросы, воспроизводимые экзистенциальной философией. С этой целью художник использует множество отсылок, прямых цитат различных произведений искусства, реминисценций, архетипичных сюжетов.

Экзистенциальный кинематограф также отличается своей реалистичностью. Режиссеры, как правило, используют прием «живой» камеры: изображение практически не стабилизируется и постоянно находится в движении. Стоит также обратить внимание на очень длинные кадры и обилие крупных планов, с помощью которых художник концентрирует внимание зрителя на эмоциях героя. Воздействие на зрителя также усиливается нарушением главного запрета кинематографа: «актер не должен смотреть в камеру». Например, в «Рассекая волны» Бесс смотрит зрителю глаза в глаза, не меняя при этом своих устремлений и мотивировок, что обеспечивает сценам почти театральную убедительность.

С точностью подбирается и музыкальное сопровождение картин. Важными условиями здесь являются и личность композитора, и время, в котором происходят экранные события, и непосредственное звучание произведения.

Таким образом, важным элементом фильма является не только канва повествования, но и достижение определенной кинематографической атмосферы, оказывающей сильное воздействие на публику. Экзистенциальный кинематограф становится источником создания новых ощущений, иного взгляда на мир, условием нового духовного опыта, выводящего за пределы обыденной жизни.

Заключение

В результате проведенного исследования были выполнены следующие научно-исследовательские задачи: определены особенности религиозного направления философии экзистенциализма; выявлено место экзистенциальной философии в искусстве XIX-XX вв.; рассмотрены идеи философов-экзистенциалистов, оказавшие влияние на творчество Ларса фон Триера; прослежено их отражение в творчестве режиссера. В практической части исследования были подробно проанализированы картины Ларса фон Триера «Рассекая волны» и «Меланхолия», на основе чего выявлены признаки экзистенциального кино и сделан краткий вывод об экзистенциальном кинематографе как феномене искусства. Таким образом, была выполнена цель исследования – изучение представлений о религиозном экзистенциализме через образы фильмов Ларса фон Триера и выявление реальной взаимосвязи экранных образов с философией.

Библиография

1. Бердяев Н.А. Лев Шестов и Кьеркегор. URL: http://www.vehi.net/berdyaev/shestov2.html#_ftn1
2. Данцигер К.Г. Английская мистерия (Таунлийский цикл): театр в контексте искусства конца XIV – первой половины XV веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2010. URL: <http://cheloveknauka.com/angliyskaya-misteriya-taunliyskiy-tsikl>
3. Долин А.В. Ларс фон Триер: контрольные работы. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 352 с.
4. Кувакин В.А. Мыслители России: избранные лекции по истории русской философии. М., 2004. 476 с.
5. Кьеркегор С. Болезнь к смерти. М.: Академический проект, 2012. 157 с.
6. Кьеркегор С. Или-или. Фрагмент из жизни. М.: Академический проект, 2019. 775 с.
7. Кьеркегор С. Философские крохи, или Крупицы мудрости. М., 2009. 173 с.
8. Никитина А.А. «Рассекая волны» Ларса фон Триера через призму мистерии // Вестник науки и образования. 2018. № 17-2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rassekaya-volny-larsa-fon-triera-cherez-prizmu-misterii/viewer>
9. Шестов Л.И. Апофеоз беспочвенности. М.: АСТ, 2000. 832 с.
10. Ясперс К. Всемирная история философии: введение. СПб.: Наука, 2000. 272 с.
11. Ясперс К. Смысл и назначение истории. М.: Республика, 1994. 527 с.

Existential and religious issues in the film hermeneutics of Lars von Trier

Elizaveta V. Trofimova

Student,
Higher School of Economics – National Research University,
101000, 20 Myasnitskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: evtrofimova_1@edu.hse.ru

Abstract

The paper studies the concept of religious existentialism, represented through the images in the films by Lars von Trier, and reveals the real relationship of screen images with philosophy. For many artists, art is presented as a path to understanding the meanings of human existence. The study is relevant due to the unique position of existential philosophy and religious anthropology in the history of philosophy: the problem of human existence is one of the eternal philosophical questions. The article identifies the features of the religious direction in existential philosophy, considers the ideas of the philosophers who have had the greatest influence on the work of Lars von Trier and deals with their reflection in the works of the director, analyzes the films *Melancholia* and *Breaking the Waves*, determines the phenomenon of existential cinematography in the categories of cinematic language. The author of the article makes an attempt to identify the position of the ideas of religious existentialism in the filmography of Lars von Trier. The study focuses on the later works of Lars von Trier that have been presented relatively recently and are of great interest. The author points out that the metalanguage of Lars von Trier's films remains largely unexplored, which is another aspect that determines the relevance of this study.

For citation

Trofimova E.V. (2021) Ekzistentsial'no-religioznaya problematika v kinogermenevtike Larsa fon Triera [Existential and religious issues in the film hermeneutics of Lars von Trier]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 11 (1A), pp. 93-105. DOI: 10.34670/AR.2020.40.67.012

Keywords

Existentialism, religious anthropology, Lars von Trier, philosophy of film, Karl Jaspers, Søren Kierkegaard, *Breaking the Waves*, *Melancholia*.

References

1. Berdyaev N.A. *Lev Shestov i Kirkegor* [Lev Shestov and Kierkegaard]. Available at: http://www.vehi.net/berdyaev/shestov2.html#_ftn1 [Accessed 21/01/21].
2. Dantsiger K.G. (2010) *Angliiskaya misteriya (Taunliiskii tsikl): teatr v kontekste iskusstva kontsa XIV – pervoi poloviny XV vekov. Doct. Diss. Abstract* [English mysteries (the Towneley Cycle): theater in the context of the art of the late 14th and the first half of the 15th centuries. Doct. Diss. Abstract]. Moscow. Available at: <http://cheloveknauka.com/angliyskaya-misteriya-taunliyskiy-tsikl> [Accessed 21/01/21].
3. Dolin A.V. (2017) *Lars fon Trier: kontrol'nye raboty* [Lars von Trier: test papers]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ.
4. Jaspers K. (1994) *Smysl i naznachenie istorii* [The meaning and purpose of history]. Moscow: Respublika Publ.
5. Jaspers K. (1982) *Weltgeschichte der Philosophie: Einleitung*. Piper. (Russ. ed.: Jaspers K. (2000) *Vsemirnaya istoriya filosofii: vvedenie*. St. Petersburg: Nauka Publ.)
6. Kierkegaard S. (1843) *Enten – Eller*. (Russ. ed.: Kierkegaard S. (2019) *Ili-ili. Fragment iz zhizni*. Moscow:

-
- Akademicheskii proekt Publ.)
7. Kierkegaard S. (1844) *Philosophiske Smuler*. (Russ. ed.: Kierkegaard S. (2009) *Filosofskie krokhi, ili Krupitsy mudrosti*. Moscow.)
 8. Kierkegaard S. (1849) *Sygdommen til Døden*. (Russ. ed.: Kierkegaard S. (2012) *Bolezn' k smerti*. Moscow: Akademicheskii proekt Publ.)
 9. Kuvakin V.A. (2004) *Mysliteli Rossii: izbrannye lektsii po istorii russkoi filosofii* [Russian thinkers: selected lectures on the history of Russian philosophy]. Moscow.
 10. Nikitina A.A. (2018) "Rassekaya volny" Larsa fon Triera cherez prizmu misterii [*Breaking the Waves* by Lars von Trier through the prism of mystery]. *Vestnik nauki i obrazovaniya* [Bulletin of science and education], 17-2. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/rassekaya-volny-larsa-fon-triera-cherez-prizmu-misterii/viewer> [Accessed 21/01/21].
 11. Shestov L.I. (2000) *Apofeozy bespochvennosti* [The apotheosis of groundlessness]. Moscow: AST Publ.