

Федеральное государственное автономное  
образовательное учреждение  
высшего образования  
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
Гуманитарный институт  
Кафедра культурологии

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой

\_\_\_\_\_ Н.П. Копцева

«\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2016 г.

**БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА**

51.03.01 Искусства и гуманитарные науки

СТАНОВЛЕНИЕ КАРТИНЫ МИРА В ТВОРЧЕСТВЕ ЛАРСА ФОН ТРИЕРА

Руководитель \_\_\_\_\_ ст. преподаватель В.С. Василенко

Выпускник \_\_\_\_\_ К.В. Щетинина

Красноярск 2016

Продолжение титульного листа ВКР по теме «Становление картины мира  
в творчестве Ларса фон Триера»

Нормоконтролер

\_\_\_\_\_

Е.А. Сертакова

## РЕФЕРАТ

Бакалаврская работа по теме «Становление картины мира в творчестве Ларса фон Триера» содержит 69 страниц текстового документа, 2 приложение, 95 использованных источника.

КАРТИНА МИРА, ЛАРС ФОН ТРИЕР, МИРОВОЗЗРЕНИЕ, ЭСТЕТИКА УПАДКА, КИНЕМАТОГРАФ, ПСИХИЧЕСКИЕ РАССТРОЙСТВА.

Цель данного исследования – рассмотреть эволюцию картины мира в творчестве датского режиссера Ларса фон Триера и исследовать экзистенциальную обоснованность той модели мироздания, которую Триер конструирует в своем кинематографе.

Задачи, решаемые в процессе работы:

- рассмотрение социокультурного контекста, в котором протекает творчество Ларса фон Триера;
- рассмотрение психических девиаций режиссера в качестве катализатора творчества;
- реконструкция мировоззренческих основ творчества режиссера;
- анализ фильмов режиссера.

В результате проведенного исследования было проанализировано творчество датского режиссера Ларса фон Триера. Были выявлены особенности мировоззренческих основ произведений режиссера и способы создания определенной картины мира в фильмах режиссера, а также взаимосвязь психического здоровья режиссера и творчества.

Полученные данные могут быть применены в дальнейшем изучении влияния психических расстройств на творчество, изучении развития эстетики упадка в искусстве и изучении датского кинематографа.

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	5
1 Социокультурный контекст творчества Ларса фон Триера.....	9
2 Диагноз «режиссер».....	17
3 Анализ творчества.....	24
3.1. Триер-студент.....	24
3.2. Трилогия «Европа».....	29
3.3. Трилогия вне трилогий.....	33
3.4. Трилогия «Золотое сердце» и «Догма».....	36
3.5. Трилогия «США — страна возможностей».....	46
3.6. Трилогия «Депрессия».....	50
Заключение.....	60
Список использованных источников.....	62
Приложение А .....	65

## ВВЕДЕНИЕ

Кинематограф — молодой вид искусства. Другие отрасли развивались сотнями лет тогда, как кино начало свой путь в конце девятнадцатого века. К сегодняшнему дню кинематограф стал одним из самых популярных и всеобъемлющих видов искусства. Высокий уровень технического прогресса позволяет сделать кино еще и одним из самых массовых и доступных видов искусства.

В каждом кинопроизведении отражена та или иная часть жизни и каждый режиссер создает свое уникальное кинопространство в зависимости от личностных предпочтений и взглядов. Используя определенный набор кинематографических приемов и выбирая определенную тему, каждый режиссер формирует в своем произведении некую картину мира, которая может совпадать с реальной или же отражать личное восприятие творца.

Датский режиссер Ларс фон Триер на протяжении всей своей творческой жизни занимается воссозданием мрачной и в целом пессимистичной модели мироздания. У него своеобразный вкус и взгляд на вещи, что делает его фильмы непохожими на классическое европейское кино. Он использует не только собственноручно разработанные приемы и выработанные им же принципы при создании своих фильмов, что делает их узнаваемыми, но и имеющиеся у него расстройства психики.

**Актуальность** данной работы заключается в исследовании эволюции, способов создания и основных принципов создания определенной картины мира у современного провокационного режиссера Ларса фон Триера.

**Степень изученности** творчества Ларса фон Триера находится не на высоком уровне, так как датский кинематограф в контексте мирового занимает не лидирующую позицию и исследование его представителей не так популярно. Кроме прочего, Триер не относится к представителям направления мейнстрим, что делает его творчество менее массовым. Однако на сегодняшний день

существуют исследования отдельных его фильмов, манифестов и творческой жизни.

В 2013 году была издана книга Нильса Торсена «Ларс фон Триер. Меланхолия гения. Жизнь, фильмы, фобии». В большей степени этот труд носит характер биографии. Автор подробно описывает этапы жизни Триера от рождения до современности. Книга построена на интервью с самим Триером и поэтому содержит многочисленные его высказывания и описывает его поведение во время встреч с писателем. Подробно описаны периоды работы над фильмами и взаимодействия со съемочной командой. Обилие весьма личных фактов из жизни режиссера позволяет узнать его не только как эксцентричного творца, но и как семьянина и простого обывателя.

Российский кинокритик Антон Долин выпустил в 2007 году книгу «Ларс фон Триер. Контрольные работы. Анализ, интервью. Ларс фон Триер. Догвилль. Сценарий» и дополненное издание этой же книги в 2015 году. Долин включил не только анализ фильмов режиссера, интервью с актерами и другими датскими режиссерами, но и сценарий фильма «Догвилль». Также в составе книги очень подробное и откровенное интервью автора и режиссера, которое состоялось в Копенгагене в ноябре 2003 года.

В 2008 году была издана на русском языке книга шведского кинокритика Стига Бьоркмана «Интервью», в которой зафиксированы беседы автора с Триером и рассмотрены его работы от самых ранних до 2006 года.

Российский кинокритик Андрей Плахов отводит Триеру главу в своей книге о современном кинематографе «Всего 33 звезды мировой кинорежиссуры» 1999 года. Глава называется «Ларс фон Триер. Кинематограф как религия без морали» и рассматривает 3 фильма и сериал: «Рассекая волны», «Европа», «Идиоты» и «Королевство».

В прессе представлено огромное количество статей, посвященных Ларсу фон Триеру. Основное их содержание мало касается творчества и делает больший акцент на поведении режиссера на фестивалях, его политических

взглядах, семейной жизни или скандальных высказываниях.

Таким образом, творчество Ларса фон Триера еще недостаточно подробно исследовано и вопрос о становлении картины мира в его работах также практически не освещен. Вклад в последующее развитие указанной темы предполагает настоящая работа.

**Объектом** исследования является творческое наследие Ларса фон Триера в виде его фильмов.

**Предметом** исследования — мировоззренческие основы произведений режиссера.

**Цель** данного исследования — рассмотреть эволюцию картины мира в творчестве датского режиссера Ларса фон Триера и исследовать экзистенциальную обоснованность той модели мироздания, которую Триер конструирует в своем кинематографе.

Для достижения указанной цели поставлены следующие задачи: 1) рассмотреть социокультурный контекст, в котором протекает творчество Ларса фон Триера; 2) рассмотреть психические девиации режиссера в качестве катализатора творчества; 3) реконструировать мировоззренческие основы творчества режиссера; 4) проанализировать кинопроизведения режиссера.

**Методология** исследования заключается в использовании общенаучных методов, методов психоанализа, герменевтического метода и общих положений современной теории искусств. Выбор указанной методологии объясняется особенностью объекта и предмета исследования, которые требуют комплексного подхода в изучении.

**Гипотеза.** Результат данного исследования предполагает выявление причин, которые обуславливают выбор режиссера определенной мировоззренческой позиции и способов воссоздания этой модели мироздания в своих произведениях. Практическое исследование, основанное на теоретических данных и проведении анализа конкретных произведений режиссера должно продемонстрировать процесс становления картины мира.

**Теоретическая и практическая значимость.** Данное исследование может быть полезно в качестве дополнительных материалов при изучении датского кинематографа и творчества конкретного режиссера, исследовании эстетики упадка или рассмотрении психических девиаций в контексте творчества. Также результаты исследования могут быть использованы для исследований связанных с выявлением связей психоанализа и искусства и использоваться в качестве дополнительных материалов к существующим учебным материалам по истории киноискусства.

**Структура работы.** Исследование включает три главы. Первая глава посвящена теоретическому изучению социокультурного контекста в котором проходит творчество Ларса фон Триера. Рассматриваются события различного характера, которые косвенно или напрямую повлияли на мировоззренческие идеалы режиссера.

Во второй главе представлены различные особенности психических расстройств и сексуальных девиаций, которые рассматриваются как дополнительные ресурсы творчества у конкретного носителя оных.

Третья глава представляет собой практическое исследование темы и состоит из шести параграфов. Каждый параграф рассматривает определенный этап творчества режиссера, произведения, созданные в этот период то, как выстраивается картина мира с учетом различных факторов. Параграфы составлены в соответствии с кинотрилогиями режиссера. Сделан общий вывод о результатах исследования.

## 1. СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ ТВОРЧЕСТВА

Человек — продукт своего времени. Формируясь под влиянием всевозможных факторов, он синтезирует в себе прошлое и творит будущее. Особой восприимчивостью всегда отличались люди искусства. Ларс фон Триер не исключение.

Датский режиссер Ларс фон Триер родился в 1956 году. Середина двадцатого века. Века, который был наполнен ошибками, трагедиями, свершениями, открытиями и противоречиями. Количество гениальных правителей, злодеев и героев в эти сто лет было по-настоящему ошеломляющим. Нет такой категории жизни, которая бы никак не изменилась за этот век. Поэтому анализ времени, которое сформировало Триера, является первым шагом к пониманию режиссера.

Начало столетия было оптимистичным. Переход к массовому машинному производству был главным экономическим результатом века. Промышленная революция Западной Европы, индустриализация в России и не только, сотрясали мир. Прогресс был стремительным. Стоит отметить процесс, который увенчал девятнадцатый век и набирая обороты ворвался в век двадцатый — кино. Кинематограф появился и начал приобретать популярность. На протяжении всего века он будет пестрить новыми именами, жанрами и техническими новшествами. Это именно то изобретение человечества без которого не появилось бы само понятие режиссер кино. Это первая деталь в мозаике под названием «Ларс фон Триер».

Наравне с другими сферами развивалась и самая роковая отрасль столетия — отрасль вооружения. Череда войн началась с 1904 и длилась практически без перерывов 45 лет (включает Русско-японскую войну 1904—1905, Русскую революцию 1905—1907, Иранскую революцию 1905—1911, Младотурецкую революцию 1908, Мексиканскую революцию 1910—1917, Синьхайскую революцию и гражданскую войну в Китае 1911—1949, Итало-Турецкую войну

1911—1912, Балканские войны 1912—1913, межкоалиционную Первую мировую войну 1914—1918, Великую Российскую революцию и гражданскую войну в России 1917—1923, революции в Германской, Австро-венгерской и Османской империях 1918, межвоенный период в Европе 1918—1939, Испанскую революцию и гражданскую войну в Испании 1931—1939, Японско-Китайскую 1931—1945 и межкоалиционную Вторую мировую 1939—1945 войну).

Колоссальная скорость технического прогресса позволила довести средства войны до беспрецедентного уровня разрушения. В результате этих событий некоторые великие империи прекратили свое существование, города были уничтожены, произведения искусства утрачены навсегда, развитие заторможено. Но человеческие потери не идут в сравнение ни с чем: Первая мировая война унесла более 20 миллионов жизней, гражданские войны и голод в Китае и России — более 10 миллионов, Вторая мировая война — около 60 миллионов. Масштабы потерь сложно вообразить и оценить объективно. Но одно военное изобретение наложило особый отпечаток не только на Триера, но и на весь мир. Нацизм.

Эта тема до сих пор отзывается болью в каждом уголке планеты. Это изменило течение истории и повлияло на каждую сферу деятельности всех стран. Третий рейх со своими агрессивными режимом и радикальным подходом к «расовой гигиене» обрушился на мир, как чума. Эпоху «восхищения и террора», как ее принято называть в немецкой исторической литературе, возглавил Адольф Гитлер. И как и любая политическая идеология, национал-социализм взялся не только за контроль бытовой сферы жизни людей, но и за духовную сферу.

«В фашистском государстве религия рассматривается как одно из наиболее глубоких проявлений духа, поэтому она не только почитается, но пользуется защитой и покровительством» Бенито Муссолини. Доктрина фашизма. 1932

Также искусство было подвержено контролю на территории, где господствовал Третий рейх.

Появился термин «дегенеративное искусство». Под эту категорию попадало авангардное искусство, которое представлялось не только модернистским, но и еврейско-большевистским и антигерманским и, конечно, опасным для нации и всей арийской расы.

Рождалось новое искусство, которое воспевало другие идеалы и формировала иные ценности. Неудивительно, что как новый молодой вид искусства кино стало одним из передовых направлений. Жемчужной немецкого кинематографа того времени стала Лени Рифеншталь со своим «Триумфом воли» 1935 года и «Олимпией» 1936 года. Ораторский талант Гитлера и режиссерский дар Рифеншталь вместе творили несравненные по своему влиянию продукты, которые нельзя не ценить и сегодня.

Влияние нацизма на судьбы государств и людей неоспоримо. Но его влияние на искусство совершенно уникально и совершенно точно продуктивно. Кинематограф не забывает о теме нацизма и со времен Лени Рифеншталь производство фильмов не прекращается. Только после падения Третьего рейха характер этих фильм совершенно иной. Кинематограф, да и все искусство в целом, это уникальная возможность продемонстрировать влияние одной трагедии на поколения, раскрыть феномен нацизма с множества новых сторон и передать всю боль и разруху, которую пережил двадцатый век.

У нацизма есть слово, которое является безусловной ассоциацией к нему. Этот жуткий дар человечеству также занимает важнейшее место в истории. Речь идет о Холокосте. Древнегреческие корни этого слова позволяют дословно перевести его как «всесожжение». И именно это было целью Нацисткой Германии. В планах было уничтожение целого народа. Геноцид в двадцатом веке, как не удивительно, не впервые. Ранее в 1915 было совершено «Великое Злодеяние», известное как геноцид армян. И еще одной трагедией в перечне прочих явились бомбардировки в Японии. Технический прогресс был на

взрывном уровне.

Трагические события войн двадцатого века также сопровождали и героические поступки. Практически пол столетия длились войны и вовсе не потому, что это сложный и затяжной процесс. Но потому, что весь мир сопротивлялся как мог. И если трагедия породила много горя, то ответом на это было и много добра. Истории о героизме людей по всему миру, о взаимопомощи и нечеловеческой силе духа могут звучать неправдоподобно и преувеличено, но крах Третьего рейха служит подтверждением им.

Кроме людей человечеству грозил еще один враг — пандемия. Именно на двадцатый век пришлась Черная оспа. Последний ее случай был зарегистрирован во второй половине века. В начале века страдали от Испанского гриппа. А вплоть до сегодняшнего дня страдают от ВИЧ-инфекции.

Революции происходили на всех уровнях: на бактериальном, на моральном, нравственном, эстетическом. Грянула сексуальная революция. Тема секса ранее табуированная и непристойная внезапно стала актуальной. Зигмунд Фрейд был одним из первых ученых, кто всерьез занимался вопросом сексуальности. Пройдя путь от его трудов до непосредственно революции, секс стал открытым. И когда? Практически сразу после окончания Второй мировой войны. Потрясение влияли на все человечество и мир начал раскачиваться из стороны в сторону, как на качелях. Следующим рывком была сексуальная контрреволюция и расцвет феминизма.

Сексуальные эскапады человечества сопровождались такими же сотрясениями и в мире искусства. Десятилетия сменяли друг друга меняя кубизм на авангард, абстрактный экспрессионизм на поп-арт. Родившись немым и черно-белым кино выросло в звуковое и цветное. Война началась под звуки Вагнера. Его сменили «Битлз» и Джоплин. Волны эпатажа обрушивались на мир искусства. Появились новые герои из «потерянного поколения». Восстановление после войн давалась каждой стране по-разному. Дания не исключение.

От эпохи викингов остались крепости и сказания. Но Дания никогда не уступала другим европейским странам по части искусства. Томас Кинго и Ганс Христиан Андерсен — лишь малая толика богатства датской литературы. Иоганн Хартман и Карл Нильсен — громкие имена на музыкальном поприще. И, конечно, искусство кино представлено такими титанами как Карл Теодор Дрейер, Бодиль Ипсен. Одним из ярчайших представителей сегодняшней Дании является Ларс фон Триер.

В кинематограф Ларс фон Триер пробрался еще ребенком. Задолго до того, как вставить между именем и фамилией звучное «фон» он начал снимать свое кино, вдохновляясь Карлом Теодором Дрейером. Первый самостоятельно снятый фильм Триер создал в 1967 году в возрасте 11 лет - «Путешествие в тыквенную страну». А к 12 годам и вовсе попал на телеэкраны Дании, но в качестве актера в фильме Томаса Виндинга «Тайное лето».

Формирование Триера началось с 1956 года. Родившись в середине столетия Ларс фон Триер с раннего возраста начал искать свое место.

Детство во многом стало определяющим этапом именно в творческом аспекте жизни Триера. Мать Ларса была сторонницей методики «свободного воспитания», что позволило юному режиссеру стать самостоятельным и независимым очень рано. Но также это стало причиной его проблем с социализацией в школе. Пройдя через побои на школьном дворе, поиски своего еврейского наследия и уединенные прогулки по лесу, Триер превращался из маленького бледного мальчика в худощавого нелепого подростка с длинной челкой на лице.

Изучение своих еврейских корней закончились для Триера правдой о том, что ни капли еврейской крови в нем нет. Хотя сама идея быть частью нежелательного народа для него имела романтический оттенок. Ульф Триер часто рассказывал сыну о концлагерях, водил на еврейское кладбище и знакомил с некоторыми традициями. Тогда же Ларс узнал и о нацизме. С тех пор Триер не скрывал свою непреодолимую тягу к его эстетике.

Кроме событий прошлого на режиссера также влияло и настоящее. В период отрочества начались первые заигрывания Триера с самоидентификацией. Подражая Дэвиду Боуи, он экспериментировал с макияжем, женской одеждой и прочим. В подростковом фильме «Садовник, выращивающий орхидеи» особенно заметно вдохновение Боуи, фильм просто наполнен перверсиями.

Тот же необъяснимый восторг молодой Триер испытывал по отношению к режиссеру Андрею Тарковскому. Множество раз пересматривая его фильмы, Триер учился создавать свой киноязык. Но не Тарковским единым жив Триер. К моменту поступления в киношколу Ларс пересмотрел уже всю классику кино и фактически знал ее наизусть.

Тенденция увлекаться самыми неординарными представителями того или иного вида искусства продолжалась и в отношении живописи. Одним из любимых художников Триера является Эдвард Мунк. И именно его депрессии и сумасшествие, выраженные в полотнах больше всего привлекают Триера. По его мнению какая-то часть борьбы творца с самим собой должна получать выход именно в такой форме.

Кроме классических видов искусства частью мозаики под названием «Ларс фон Триер» стало искусство комиксов. Если конкретней — комиксы про Дональда Дака, утку без штанов. Сам режиссер утверждает, что большинство его фильмов — это лишь переделки комиксов об этой утке. Так или иначе кое-что не заметить сложно. Сравнивая фильм Триера «Меланхолия», а именно сцены с замедленным движением и рисунки движущегося Дональда Дака, видно практически цитатное повторение комикса в фильме.

Говоря о своих ориентирах, Триер описывает их, как инопланетные, непонятные сразу. Если Боуи всегда открыто заявлял, что он с другой планеты, то Тарковскому это было делать необязательно. Как и творчество Эдварда Мунка, так и фильмы Тарковского не имеют отношения к реализму. Это искусство пронизано скорее мистицизмом и сновидческой реальностью, чем

данностью привычного мира.

Одной из основных черт творчества Ларса фон Триера является страсть к противоречиям, а точнее к нагромождению противоречий. Умение создавать провокации прослеживается от самых ранних работ до самых поздних. Каждая тема, каждая идея, каждый герой — наборы противоречий. Если герой фашист, то он становится жертвой. Если это вера, то она доведена до абсурда. Торжество свободы над рабством оборачивается победой рабства над свободой. Жизнерадостный жанр мюзикла превращается в трагедию. Поиски Бога заканчиваются обретением Зла. Исповедь оборачивается грехопадением. Для Триера не существует некорректных тем, а есть лишь более или менее интересные.

Ларс фон Триер является уникальным, самобытным, неординарным и очень ярким представителем искусства XX-XI века. И его метаморфозы еще не закончились. Он синтезирует в себе множество различных компонентов и продолжает воплощать свои идеи на экране, попутно создавая не только кино, но и миф о самом себе.

Нильс Торсен цитирует Педера Грэнгора в своей книге о Триере:

«Мы следили за сменой ипостасей Ларса фон Триера, видели, как в 70-х, когда молодежная мода диктовала всем иной стиль, он носил костюмы и галстуки, видели его в дурацких летних нарядах на фоне автокемпера в Каннах, пока вокруг щеголяли франты, видели его чисто выбритым, коротко стриженным, с отросшими волосами, с бородой и без бороды — и, конечно, скинхедом, бросающим вызов обывательству, готовым разрушить всю мещанскую индивидуалистскую киноиндустрию, чтобы усесться на троне в качестве достойного наследника таких режиссеров, как Орсон Уэллс, Карл Теодор Дрейер и Альфред Хичкок, с которыми он не перестает себя сравнивать. В этом блестящем обществе он оказывается благодаря последовательному многолетнему выстраиванию мифа вокруг собственного имени на самом высшем уровне».

Фон Триер стал мифом в датском кино благодаря тому, что, как никто, умеет снабжать окружающий мир историями из своей жизни.

Совокупность всех культурных событий, особенностей эпохи, семейного быта и прочих окружающих факторов оказали бесспорное и значительное влияние на формирование Триера как личности и как режиссера. Это влияние находит отражение в каждом фильме датчанина. Восприятие мира и способы его воссоздавать формировались в контексте определенного времени и имеют его черты. Все фильмы Триера так или иначе отражают события двадцатого века и жизни самого Триера. Без знания того и другого полное понимание его творчества невозможно или будет неверным. Поэтому так важно учитывать совокупность всех деталей.

## 2. ДИАГНОЗ «РЕЖИССЕР»

Нельзя не обращать внимание на то, что Ларс фон Триер является кладезем различных фобий, расстройств и неврозов. Влияние его психического состояния на его фильмы очевидно. Но это лишь вспомогательные ресурсы для творчества. Психические расстройства ни в коей мере не могут создать талант. Неврозы могут лишь дать возможность для нового его выражения.

Среди психических нарушений, которые способны стимулировать творческую деятельность, видное место занимают маниакальные состояния. В период обострения заметно повышается работоспособность и жизненный тонус любого человека, но в более значительной степени подобное способно раскрыть именно творческий потенциал.

Противовесом маниакальных состояний является депрессия. В этот период замечается спад активности и интереса к чему-либо. Это замедляет работу мысли и словно сковывает любой творческий процесс. Тем не менее, переживание депрессии не исключает возможности творить. Мир искусства знает тысячи примеров, когда вдохновленные своим отчаянием и тоской люди творили настоящие шедевры.

Также некоторым больным свойственна потеря критической оценки реальности. Это в свою очередь очень часто может быть причиной так называемого бунтарства, излишней смелости. Отрешение от окружающего мира не только в физическом, но и в ментальном плане способно породить оригинальное и необычное воплощение той или иной идеи.

Творческие способности человека, у которого имеются некоторые психические расстройства не могут быть стабильными и носить спокойный, застывший характер. Творец всегда находится в динамике. Но не только расстройства могут быть полезны творчеству. Произведения искусства способны помочь понять природу и характер расстройств. Через анализ продукта творчества можно выявить корни болезни и

ее особенности.

И если смотреть на Триера сквозь призму психических расстройств, можно почерпнуть много того, что ранее скрывалось от глаз.

Режиссер никогда не скрывал наличие у него проблем именно такого рода. И они влияют не просто на готовый фильм, но и на весь процесс в целом. Замысел каждого фильма вынашивается в период спада или напротив обострения того или иного расстройства. И если это способно повлиять на задумку или настрой, то следующий шаг однозначно является стрессовой ситуацией для режиссера. Написание сценария, вероятно, самая сложная часть всего процесса создания кино. В этот период Триер запирается совершенно один. Это типично. Отстранение от мира в этот период является максимально комфортным решением для больного и максимально плодотворным для творчества. Видимо именно коктейль из различных девиаций и является секретом невероятной скорости написания сценариев. Так например, сценарий к фильму «Идиоты» был написан за 4 дня. Кроме прочего, Триер признается еще в одной проблеме, которая однозначно способствует развитию всех остальных. Ларс фон Триер — жертва «зеленого змия». Алкоголь для него обязательный инструмент в создании сценария. Подход к творчеству не самый здоровый. Зато продуктивный. И все же Триер наблюдается у специалиста и периодически проходит реабилитационные курсы лечения.

На съемочный процесс все выше перечисленное, конечно, не может не влиять. Так, например, сложно вообразить Триера снимающего фильм где-то в Аргентине. Режиссер ни при каких условиях не передвигается на самолетах из-за боязни полетов. Поэтому местность выбирается исходя из подобных мелочей. Но если речь идет о съемках с воздуха, то Триер сам согласен это сделать с помощью вертолета, главное — оставить двери открытыми. В этом в очередной раз проявляется его страсть к противоречиям.

И все же самым увлекательным в исследовании его неврозов является

анализ его фильмов, а если конкретно, то его героев. Так для психотерапевта особую ценность имеют автопортреты больного. По ним можно понять очень многое. Для анализа всё имеет вес: цвет, форма, размер. И если в ранних фильмах Триер сам часто появлялся на экране в своих работах и не было сомнения где автор, то в более поздних фильмах и без непосредственного участия становится понятно, где именно портрет режиссера.

Чаще всего Ларс фон Триер раскрывается через женские образы. Именно своих героинь он наполняет своими качествами больше чем других. Сам режиссер говорит, что это оттого, что женщине проще раскрыться в вербальном и эмоциональном плане. И речь не о кино, а о реальности. Женщины более эмоциональны и чувственны. Триер испытывает некое благоговение по отношению к женскому полу, который является для него совершенной загадкой. Он не раз говорил, что в женщинах есть нечто потустороннее, ведьминское. В рамках анализа его психических расстройств возникает вполне очевидный вопрос о матери. Для любого человека отношения с матерью являются важной частью становления психики. И отношения Ингер и Ларса Триера не исключение.

Ингер была своенравной натурой. В 16 после ссоры с отцом она ушла из дома и долгое время вращалась в кругу левых интеллектуалов. Ей было сложно принять, что кто-то может иметь взгляды, которые отличаются от ее.

Ларс — несомненно дитя любви. Но только не Ульфа и Ингер Триера, а Ингер и ее работодателя, который, как выяснилось многим позже, и является настоящим отцом Ларсу. Мать с самого раннего детства искала в своем сыне музыкальные таланты, так как его настоящий отец имел видные музыкальные корни. Но оных не предвиделось.

Семья Ингер была семьей типа «нет». Все разговоры начинались с этого слова. И если человек со всем соглашался и не спорил, начинал дискуссию со слова «да», то беседа заходила в тупик. И не только это было странно. Ларс не называл своих родителей «мама» и «папа», а Ингер и Ульф. Это было не его

решение, а правила установленные в доме. Причин на то можно найти бескрайнее множество. Например, оба родителя были уже далеко не молоды и выглядели Ларсу скорее бабушкой и дедушкой. Тем не менее, подобное дистанцирование от ребенка зародило в нем неверие в материнские чувства. Фраза «Я тебе не мама» по сей день отзывается в интервью режиссера. Хотя вероятней всего причина кроется в парадигме воспитания, которую выбрала Ингер. Она была яркой сторонницей «свободного воспитания». Так следуя этой методике Ларс сам должен был посещать дантиста, например. Но не смотря на такой прогрессивный взгляд на воспитание, Ингер вероятно не вполне понимала возможные последствия. Так однажды, когда Ларс отказался сдавать кровь на анализ, она начала кричать на ребенка, будучи уверена, что он скажет «да», но влияние семьи типа «нет» дало свои плоды — Ларс стоял на своем. «Свободное воспитание» подразумевает отношение к ребенку как к взрослому. Но подобное восприятие малыша не делает его взрослым. И что еще хуже, как в случае с Ларсом, сеет чувство незащищенности.

«Мне кажется, что все мои страхи — оттого, что мне не позволяли быть ребенком. И на каком-то глубинном уровне я воспринимал это как недостаток любви. Потому что границы не в последнюю очередь очерчивают именно любовь.» — из интервью с Нильсем Торсенем.

Достоверно известно, что фобии не могут передаваться по наследству, хотя склонность к психическим заболеваниям может. Тем не менее, Ларс уверен, что некоторые свои фобии он получил от матери. В качестве примера можно рассматривать боязнь больниц. Страх перед больничными учреждениями довел до того, что Ульф Триер умер не видя сына. Ларс попросту не поехал в больницу. Но творчество позволяет ему фантазировать на подобные темы, что в свою очередь может служить неким подобием терапии. В своем фильме «Нимфоманка» режиссер помещает главную героиню в схожую ситуацию. Героиня находится в больнице и присутствует в момент смерти своего отца. Эта проекция позволяет пережить прошлый опыт по-новому в

первую очередь для самого режиссера.

Триер не скрывает, что подвержен депрессиям. Причин для появления депрессий может быть множество — от нехватки яркого света до недостатка гормонов в организме. И одним из популярнейших и простейших способов справиться с недугом является арт-терапия, которой по сути Триер занимается всю жизнь.

В истории феномен депрессии начали описывать еще во времена Гиппократов, но тогда это называли меланхолией. Ей приписывали множество других расстройств.

Также Триеру свойственны ипохондрическое расстройство и обсессивно-компульсивное расстройство (ОКР). Больные ОКР — мнительные люди, склонные к редким максимально-решительным действиям, что сразу заметно на фоне их доминирующего спокойствия. Основными признаками являются тягостные стереотипные, навязчивые (обсессивные) мысли, образы или влечения, воспринимающиеся как бессмысленные, которые в стереотипной форме вновь и вновь приходят на ум больному и вызывают безуспешную попытку сопротивления. К их характерным темам относятся: страх заражения или загрязнения;

- страх причинения вреда себе или другим;
- сексуально откровенные или жестокие мысли и образы;
- религиозные или нравственные идеи;
- страх потерять или не иметь какие-то вещи, которые могут понадобиться;
- порядок и симметрия: идея, что всё должно быть выстроено «правильно»;
- суеверия, чрезмерное внимание к чему-то, что рассматривается как везение или невезение.

Большинство этих тем одни из самых излюбленных для Триера и самых часто затрагиваемых в его фильмах.

Компульсивные действия или ритуалы представляют собой повторяющиеся вновь и вновь стереотипные поступки, смысл которых заключается в предотвращении каких-либо объективно маловероятных событий. Обсессии и компульсии чаще переживаются как чужеродные, абсурдные и иррациональные. Пациент страдает от них и им сопротивляется.

Также исследования показали, что люди, страдающие ОКР зачастую отличаются высоким интеллектом и у них на достаточно высоком уровне вербальный IQ. Также фобии могут сопровождать любое из перечисленных расстройств.

Кроме прочего фильмы Триера отчетливо демонстрируют его интерес к сексуальности в различных ее проявлениях. В медицине уже давно не используется пуританское слово «извращение». Наличие у человека парафилий не указывает на его принадлежность к меньшинствам или кругу людей с необычными пристрастиями, Это может быть просто интерес к определенному проявлению сексуальности. К парафилиям, которые наблюдаются у Триера можно отнести вуайеризм и эксгибиционизм, что совершенно типично для кино, как было замечено ранее. Также в своих фильмах Триер уделяет внимание садизму и мазохизму. Любые парафилии имеют очень ранние корни в психике человека.

Тема различных по своей природе и проявлениям психических отклонений появляется практически в каждом фильме режиссера. Каждое из расстройств находит отражение в героях. Так Джо — нимфоманка, у Яна парафилии проецируемые на жену, детектив страдает мигренями, гипнотизер демонстрирует мощь психосоматики. Здоровые люди юродствуют как спастики, мазохизм и садизм провинциальных жителей, меланхолия, депрессия, неврозы из-за потери ребенка, членовредительство на фоне серьезного психического расстройства и это лишь малая толика всех собратьев Триера по недугам.

Наделяя ими своих героев Триер каждый раз демонстрирует свою проблему. В пространстве фильма он также фантазирует на тему своих

проблем, благодаря своим героям он может перебороть фобии и ощутить то, чего никогда не ощущал, например посетить больницу и увидеть смерть отца. В этом проявляется определенная степень терапии.

Анализируя все фильмы Триера последовательно, можно заметить, что депрессивные настроения, мрачное восприятие действительности и высмеивание идеалов, сексуальная раскрепощенность не просто не ослабевают с течением творчества, а напротив, набирают обороты и проявляются все ярче, подробней. Чем больше Триер фантазирует о том или ином расстройстве, тем в более крайнюю степень он его приводит. Также будучи хорошо знакомым с методикой психоанализа и с клиническим лечением Триер добавляет и эту рациональную толику в своих фильмах: часто присутствует врач или применяются определенные техники терапии.

По всему видно, что девиации Триера являются неотъемлемой частью его самого и как следствие его фильмов. Он не просто использует знакомые ему расстройства в своих героях, но и часто делает на них акценты. Поэтому девиации не могут не рассматриваться, как нечто формирующее киноязык Триера. Обратная взаимосвязь не менее интересна. Используя процесс создания фильма, как терапию, Триер создал в определенном смысле совершенно уникальный подход к творчеству.

### 3. АНАЛИЗ ТВОРЧЕСТВА

Ларс фон Триер к 2016 году снял 14 самостоятельных полнометражных фильмов, 2 сезона датского телесериала и 1 фильм совместно с другими участниками движения «Догма». Также до поступления в Институт кинематографии Триер снял 4 короткометражных фильма и три во время учебы.

Для исследования картины мира, которую режиссер создает в своем кинопространстве будут проанализированы 14 его полнометражных фильма, 3 учебных и 4 ранних.

#### 3.1. Триер-студент

Еще до того, как Ларс фон Триер поступил в датскую киношколу, он уже начал снимать собственное кино. Этот ранний период творчества длился с 1970 года по 1982:

1970 «Зачем бежать от того, от чего не убежишь»

1971 «Цветок»

1977 «Садовник, выращивающий орхидеи»

1979 «Мята блаженства»

1980 «Ноктюрн»

1981 «Последняя деталь»

1982 «Картины освобождения»

Последние три фильма были сняты во время учебы в Институте кинематографии, а «Картина освобождения» стала выпускной работой.

Все ранние работы объединяет одинаковое мрачное настроение. Фильмы переполнены символизмом. В них отчетливо читается влияние Боуи, Тарковского, Дрейера и других кумиров юного Триера.

«Зачем бежать от того, от чего не убежишь» и вовсе напоминает восьми минутный триллер. Постоянно движущаяся ручная камера, которая не на секунду не перестает дергаться, дрожать и прыгать, эксперименты с линзами и

цветом создают эффект незатихающего страха и беспокойства. Это фильм-побег, фильм-испуг. Кроме этого Триер юный Триер заматывает одному из героев лицо, что делает его похожим на героя фильма Джемса Уэйла «Человек-невидимка» 1933 года, снятого по роману Герберта Уэллса, к творчеству которого Триер был равнодушен.

Заканчивается короткометражка явно не на позитивной ноте, как следует из названия фильма: бежать не было смысла. И совсем еще молодой герой киноленты падает, не успев спастись от неведомой угрозы.

Уже с этого фильма начинает формироваться художественное пространство всех будущих фильмов Ларса фон Триера. Мрачность — не причуда пубертата, а неотъемлемая часть мира Триера. Он сам не понаслышке знает, что такое приступ страха. И в этом фильме он воспроизводит это паническое состояние и с помощью сюжета и с помощью технических приемов. Сложно достоверно узнать с какой целью производились эксперименты с цветом, но для панических атак характерно кратковременное изменение цветового восприятия. Таким образом, желая того или нет, Триер воссоздал ощущение ужаса очень достоверно.

Фильм за фильмом Триер не старался добавить жизнерадостности в свое искусство. Короткометражка «Цветок» также предстает очень мрачной. Сюжет рассказывает о мальчике, который посадил цветок в совершенно неплодородной почве. Руками вырыл ямку, заботливо устроил там растение. Но в финале погибают оба: и мальчик, и нежный цветок. Это еще один нюанс, который Триер пронесет через всё свое творчество. Идеалисты-герои в его фильмах всегда терпят поражение, неважно в чем. Желая лучшего, они неминуемо обречены на провал. И тема смерти просачивается уже с самых первых работ режиссера. Его не пугает смерть, как явление, но очень интересуется.

И вновь технически очень точно создан мир мрачный и темный. Кроме смерти есть еще одна тема, которая не оставляет Триера равнодушным. Это — природа. В каждом фильме она занимает большее пространство кадра. И это не

случайность и не издержки местности. С раннего детства Ларс любил проводить время наедине с природой и наблюдать за ее жизнью. Поэтому в каждом фильме он использует ее чтобы более подробно создать эмоциональный фон происходящего. Голые безжизненные ветви удачно дополняют и без того мрачную картину Триера.

«Садовник, выращивающий орхидеи» - фильм в котором начинает одерживать верх сексуальное начало режиссера. Как он сам отмечает, именно этот фильм максимально наполнен перверсиями. Вдохновленный Боуи юный Ларс тяготеет к провокациям, к раскрепощенности, к экспериментам. Будучи еще подростком, он не стесняется сам обнажиться в кадре. Эксгибиционизм как таковой является неотъемлемой частью любого режиссера. Искусство кино в принципе можно сравнить с такими девиациями как вуайеризм и эксгибиционизм. Желание раскрыться (обнажиться) перед зрителем и желание подглядеть сосуществуют неразрывно. Кино строится на этом принципе.

Но Триер не только раздевается сам и предстает перед зрителем совершенно нагим, но и демонстрирует и нагое женское тело, которое предается удовольствию. Режиссер максимально заинтересован темой сексуальности и отношением полов. На момент съемок фильма ему 20 лет. Гормоны просочились и на экран. Даже ключевой образ, который упомянут в названии указывает на это. Орхидея не просто красивый и нежный цветок. Форма этого растения очень похож на женские половые органы. И использование такого символа неслучайно, это намеренно.

И все же самой животрепещущей темой для него остается именно творчество. В этом фильме он начинает рассуждать на тему творчества : «...он всегда боялся, что у него нет таланта...», «...он — творец...» и прочее. И затрагивает еще одну тему. Самый большой страх и самое большое искушение с которым когда-либо сталкивается каждый творец — белый лист. В нем таится вероятность неудачи и возможность создать шедевр, в нем обещание вечности и вызов таланту. Белый лист одновременно и пугает и притягивает. Триер

совершенно без капли сомнения решает проблему белого листа — он помещает собственную фигуру в пространство пустого холста, словно утверждая себя ответом на этот вопрос.

Эта работа режиссера не просто наполнена сексуальностью и философией, но и провокациями. Кроме нагих тел, Триер не сторонится ни макияжа на собственном лице, ни нацистской формы на себе. Он наполняет практически каждый кадр различного рода символами: плеть в меду и соли,дохлая рыба в ветвях деревьев, голубь с оторванной головой и не только.

«Садовник, выращивающий орхидеи» хоть и незрелая работа и перенасыщенная всем, что волновало режиссера все же не выбивается из ряда прошлых фильмов и даже гармонирует с будущими. Триер остается все так же мрачен, но уже более смел.

Его выпускная работа «Картины освобождения» продолжает уже взятую мрачную провокационную ноту. События разворачиваются в Копенгагене 1945 года в первый день освобождения. Потерпевшие поражение в войне кончают жизнь суицидом. Главный герой Лео тоже пытается свести счеты с жизнью, но его револьвер дает осечку. Далее появляется его возлюбленная Эстер.

Для Дании, да и для Европы в целом этот фильм выглядит не иначе как наглая провокация. Главный герой фильма - немецкий солдат в первые дни освобождения страны от немецкой оккупации. Рассмотрение капитуляции с позиции немцев совершенно нетипично, совершенно вызывающе. Тем более, герой предстает жертвой, чуть ли не мучеником.

Технические характеристики фильма не менее необычны. Во всем просматривается сильное влияние Тарковского. Цвет делит фильм на три акта: оранжево-красный, желтый и зеленый. Тонирование черно-белого кадра — неприкрытое подражание Тарковскому, навеянное фильмом «Зеркало». Кроме того, такое использование цветов делит фильм еще и на стихии: оранжево-красный — это inferнальный огонь, которого в избытке в кадре, например.

Еще одним проявлением увлечения Тарковским служит и музыкальный ряд

фильма. Если российский режиссер использовал Баха, то датский пошел дальше и взял грегорианские хоралы. Это придало фильму дополнительный пафос.

Съемки проходили на разрушенной фабрике не случайно. Фильм рассказывает о колоссальной трагедии двадцатого века, об упадке целого мира и разрушенная фабрика прекрасно вторит этой идее. Кроме того, использование приемов жанра нуар также помогает достичь эффекта максимального мрака.

Анализируя материальные знаки перечисленных фильмов, мы уже замечаем сходство. Цвет каждый раз используется как способ манипуляции зрителем. Черно-белая гамма позволяет погрузить в намеренно созданную атмосферу депрессии и детского невроза. Со светом особенных манипуляций еще не происходит, но только ввиду того, что нет технически подготовленного оборудования. Светотень развивается в фильме «Садовник, выращивающий орхидеи». Режиссер начинает использовать малые возможности имеющейся техники.

Выпускной фильм уже более состоятельный в контексте материальных знаков. Цвет и свет проработаны детально. Обилие темноты позволяет обоснованно утрировать и без того напряженную тематику, добавить отвращения. Контраст, который использует режиссер вызывает именно такую реакцию — отвращение. Неудобная тема и визуально становится неудобной. Использование огня и огненных цветов позволяет воссоздать атмосферу ада. Также благодаря обильному использованию этой стихии игра светотени выходит на новый уровень. Изначальное подражание Тарсковскому начинает и само по себе воздействовать на зрителя. Звук дополняет свет и цвет. Звуки хорала (и без того серьезной музыки) напряженно звучат и вписываются в ландшафт фильма как еще один штрих в картине упадка.

Индексные знаки в ранних фильмах Триера можно подвергать анализу долго. Символов именно в ранних работах много. Даже чересчур много. Вдохновение необычными представителями искусства и воздействие

пубертатного периода на лицо. Перверсии и очевидные цитаты не имеют стойкого обоснования так как по большей части это все же юношеский максимализм и нестабильность. И все же тема упадка отражается практически во всем. Погибший цветок — символ и смерти, и обреченности. Оторванная голова голубя и его кровь в качестве чернил — насмешка над самим значением голубя, издевка над миром. Герой с синдромом Дауна — портрет эпохи, которая искажена и больна.

Иконические знаки также основываются на очень зыбких реалиях. Объект-язык жанра нуар в выпускной бросается в глаза. И вновь это использование объясняется желанием погрузить зрителя в мрак и возбудить чувства несогласия, трагедии и обреченности.

В своих ранних работах Ларс фон Триер уже начинает формировать определенный киномир, в котором нет ярких цветов, который наполнен трагедиями и расстройками, который не предвещает счастливого финала. Начинает формироваться и ряд тем, которые для Триера были тогда и остаются сейчас интересными, но не неудобными. Нарративная манера повествования также становится характерной для режиссера с этих его первых шагов в кинематографе.

Эти фильмы еще не отличаются зрелостью и точностью, но они уже задают вектор движения и кое-что будет оставаться неизменным на протяжении всех его работ.

### **3.2. Трилогия «Европа»**

В первую трилогию Ларса фон Триера вошли:

1984 «Элемент преступления»

1988 «Эпидемия»

1991 «Европа»

Эта трилогия посвящена Европе, но практически постапокалиптической. Продолжается тема, которую Триер начал в фильме «Картины освобождения».

Вновь раскуроченная войной Европа и её люди. Три фильма не связаны между собой одним продолжительным сюжетом, они совершенно разные, но у них одно настроение и одна идея.

«Элемент преступления» рассказывает историю британского детектива, который прибывает в Европу чтобы расследовать серию убийств лотошниц. Он работает по методу своего наставника, который подразумевает полное вживание в личность убийцы. Нужно понять как думает преступник и только тогда его можно поймать. Но в ходе работы детектив Фишер становится орудием в руках маньяка.

Снова фильм многое заимствует у жанра нуар, много дождя, который задает определенный эмоциональный тон. Но световое решение на этот раз еще более необычное, чем раньше. Специально для этого фильма были найдены особые натриевые лампы. Такие лампы устраняют из спектра все цвета, кроме желтого и весьма странно искажают окружающий мир. При таком освещении невозможно понять какое время суток, все действие словно происходит в вечной темноте, если точнее в три часа ночи, как говорит одна из героинь. Такое освещение также создает эффект временной петли из которой невозможно выбраться, время не движется, оно замерло или вовсе исчезло. Отсылки к другим мастерам кинематографа не стало меньше и в этот раз. Не смотря на то, что Триер в большей степени похож только на себя самого и как и в «Картинах освобождения» он погружает зрителя вновь в желто-черный мир теней и упадка, но несложно заметить сходство со «Сталкером» Тарковского в очередной раз. Триер создает некий аналог зоны отчуждения в своем фильме. И все же главной темой остается тема вырождения. В «Элементе преступления» все наполнено коррозией и ржавчиной, вода заполняет все и топит мир, дождь не прекращается и выглядит словно стена из слез. Все вокруг покрыто патиной, что позволяет наглядно продемонстрировать, вещь уже использовалась. Следы патинирования и упадка — практически декаданс в какой-то степени.

Чем больше Триер рос как режиссер, тем на большие жертвы он готов

был идти ради результата. Для одной из сцен фильма нужна была яма, наполненная мертвыми тушами животных. И для этой сцены специально был куплен скот и расчленен на месте съемок. Состояние, которые Триер создавал в своем фильме перенеслось в реальность на съемочную площадку. Она была похожа на тот ад, который представлен в фильме. Разрушение, разложение, умирание, вырождения. Все это было не просто хорошо срежиссированным, а достоверно воссозданным.

Вторым фильмом трилогии стала картина «Эпидемия». Это практически фильм в фильме или фильм о фильме. Главные герои сценаристы, которые представляют свою идею фильма киноконсультанту. Их фильм об ужасной хвори, которая разрушает Европу в неизвестно каком времени. Гипнотизер погружает девушку в пространство фильма и на ее теле в действительности появляются язвы от ужасной болезни. Зараза просачивается из воображаемого в мир реальный. Героем фильма вновь становится идеалист. В «Элементе преступления» идеалист-детектив пытается способствовать торжеству справедливости и все же становится орудием зла. В «Эпидемии» врач Месмер надеется спасти Европу от болезни, но сам оказывается ее источником.

Фильм уже не такой визуально мрачный и менее насыщен цветовыми знаками, но продолжающаяся тема упадка не дает свободно выдохнуть.

«Европа» стала последним фильмом одноименной трилогии. Сюжет рассказывает о послевоенной Германии. Американец с немецкими корнями приезжает в Германию, чтобы трудиться на благо восстановления страны. Дядюшка устраивает его на железную дорогу. Он влюбляется, женится и становится центром неоконченных конфликтов. Герой опять оказывается идеалистом и пытается соблюсти нейтралитет между американцами и немцами, но в итоге погибает, утонув в пучине интриг и смертей.

Фильм снова наполнен впечатляющими картинками упадка. И вновь в игру возвращается цвет. Благодаря соперничеству черно-белого и цветного фильм создает эффект сна и реальности. Зритель то просыпается, то снова ныряет в

сновидческую реальность. Этот фильм завершает лебединую песнь цивилизации у Триера.

Фильмы трилогии объединяет пугающая атмосфера Европы, лежащей в руинах. Но ни один из фильмов не говорит о происходящем во время Второй мировой войны напрямую. Более того, похоже, что Европа для Триера заключается в границах одной лишь Германии. Если в первом фильме на это намекают лишь немецкие названия городов, во втором — рассказ о бомбардировке Кёльна, то в третьем герои находятся совершенно определенно на территории Германии. Европа Триера застыла, она не может выйти из состояния ужаса, в котором находится.

В трилогии режиссер ставит вопрос о гуманизме. Его герои в чем-то похожи на детей, их идеализм становится их проблемой. Они выглядят практически инфантильным альтруистами, которые выводят на первый план категорию гуманизма, но все их попытки тщетны и что печальней всего, фатальны. Для Триера гуманизм — нечто, лишённое смысла. Во многом гуманисты в его глазах больше злодеи, чем герои. Их стремление занимать нейтральную позицию — главная причина. Не занимая ни чью сторону они приписывают Добро себе таким образом, а Зло — всем остальным. Гуманизм по Триеру — это фикция. Даже если этот пресловутый альтруизм и существует и он искренний, то все равно результат будет ужасным. Благими намерениями, как говорится... Триер намекает на то, что для совершения бесчеловечных поступков необходимы лишь благоприятные условия и в этом и заключается банальность Зла.

Также через все три фильма проходит тема гипноза. В «Элементе преступления» детектив проходит сеансы гипноза, чтобы избавиться от головной боли. В «Эпидемии» происходит сеанс гипноза, отправляющий девушку в зараженный мир. В «Европе» роль гипнотизера отведена рассказчику.

Метод гипноза заключается в том, чтобы пережить травматическое событие и встроить его в настоящее. Но в трилогии все происходит иначе.

Переживание травмы не освобождает субъект от мучений, а поглощает его. Под гипнозом находится и сама Европа. Фрейд подчеркивает: «Гипноз содержит примесь парализованности, вытекающей из отношения могущественного к бессильному, беспомощному, что похоже на гипноз испугом у животных»<sup>1</sup>. Европа словно существует в каком-то безразличном состоянии. Фрейд уточняет: «Приказание заснуть означает в гипнозе ни что иное, как потерю интереса к миру и сосредоточение на личности гипнотизера»<sup>2</sup>. Продолжительное состояние гипноза приводит к бездействию и стагнации.

В финале каждого фильма показана неспособность героев вырваться из их гипнотического состояния. Таким образом режиссерский взгляд оказывается необратимо пессимистичным: история в своем постоянном повторении и возвращении к себе самой обречена и не оставляет надежд. Реальность предстает искалеченной и бесповоротно несчастной.

Материальные знаки пока сохраняют настроение ранних работ. Если это цвет — минимум. Только основные цвета на контрасте. Если это свет, то вновь это контраст. Звук также продолжает быть очередным инструментом воздействия. Индексные знаки и иконические также продолжают ранние работы. Пока Триер использует уже имеющийся ряд приемов, которые отточены и хорошо ему известны. Выбранный путь темных цветов, мрачных звуков, агрессивной монтажной склейки делает фильмы Триера узнаваемыми уже на этом, практически начальном этапе творчества.

### **3.3. Трилогия вне трилогий**

1988 - «Медея»

2003 - «5 препятствий»

2006 - «Самый главный босс»

---

<sup>1</sup>Фрейд, З. Психология масс и анализ человеческого Я. - М.: Азбука, 2013. - С. 87.

<sup>2</sup>Фрейд, З. Психология масс и анализ человеческого Я. - М.: Азбука, 2013. - С. 89.

В течении 46 лет творчества Ларс фон Триер снял четыре трилогии. Но мышление трилогиями иногда отходит в сторону и режиссер реализует другие проекты. В момент работы над первой трилогией «Европа» в 1988 году Триер снял фильм «Медея». Снят он был по нереализованному сценарию другого датского кинодеятеля Карла Теодора Дрейера. В основу ложится трагедия Еврепида. Многие взяты из «Элемента преступления»: простыни, которые развеваются на ветру, умирающие лошади, мертвый штиль. История в прошлом прекрасной волшебницы оборачивается историей несчастной женщины-детоубийцы.

В фильме царит атмосфера нависшей надо всем печали. Но символизм продолжает наполнять пространство любого фильма Триера. Сцена, где один из детей Медеи принимает участие в собственном повешении вызывающе заявляет, что дети зачастую приносятся в жертву эгоистичным желаниям взрослых.

Суровые и одновременно завораживающие пейзажи Скандинавии позволяют Триеру и дальше использовать силу воздействия природы на зрителя. Фильм получился очень красивым и в определенной степени нежным. Нежность и чувственность проявлена через молодую невесту Главку, которая практически отсутствует в трагедии, но обретает плоть в фильме. Красота и печаль сплетены в фильме воедино.

Цвет остается исключительно зловещим и мрачным. Светотень же используется в этом фильме основательно. Свет позволяет Триеру играть с силуэтами. Так Главка практически ни разу не появляется без сопровождения теней. Она по большей части и есть тень. Обнаженная тень с манящими формами. Так и ее жених взаимодействует с ней не физически, а именно благодаря теням. Такое использование теней в контексте мифа особенно удачно и позволяет воссоздать нечто невесомое, волшебное, зыбкое.

Многим позже — в 2003 году — Триер совместно с Йогеном Летом создаст еще один уникальный фильм. «Пять препятствий» не похож ни на что.

На этот раз Ларс фон Триер диктует более опытному и взрослому режиссеру условия и заставляет его переснять его же фильм 1967 года «Совершенный человек». Оригинальный фильм длится около 15 минут черно-белой ленты, в котором показан идеальный человек и его возможности.

Этот фильм числится в списке любимых у Триера. И все же он решается поэкспериментировать над ним. Триер предлагает Лету переснять фильм 5 раз, но каждый раз с новым препятствием. Условия могут касаться любого аспекта процесса съемки: от места съемки до технических нюансов. Лет подчиняясь снимает каждый раз свой фильм совершенно в новом ключе и каждый раз получается нечто совершенно отличное от изначального варианта.

Этот эксперимент позволяет не просто взглянуть на старый фильм по-новому, но и подробней рассмотреть лидерские качества Триера. Уместней даже использовать слово «тиранические» качества. Стремление контролировать процесс съемок своих фильмов объясним. Но его амбиции идут дальше. Он берет под контроль и чужие произведения искусства, наполняя их и своим видением мира. Это не впервые в творчестве Триера. Ранее, когда была создана «Догма» способность режиссера не просто снимать кино, но и диктовать правила проявилась в полной мере.

В 2006 году Триер взялся за жанр, который, кажется, наименее ему свойственен и снял комедию «Самый главный босс».

Это нелепая история о том, как один владелец фирмы решается на ее продажу, но много лет назад он выдумал самого главного босса. Зачем? Потому что не хотел нести не себе эту ответственность перед сотрудниками. И так несуществующий босс руководил фирмой неизвестно из какой дали. Но в момент продажи босс понадобился во плоти. Поэтому герой по имени Равн нанимает актера на роль самого главного босса. Сотрудники фирмы пытаются кто как может наладить отношения с боссом и решить различные вопросы. Вскоре подставной босс проникся ко всем обитателям фирмы и теперь судьба этих людей находится в его руках. Совершенная нелепица в стиле Триера. Даже

комедия не может быть стандартной и предсказуемой. То, что должно казаться смешным в итоге оборачивается очередной драмой и с тяжестью воспринимается. Комедия по Триеру — это слезы сквозь ухмылку.

Кроме актерского состава по которому можно сразу распознать работу Триера, узнать чьих это рук дело можно по монтажу. Триеру характерен монтаж, который кромсает сцены от чего создается эффект бесконечного моргания.

Относительно соотношения цвета, света и звука, то здесь чувствуются отголоски «Догмы». Минимум посторонних источников. Индексные знаки минимизированы до предела. А иконические на удивление стандартны для общего понимания. Линейное построение сюжета, никаких экспериментов с хронотопом.

Эти три фильма Ларса фон Триера, снятые в совершенно разные периоды его творчества можно объединить еще в одну трилогию вне трилогий. Они совершенно не похожи между собой, их не связывает общая тема, но печаль и тяжесть пронизывает каждый из них: грустная комедия, вывернутый наизнанку процесс создания фильма и миф о детоубийце. Но каждый фильм имеет минорное настроение, нет ни счастливого конца, ни жизнерадостной палитры, ни тем более привлекательных типично положительных героев. Эта трилогия демонстрирует, как восприятие мира остается у режиссера весьма пессимистичным на протяжении всего творчества вне зависимости от жанра, времени или формата.

### **3.4. Трилогия «Золотое сердце» и «Догма»**

Трилогия «Золотое сердце» включает:

1996 «Рассекая волны»

1998 «Идиоты»

2000 «Танцующая в темноте»

В первом фильме трилогии «Рассекая волны» Триер впервые напрямую заговаривает о Боге. События разворачиваются в 70-х в Шотландии. Юная и

глубоко религиозная Бесс выходит замуж за могучего иноземца Яна. Но любовь не оказывается легким испытанием и вскоре могучий Ян оказывается прикован к больничной койке. Слепо влюбленная Бесс забывает об окружающем мире и сидит у постели мужа, который просит ее сделать нечто очень необычное. Он просит ее заниматься сексом с другими мужчинами и рассказывать ему. Так он сможет представить, что все еще любит ее так, как привык это делать ранее. Бесс в своем стремлении помочь супругу идет на его условия. Чтобы спасти его она терпит упреки и унижения от религиозно скромных окружающих и в конце концов погибает. Ян выздоравливает и хоронит свою возлюбленную в морской пучине. А в небесах звонят колокола.

Кроме немислимой преданности мужу Бесс наделена еще одним даром: она разговаривает с Богом и он ей отвечает. Идею разговоров Господа и Бесс Триер позаимствовал из экранизации романов о священнике Доне Камилло, который беседовал с Всевышним через распятие.

Очередной раз когда Триер нагромождает противоречия — это Бесс. Невинная и юная верующая становится блудницей. Но в своей вере она искренна как дитя и идет на грех сознательно, ради спасения. Община в которой Бесс существует не просто не принимает новый образ жизни девушки, они осуждают ее, отлучают от церкви. Но Бог всегда с ней. Триер недвусмысленно намекает на то, что Бог все таки есть, но церковь — безжизненный камень.

Трактовать этот фильм можно такое же количество раз, что и религиозные труды. С одной стороны — это история святой в современном мире. Разделенный на главы с заставками из пейзажей и хитов семидесятых, фильм обозначает этапы религиозного пути героини. Она подвергается нелегким испытаниям и выдерживает их, как Иов. И становится святой. Не смотря на то, что испытания эти по большей части носят сексуальный характер, она не превращается в грешницу. Бог напоминает ей о Марии Магдалине и говорит, что та не стала для него менее дорога, чем другие.

Можно трактовать этот фильм, как и историю о Богочеловеке, который жертвует

собой, ради спасения. Неважно какую выбрать тракторку. У Бесс золотое сердце — вот что неоспоримо. Да, это история юродивой, по-детски наивной и преданной девушки. Но еще это размышления о Боге, который не всегда оказывается добр.

Более интересен и новый подход к съемкам. На этот раз Триер идет на новые авантюры и доверяется актерам. Он предлагает им переигрывать одну и ту же сцену по-разному, как те смогут себе вообразить. Триер сравнивал это с батутом. Сцена — это батут. Актер подпрыгивает. Летит как хочет и приземляется, но не выходя за рамки батута. Также сама съемка на этот раз тоже другая. Изначально кадры фильма должны были быть максимально похожи на кадры документального кино. Только предельная достоверность происходящего могла дать жизнь замыслу. Такая мелодрама, если не будет настоящей, не будет убедительной. И чтобы добиться этого Триер врал операторам о том, где находится актер. Это создавало эффект кружения камеры вокруг героев. Объектив в прямом смысле искал актеров.

Экспериментов с цветом также стало меньше, но они остались. Пейзажи дополнительно подкрашивались. И все же цвет остается индикатором морали. Красный — это порок, как ни крути, об этом говорит и кровь и ярко-красные шорты Бесс. Компьютерная графика же в полной мере проявилась в финале, когда в небесах зазвенели колокола, провозглашая новую жизнь.

Конечно, не обошлось без откровенных сексуальных сцен. Невозможно передать грехопадение святой без нагого тела в кадре. Но также невозможно и раскрыть ее невинность.

Религиозная вопрос всегда волновал Триера, но лишь в «Рассекая волны» он вовлекает Бога в свой фильм. Но это не просто разговор о вере или ее последствиях. Режиссер использует этот фильм чтобы манипулировать зрителем. Пейзажи обрывистых скал — не просто красивые картинки для заставки. Триер ведет зрителя по краю этих скал и в финале толкает вниз. Смешав небезызвестные «Возлюби ближнего своего» и «Люби Господа Бога

твоего»<sup>3</sup> Триер заставляет смотреть на что толкает слепая вера и вынуждает задать вопрос «А верю ли я в такое?».

Второй фильм трилогии «Идиоты» уже говорит не о Боге, но о людях. И что еще более важно — о Триере. На момент съемок этого фильма в кинематографе появилось движение под названием «Догма 95». И отцом его стал Ларс фон Триер. Во время работы над сериалом «Королевство» Триер многое попробовал и многое ему в кинематографе разонравилось. Поэтому, что спасти искусство кино Триер взялся за написание манифеста.

Манифест:

«Догма 95» — это авангардное кинематографическое движение, идеологами которого стали Ларс фон Триер и Томас Винтерберг, принципы которого они описали в «Dogme 95 manifest» и озвучили 13 марта 1995 года в Париже.

«Догма 95» имеет целью оппонировать «определённым 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 лёгкой 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 режиссёров, 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 отрывком буржуазного романтизма и потому она была... фальшивой!

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

---

<sup>3</sup>Новый завет. Евангелие от Матфея. М. - Гнозис.:1992. С. - 234.

Сегодняшнее буйство технологического натиска приведёт 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 режиссёров-декадентов — обман публики. Неужто это и есть предмет нашей гордости? Неужто к этому-то итогу и 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 персонажей 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 утверждённым «Догмой 95».

1. Съёмки должны происходить на природе. Нельзя использовать реквизит и декорации (если для фильма необходим специальный реквизит, съёмки должны происходить там, где этот реквизит изначально находится).
2. Музыкальное сопровождение не должно идти отдельно от изображения или наоборот (музыка не может звучать в фильме, если она реально не звучит в снимаемой сцене).
3. Камера должна быть ручной. Любое движение или неподвижность диктуются только возможностями человеческой руки (фильм не может происходить там, где установлена камера; наоборот, съёмка должна происходить там, где разворачивается фильм).
4. Фильм должен быть цветным. Специальное освещение не разрешается (если для съёмок слишком мало света, одна лампа может быть прикреплена к камере, в противном же случае сцена должна быть вырезана).
5. Оптические эффекты и фильтры запрещены.
6. Фильм не должен содержать мнимого действия (убийства, стрельба и тому подобное не могут быть частью фильма).
7. Сюжеты, где действие происходит в другую эпоху или в другой стране, запрещены (действие должно происходить здесь и сейчас).
8. Жанровое кино запрещено.
9. Формат фильма должен быть 35 мм.
10. Имя режиссёра не должно фигурировать в титрах.

Отныне клянусь в качестве режиссёра воздерживаться от проявлений личного вкуса! Клянусь воздерживаться от создания «произведений», поскольку мгновение ценнее вечности. Моя высшая цель — выжать правду из моих персонажей и обстоятельств. Клянусь исполнять эти правила всеми

доступными средствами, не стесняясь соображений хорошего вкуса и каких бы то ни было эстетических концепций.

Сим подтверждаю мой обет целомудрия.»

Копенгаген, понедельник 13 марта 1995 года

От имени «Догмы 95»

Ларс фон Триер

Томас Винтерберг

«Догма» доказало, что ограничения имеют огромное значение для художественного процесса и могут ощутимо его обогатить. И как не удивительно за « Догмой» последовал подъем датского кино. Кроме тех режиссеров, что изначально были единомышленниками Триера и другие начали использовать приему «Догмы». В определенном смысле феномен «Догмы-95» сопоставим с французской Новой волной. И сам Триер вышел на новый уровень, он перестал быть просто режиссером, он начал диктовать тенденции всему киномиру и взял на себя ответственность быть не просто практиком, но уже философом-теоретиком. И почему? Потому что его не устраивает происходящее в мире кино, ему не нравятся ни тенденции актуальные в кино, ни качество фильмов, ни популярные темы, ни технические характеристики фильмов. Постоянное несогласие и неудовлетворение свойственно Триеру еще со времен студенчества.

Фильм «Идиоты» стал неким зеркалом «Догмы». По сюжету группа совершенно здоровых людей объединяется чтобы жить вместе и притворяться спастиками на людях. Это похоже на то, как несколько режиссеров собрались и решили спасти кинематограф с помощью «Догмы». В фильме у группы есть лидер — Кристоффер. Он является достаточно неприятным персонажем, власть кружит ему голову. И таким гадким святым в «Догме», конечно, был Триер. Герои фильма юродствуют на публике и встречают Карен. Она принимает все за чистую монету и случайным образом присоединяется к странной компании. В конце концов, после продолжительного пребывания с этой группой людей она

возвращается домой, в котором царит траур. Она принимается изображать спастика перед родными. Именно Карен в «Идиотах» являет собой пример золотого сердца. Она искренняя и добрая, но глубоко несчастная и травмированная женщина.

Сама идея о том, что здоровые люди намеренно прикидываются больными оскорбительна. Но Триер позаимствовал эту задумку. Его отец часто изображал из себя идиота, когда семья выходила в свет. И родня юношеской влюбленности Триера, по его рассказам, вели себя очень высокомерно. И высмеять мещанские ценности никогда не бывает лишним, а высмеять попытку высмеивания — тем более занятие!

Герои фильма притворялись не без причины. Таким поведением они пытались найти и освободить своих внутренних идиотов. Такие якобы существуют внутри у каждого. Карен просто наблюдает за происходящим, сопровождая псевдоспаستиков на их прогулках.

Она чувствует себя в их компании очень уютно, защищено и даже счастливо. В какой-то момент она сама начинает притворяться. Но позже Кристоффер перестает быть довольным своими единомышленниками и придумывает новый уровень. Нужно вернуться в свою реальную жизнь и изображать идиота там. Это не получается у нескольких героев. В конце концов на подобное решается и Карен. Вернувшись домой, в котором оплакивают ее умершего сына, она начинает притворяться. Это не вызывает восторга у родных. Но в этом моменте проявлена вся боль, которую Карен скрывала на протяжении всей истории. Ее личная трагедия в определенной степени травмировала ее по-настоящему и изувечила.

В фильме множество провокаций. Для одной из сцен на площадку были приглашены настоящие спастики. Это не первый опыт задействования таких людей в фильмах для Триера. Ранее он приглашал молодого человека с синдромом Дауна в свой выпускной фильм «Картины освобождения». Спастиков пригласили в первую очередь для того, чтобы понаблюдать за ними и

скопировать их поведение. Но Триер преследовал еще одну цель — спровоцировать актеров. Он ждал, как они поведут себя в присутствии настоящих «идиотов». Актеры не притворялись при гостях. Никто. Ни один.

Еще одной провокацией стала очень откровенная сексуальная сцена группового секса. Как подразумевает «Догма» в фильме недопустимы какие-либо искусственные вмешательства. Поэтому и половой акт был не имитированным, а самым что ни на есть настоящим. Эту сцену снимали намеренно так как есть, исключая какие-либо приемы для придания ей красоты и эстетизма. Подобное откровение в столь непривлекательной форме лишней раз утрирует и без того нелицеприятные тему.

В «Идиотах» высмеивается и преувеличивается многое. Это неприкрытая издевка над самой идеей коммуны, над мещанскими ценностями и высокомерием тех, кто эти ценности презирает. В очередной раз для Триера нет ни границ приличия, ни некорректной тематики, ни запретов, ни чужих правил.

Заканчивается трилогия о золотых сердцах фильмом «Танцующая в темноте» с певицей Бьорк в главной роли. На этот раз Ларс фон Триер снял мюзикл. Этот жанр совершенно несвойственен ему, хоть Ларс и равнодушен к классическим мюзиклам.

Полуслепая иммигрантка из Чехии работает на фабрике за гроши и копит на операцию для своего сына. Самой большой страстью и отрадой для Сельмы стали мюзиклы. Она участвует в постановке одного, а в остальное время фантазирует, представляя себя героиней мюзикла. Она слышит музыку в шуме станков, в звуке поезда. Очень напоминает фильм «Билли-лжец» Шлезингера 1963 года, в котором герой также постоянно мысленно сбегал в мир своих фантазий. Эти фантазии очень вредят реальной жизни и Билли и Сельмы. Когда же ей удалось накопить приличную сумму, об этом узнал сосед и воспользовался тем, что Сельма не видит, украл деньги. В попытках вернуть скопленное, она убивает своего соседа и относит деньги в больницу. После того, как ее взяли под стражу и приговорили к смерти, она не сопротивляется и

хочет лишь чтобы ее сын стал здоровым. Она умирает с песней на устах. Это очень грустный мюзикл.

Немузыкальные сцены сняты в блеклых безрадостных тонах ручной камерой. Музыкальные же номера исполнены в ярких цветах и сняты множеством маленьких цифровых камер, которые были установлены повсюду. Это цветовое различие на материальном уровне позволяло четко разграничить фантазийный мир Сельмы, в котором она счастлива и жизнерадостна и суровую неприятную действительность. Так же работал и звук. Необычный вокал Бьорк резко контрастировал с речью героини в сценах жизни.

Традиционно жизнерадостный жанр мюзикла превратился в настоящую драму, где женщина самоотверженно жертвует собой ради ребенка, страдает даже тогда, когда не должна. Лишившись сначала работы, затем друга в лице соседа, затем свободы и в конце концов жизни, она словно мученица стоически сносит все несчастья и продолжает петь.

Кроме очередного выворачивания наизнанку и издевки над традицией, в работе над этим фильмом Триер проявил себя в очередной раз как самодержавный невротик. Сложность работы над этим фильмом заключалась в большей степени в том, что Триер и Бьорк одинаково неординарные личности. К тому же, Бьорк не актриса и ее тонкая душевная организация и ментальная неустойчивость не позволяли ей играть роль. Ей приходилось быть Сельмой. С одной стороны это можно расценить как очень высокий профессионализм, с другой — как дилетантизм. Из-за дуэта невротичного диктатора и невротичной бунтарки у Бьорк регулярно случались нервные срывы. Триеру приходилось заставлять ее страдать по-настоящему и переживать эмоции своей героини вживую. Садизм, проявленный Триером был необходим для достижения результатов.

Трилогия «Золотое сердце» - это три истории о том, как идеалисты страдают из-за самих себя, о трех женщинах, которые настолько добры и самоотверженны, что готовы терпеть нечеловеческие испытания.

Старая детская сказка под названием «Золотое сердце» рассказывает о маленькой сиротке, которая уходит из дома в лесу. Встречая на своем пути нуждающихся, она отдает им все, что у нее есть: пирог, палочку, шапочку. Ей ничего не жалко. И однажды звезды падают на землю золотым дождем и прекрасный принц зовет эту девочку замуж, потому что, у нее Золотое сердце. В ответ девочка предлагает ему забрать ее сердце, ей не жалко, она обойдется. Это и есть героини Триера.

Искренность и жертвенность достойны воспевания. Триер вряд ли занимается именно этим в своих фильмах. Традиционно выстраивая свои истории на противоречиях, переворачивая привычное с ног на голову, он создает мир лишенный ожидаемого баланса добра и зла. Трагедии по его мнению больше или она заслуживает больше внимания. «Золотое сердце» - тяжелая трилогия, драматичная и даже жестокая.

### **3.5. Трилогия « США — страна возможностей»**

2003 «Догвилль»

2005 «Мандерлей»

??? «Вашингтон»

Разобравшись с Европой и ее трагедиями, пройдясь по доброте золотых сердец, Ларс фон Триер обратил свой взор на страну возможностей.

Эту трилогию Триеру так и не удалось закончить. Работа над сценарием третьего фильма слишком затянулась и Триер оставил эту затею.

В основу фильма «Догвилль» легла песня на слова Брехта «Пират Дженни» из мюзикла «Трехгрошовая опера», написанного датским певцом Себастианом во времена юности Триера. Песня рассказывает историю дочери одного разбойника, которая работает в городской гостинице и терпит унижения. Но однажды приплывает пиратский корабль и захватывает город. Команда спрашивает у девочки: « Кто должен умереть?» , она отвечает: «Все до одного».

Еще одним источником вдохновения для первого фильма неустоявшейся

трилогии стала телеверсия театральной постановки романа Чарльза Диккенса «Жизнь и приключения Николаса Никльби», снятая в восьмидесятых в подобной стилистике с меловыми линиями.

Действие происходит в маленьком провинциальном американском городе Догвилль. Убегая от гангстеров молодая девушка находит приют в этом городке. Жителей там совсем немного. И все они оказываются очень ограниченными людьми. Беглянка Грейс же оказывается очень открытой и дружелюбной девушкой. Жители соглашаются прятать ее от преследователей в обмен на услуги, которые она будет предоставлять жителям. И сначала все идет хорошо, Грейс трудится в каждом дома и проникается симпатией и к городу и к горожанам. Но по мере того, как Грейс раскрывается навстречу жителям, они начинают все больше и больше использовать ее. В конце концов все оборачивается насилием и унижением для несчастной Грейс. Но гангстеры находят сбежавшую. Выясняется, что она дочь босса. После того, как отец и дочь мирятся, Грейс приказывает убить всех жителей и сжечь город дотла.

Самым необычным стали декорации, а именно их отсутствие. Нет ни стен, ни фона, ни растений, ничего. Лишь меловые очертания и однотонный фон. Воссоздана атмосфера театральной сцены. Прозрачный город, в котором люди облокачиваются на невидимые стены, открывают невидимые двери и кормят невидимую собаку. В символическом плане это производит очень сильный эффект. Живя в таком маленьком городе, где все друг про другу знают и все слышат... Здесь происходят нечеловеческие зверства и никто не обращает на них совершенно никакого внимания. Отсутствие стен помогло сделать равнодушные осязаемым.

Традиционный характер монтажной склейки Триера не изменился. Переснимая одну и ту же сцену многократно и склеивая различные фрагменты он получает наслаение эмоций. Эффект постоянного моргания не исчез, но добавилось эмоциональной нагрузки. Триер заставлял актеров раз за разом отыгрывать одно и то же по-разному, чтобы получить несколько вариантов.

Импровизация была максимально утрирована и как ни странно за счет этого так убедительна.

Можно рассматривать «Догвилль» как своеобразную экранизацию «Божественной комедии» Данте. Вместо 9 кругов ада — 9 зданий на карте города и 9 глав в истории. Представлены все грехи во всей своей неприглядности. И как центральный грех — гордыня. Высокомерие Грейс достигает своего абсолюта. В разговоре с отцом (в этой сцене также можно усмотреть религиозный характер) Грейс обвиняется в небывалом высокомерии, она прощает людям то, что не простила бы самой себе. Таким образом она уподобляет себя Богу.

Все герои этого фильма — животные. Они по-первобытному жестоки и узколобы. Каждый из них, даже Грейс, которая в конце концов опускается от своего смирения к принципу «око за око, зуб за зуб».

Символов в «Догвилле» множество. Одним из религиозных символов стало яблоко. Яблоневый сад, который возделывает Грейс становится для нее местом греха и стыда. Она сама как сочное наливное яблоко, которое такое аппетитное, что Чак не смог удержаться и с жадностью надкусил его.

Пес по кличке Моисей остается единственным выжившим города. Моисей — очень не типичное имя для собаки и имеет неприкрытый религиозный характер. Он единственный не обидел Грейс и его она оставляет в живых. Интересно, что у Данте Моисей встречается ни где-нибудь, а в эмпирее, в месте, где восседают лишь блаженные души.

Венчает фильм видео ряд фотографий, взятых из книги «Образы Америки». На фотографиях представлена совсем не та страна исполнения желаний, которой принято считать США. На фото представлен упадок и опустошение страны, несчастье и безнадежность. Название трилогии же говорит, что США — страна возможностей. В очередной раз Триер перевернул все как мог. Он видит страну обещаний не такой уж перспективной и приветливой.

На этот раз Триер решил провести через всю трилогию одну главную героиню. Грейс появляется во втором фильме, но уже не в исполнении Николь Кидман. Кидман отказалась от дальнейшей работы с Триером потому, что он садист и тиран. Это не первая и не последняя актриса, которую Триер доводит до нервного срыва и обещания больше никогда не работать вместе.

Фильм «Мандерлей» продолжает историю честолюбивой Грейс, которая, отозвавшись на просьбу негритянки остается в очередном маленьком городе, но на этот раз Грейс не одна. Она взяла у отца половину людей и решила остаться в Мандерлей, чтобы победить рабство, которое тут по неведомой причине все еще сохранилось. Но ее попытки заставить бывших рабов жить свободной жизнью терпят неудачу и Грейс в очередной раз пускается в бега, где-то в провинции Америки.

Характер декораций остается прежним: меловые линии и никаких дополнений. И персонажи и этого провинциального города оказываются ужасными людьми. Освободив от гнета рабства жителей города, Грейс оказывается виноватой во всех их бедах. Рабы хотят оставаться рабами, они даже сами составили книгу о том, как ими управлять. По итогу они гонятся с вилами и факелами за своей бледнолицей освободительницей.

Свобода, которая должна было восторжествовать и засиять обернулась ограниченностью и жадной рабства. Освободительница, стегающая свободного негра — это триеровская «Свобода, ведущая народ». Заканчивается фильм очередным видео рядом фотографий Америки. Фотографии вновь носят самый пессимистичный характер.

Оба фильма называют антиамериканскими и порочащими дух свободной Америки. Но, как и всегда, Триер не шлет никому послания своими фильмами и снимает то, что чувствует. И мир свободы и возможностей — мрачный и зажатый. США — страна скорее обещаний, а не возможностей. Американская мечта — злая шутка. Американская красавица — злодейка. И воспеваемая свобода оборачивается рабством.

Опять утрируя и извращая шаблоны Триер выстраивает свой мир ,в котором неминуемо царит упадок, как в головах, так и в городах.

### **3.6. Трилогия «Депрессия»**

2009 «Антихрист»

2011 «Меланхолия»

2013 «Нимфоманка»

Последняя на сегодняшний день трилогия Ларса фон Триера не имеет официального названия. По крайней мере пока. Условно назовем трилогию «Депрессия» потому, что в каждом из фильмов проявлена депрессия в той или иной степени.

Начинается все с фильма «Антихрист». Это история семейной пары, которая потеряла ребенка. Она с трудом переживает эту потерю и вся эта трагедия оборачивается для нее серьезным психическим расстройством. Он решает самостоятельно заняться лечением своей супруг и так как Его ремесло — психотерапия. Пара уезжает далеко в лес, в небольшой дом. Это место они называют «Эдем». Пытаясь помочь жене, Он все больше и больше склоняется к тому, что Она была нездорова уже давно. На это Его наталкивают материалы, которые он нашел на чердаке. Она писала диссертацию и в ходе работы над ней изучала историю гонения и издевательств над женщинами, историю инквизиции и прочих взаимосвязей женщин и Зла. Она не поправляется, а наоборот. Психическое состояние безутешной матери доходит до пограничного состояния и выплескивается сначала сексуальными выходками, а позже и вовсе превращается в агрессию, направленную на Него. В конце концов с трудом справившись с женой, Он убивает ее и сжигает ее тело на рассвете около дома. Уходя из Эдема на спуске с холма Он встречает множество безликих женщин, которые обступили его со всех сторон.

Главным проблемой «Антихриста» является вопрос о природе Зла. Происходит конфликт между двумя типами мышления: позитивистским,

которое берет начало от попыток психоанализа героя Дефо и объекта этого анализа — бессознательным его жены.

Триер уже в прологе дает контекст всего дальнейшего действия. Это практически порнографический экстаз корреляций мужа и жены в душе, под арию Генделя, исполненный в черно-белом цвете. Замедленная съемка позволяет не просто увидеть все блаженство супругов, но и не упустить момент, когда их сын сметает игрушечных солдатиков со стола (имена которых Боль, Горе и Отчаяние) и ангелом срывается вниз с подоконника. Мать как по нотам, как по трем солдатикам проходит по ступеням: сначала Боль от утраты, потом Горе, а затем Отчаяние, которое превращается в безумие. Эти этапы становятся мукой для героини и клинической проблемой для мужа. Он не проявляет к ней казалось бы ожидаемого сострадания и пытается быть отстраненным врачом. Невозможно не вспомнить любимого Триером Ницше и его версию «Антихриста»: «Сострадание вообще противоречит закону развития, который есть закон подбора. Оно поддерживает то, что должно погибнуть, оно встаёт на защиту в пользу обездоленных и осуждённых жизнью; поддерживая в жизни неудачное всякого рода, оно делает саму жизнь мрачною и возбуждающею сомнение».

Выбранный мужем подход в лечении явно не приносит должных плодов. Известно, что Триер не любитель психотерапии, но любитель Ницше, которого нельзя не вспомнить снова.

«Чисто воображаемые причины («Бог», «душа», «свободная воля»), чисто воображаемые действия («грех», «искупление»), воображаемая наука о природе (антропоцентрическая; полное отсутствие понятия о естественных причинах); воображаемая психология (явное непонимание самого себя, толкование приятных или неприятных всем общим чувств) – это мир чистых фикций». И дальше: «Только после того, как понятие «природа» было противопоставлено понятию «Бог», слово «природный», «естественный» должно было сделаться синонимом «недостойный» - корень всего этого мира фикций лежит в

ненависти к естественному (действительность!)» (Ницше Ф.В. Антихрист. Проклятие христианству. М.: Фолио, 2009. С. 96-98)

В какой-то момент героиня приходит к выводу: «Природа — церковь Сатаны» практически домысливая Ницше: «Не является ли сама церковь — в последнем идеале католическим сумасшедшим домом? — И сама земля вообще не сумасшедший ли дом?».

Природа, к которой так равнодушен Триер, которая так часто была пристанищем, когда он был юн, та самая природа, которую он так часто и умело использует, чтобы подробней описать состояние героев вновь выступает в этой же роли: природа «Антихриста» - состояние психики героини. Бессознательное в психике вокруг, это и есть сам лес, его проявление — звери. Углубляясь дальше в психоанализ можно рассмотреть и сам дом по-фрейдистски: дом — это тело. Место, в котором все происходит названо Эдемом, а свои страхи героиня располагает в окружении дома, в траве и лесу (лес окружает Ад).

«Где дерево познания, там всегда рай». Таким образом дуб, растущий у дома и есть это дерево. И даже желуди, которые непрестанно сыплются с него на дом (воспринимаемый телом) можно расценить как некие гностические плоды цивилизации.

Природа — отражение аффективности сознания, где ключевая травма всплывает мертвыми птенцами, мертворожденными косулями. Также ретроспективно вклиниваются воспоминания о былом и где-то здесь и происходит окончательное расщепление психики героини. Аффектационность достигает пика и проявляется в виде кризиса, вопроса о своей дьявольской природе.

Воспринимая буквально «отсечь грехи свои» агрессия направлена на гениталии как свои, так и мужа. Но план по вырезанию Самости не приводит к желаемому потому как все дело внутри, в психике.

Триер фантазирует о том, что мир создан вовсе не Богом, а Дьяволом. Эти фантазии или теории не исчезают с самых первых фильмов, но в этом

раскрываются максимально полно и наглядно. Множество религиозных аллюзий, философских цитат и пугающих символов в очередной раз не просто создают мрачную картину мироздания, а попросту ужасающую.

Продолжая трилогию Ларс фон Триер взялся за «Меланхолию». Фильм о сотворенном Дьяволом мире уже снят. Настала очередь фильма-апокалипсиса (читать: откровения).

По традиции у фильма есть пролог. 8 минут под увертюру Вальднера «Тристан и Изольда», которые напоминают кадры из «Космической одиссеи 2011» Стэнли Кубрика. Действие происходит за несколько дней до катастрофы. В первой части в центре — свадьба, к которой невеста очень быстро остывает и не проявляет особого интереса. Вторая часть исключает всех героев кроме невесты Жюстин, ее сестры Клер с сыном и мужем. К планете Земля приближается другая планета под названием «Меланхолия».

Как всегда Триер создает свой фильм из множества любимых маленьких деталей. Так главную героиню он назвал в честь героиню Маркиза де Сада, экранизировать которого хочет уже давно. А в качестве места для этой истории было выбрано поместье, напоминающее место действия фильма «Прошлым летом в Мариенбаде», где все герои волей неволей становятся словно околдованные.

Фильм разделен на две части не просто логическими главами, но и множеством символов: две сестры, которые как черное и белое различны между собой. Жюстин прибывая в депрессии не просто не радуется собственной свадьбе но и рушит свою жизнь. Она ссорится с боссом, изменяет мужу. Клер же воплощает в себе совершенную противоположность. Она замужем за умным терпеливым мужчиной, у нее есть сын и она довольна своей жизнью и поэтому относится к сестре с жалостью, заботиться о ней почти как о больной.

Но, когда выясняется, что Меланхолия не пройдет мимо, а встретиться с Землей и, что муж Клер от этой новости наложил на себя руки, оказывается, что именно Жюстин единственная готова к последнему испытанию. Для людей

подверженных меланхолии как недугу свойственно в критических ситуациях оставаться невозмутимыми и сохранять рациональное спокойствие. Что и демонстрирует Жюстин. И снова природа, когда наступает заветный час, во всей красе проявляет свою триеровскую магию. Падают птицы, насекомые сочатся из земли, грунт становится вязким, воздуха не хватает. Медленно природа испускает дух. Спрятавшись в шалаше из нескольких веточек герои встречают конец света.

Фильм получался визуально очень красивым. Современная культура упадка — она такая. Декаданс повенчан со стилем. Картина о финальном моменте упадка наполнена невероятной красотой пейзажами, кадры удивительной красоты напоминают скорее сказку, а не трагедию.

Очередным приветом Тарковскому становится картина Брейгеля, которая отсылает зрителя к «Солярису». С российским фильмом 1972 года действительно находится множество параллелей. Это не просто космическая тематика, но и сходство между героями.

Триер продвигается в своем пессимизме все дальше и дальше. Если раньше человек нес в себе разрушение для себя и других, то теперь он и вовсе бесследно уничтожается. Библейских отсылок в очередной раз можно найти немало, Триер разбрасывает их по всему фильму. Муж Клер множество раз повторяет, что их поле для гольфа на 18 лунок, такое большое. Но в финальных кадрах, где Клер на руках несет своего сына веден флажок одной из лунок и на нем номер 19. Эта лунка — чистилище, не иначе.

На момент 2016 году последним снятым фильмом Триера стала длинная откровенная история под названием «Нимфоманка». Это фильм о сексе, о любви, о предательстве, жестокости и одиночестве.

Мужчина находит в переулке женщину, которая лежит на земле. Отказавшись от вызова помощи, она согласилась пройти к мужчине домой отогреться. Его зовут Селигман и он приводит свою гостью Джо в свое очень скромное жилище. Квартира больше напоминает келью. Она рассказывает ему

историю своей жизни от двух до пятидесяти лет. На протяжении рассказа Джо гостеприимный хозяин проводит многочисленные параллели ее жизни и истории искусств, рыбалки и религии. Их беседа напоминает исповедь. Джо не кается, но признается в грехах, Селигман слушает и как может объясняет ее поступки.

Типичное для Триера столкновение диаметрально противоположных героев: блудница и девственник. Еще для него типично наделять героинь своими чертами, но Джо пожалуй, самый откровенный и подробный портрет Ларса фон Триера.

Джо начинает с самых ранних своих воспоминаний. И самым важным человеком ее детства становится отец. Он дендролог любитель и прививает дочери любовь к деревьям, рассказывает об их особенностях, разновидностях и красоте. Они много времени проводят гуляя по лесу. Триер так и провел свое детство — гулял по лесу, смотрел на деревья. Но не с отцом. Фильм позволяет ему осознанно или нет, но обрести возможно недополученную близость с родителем. Мать Джо представлена равнодушной и холодной, как и в «Меланхолии». Это портреты матери Триера, которая дистанцировалась от сына и придерживалась нестандартного воспитания, что посеяло в Ларсе чувство, что ему не додали любви.

Кроме автобиографичности в «Нимфоманке» Триер вспомнил о других своих героинях. Вызывающий наряд Джо в поезде напоминает одежды другой блудницы Триера — Бесс из «Рассекая волны». Красные развратные шорты и черные колготки и настрой на соблазнение мужчин. Получается это у девушек неумело, что у Джо, что у Бесс.

Дальше Джо рассказывает, как из семьи к ней ушел мужчина и как его жена устроила ужасную сцену у нее дома. Здесь раскрывается полное безразличие Джо к своим партнерам. Но самой откровенной и провокационной сценой следующей главы становится момент смерти отца, когда Джо испытывает сильное сексуальное возбуждение. Сам Триер не видел как его отец

скончался в больнице, так хоть краем глаза подсмотрел это через Джо. Тема сексуального удовольствия и смерти уже не в первый раз идут рука об руку у Триера. В «Антихристе» именно в момент оргазма родителей погибает ребенок, в момент смерти отца — Джо возбуждается. Неразрывная связь сексуального влечения и наслаждения со смертью в духе библейской греховности.

Второй том этой истории более откровенный и наполнен большими парафилиями. Во-первых, первый оргазм Джо испытала в детстве и в этот момент ей явились образа Мессалины и Вавилонской блудницы. Здесь выясняется, что Селигман причисляет себя к асексуалом и вовсе никогда не имел полового контакта. На этом набор сексуальных отклонений не заканчивается. После родов от своего возлюбленного Джо не может испытать удовольствие. Ребенок, кстати, по описаниям похож на Антихриста. Очередной раз женское лоно выступает у Триера вместилищем зла. Но это не несет женоненавистнического характера. Зато следующий шаг Джо — обратиться к садисту. Из-за таких визитов она лишается и сына и возлюбленного. И вновь воспоминания о другой героини, которая потеряла сына ради удовольствия — героиня «Антихриста». Ребенок и в этом фильме смотрел вниз из открытого окна, но его успели спасти.

После сеансов групповой терапии и увольнения Джо встает на путь преступности и сама занимает место садиста. Успешно вымогая из людей долги, она берет под крыло свою будущую замену. Но после искренней привязанности наступает горечь предательства. Девочка уходит к бывшему возлюбленному Джо. Именно эта пара избивает и унижает Джо и бросает ее в переулке, где и нашел ее Селигман. На протяжении всей истории Селигман находил повсюду аналогии и символы. Даже в количестве фрикций во время первого полового акта Джо невинный Селигман усмотрел числа Фибоначчи. В ее методах совращения мужчин — основные принципы рыбалки, музыкальную структуру в ее беспорядочных связях. Он даже оправдывает ее холостой выстрел в бывшего любимого тем, что на подсознательном уровне она знала,

что пистолет не готов к выстрелу.

К концу исповеди грешница освобождается ото всего, что ее мучило и засыпает. А невинный Селигман решается на грехопадение. Но на этот раз Джо передергивает затвор пистолета и защищается.

После очень красивого фильма «Меланхолия» два тома «Нимфоманки» возвращают из фантазии в реальность. Хотя и фантазия не была радостной. Мир и в фантастичном варианте обречен ив реальности спасения и приюта нет нигде. Идеалисты всегда становятся жертвами своих идеалов. Зло всегда остается злом.

Ларс фон Триер женат и у него есть дети. Он счастливый семьянин и его родные принимают его. У него есть поводы для радости. Но его фильмы всегда напоминают, что есть место и другому. На протяжении всего творчества он развивает эстетику упадка, красоту разрушения, очарование умирания. Современный декаданс, который он выстраивает благодаря своему видению мира и опыту, который он почерпнул из чужого искусства. Будучи преданной натурой, Триер не забывает и не упускает момент вставить крохотные детали из любимых ему вещей. Герои «Нимфоманки» падают, закручиваясь в спирали, как в «Головокружении» Хичкока. Жюстин плывет в свадебном платье по реке точно как «Офелия» Миллеса. И сам создает свою уникальную композицию, в которой отражена обреченная красота. Он выстраивает кадр, где героиня лежит на спине, снимая эту сцену сверху. Открытая поза, полностью уязвимая, обнажает характер персонажа. (См. Приложение А)

Однажды Триер сказал, что фильм должен быть, как камешек в ботинке. Год от года эти камешки становятся все больше. Своими ироническими провокациями Триер высмеивает и выворачивает привычные вещи, которые ему не нравятся ил которые ему интересны. Он доводит до абсурда то, что считает привлекательным или непривлекательным и намерено юродствует. Дает ли он волю своему «внутреннему идиоту» или меняет кинематограф — неважно.

В своих фильмах Ларс фон Триер формирует мрачную, декадентскую

картину мира. Сильное влияние на его восприятие реальности наложили события двадцатого века. Войны, пандемии, перевороты и революции на различных культурных уровнях — самые трагичные моменты столетия. Именно их воспроизводит в своем творчестве режиссер.

Формирование угрюмой модели мироздания началось с ранних работ Триера, где он использовал темные цвета, напряженные звуки и в качестве основных тем он выбирал самые провокационные, такие как секс, насилие, нацизм, психическая или физическая неполноценность. Помимо влияния возраста и нетривиальных интересов сильное влияние было оказано со стороны семьи. Нетрадиционное воспитание, сложные отношения с родными и сверстниками, часы проведенные в уединение сделали Триера меланхоличным и направили русло его вкусов в область пессимизма.

Обилие неврозов, расстройств и фобий стало для режиссера источником смелости и вдохновения. Провокации стали для него нормой и в жизни и в искусстве. Повзрослев и полностью сформировав свои вкусы и убеждения Триер утратил привычный для него пессимизм. Фильмы становились более зрелыми и профессиональными. Не стремясь донести до зрителя никаких посланий, он с каждым новым фильмом выстраивал все более и более мрачное мироподобие.

Подобное мировоззрение сделало Ларса фон Триера строгим не только к собственным произведениям, но и к мировому искусству в целом. В качестве доказательства упаднических, по мнению Триера, тенденций в кинематографе, он создал альтернативный взгляд на искусство кино и собрал вокруг себя единомышленников, издал манифест.

Эстетика упадка, которой наполнена послевоенная Европа, воспевается в фильмах режиссера. Кроме этого мрачная атмосфера проецируется не только на экране. Съёмочный процесс также является очень напряженным и морально сложным для других участников. Самодержавие проявляется не только в манифестах, но и в методах ведения работы.

Отрицая наличие некорректных тем, Триер заявляет что существуют лишь более или менее интересные темы. И с каждым фильмом и новой трилогией Триер добавляет все больше автобиографичных черт в своих героев и все больше открывается лично. Прогрессирующий эксгибиционизм в этом отношении и использование фильмов в качестве терапии в очередной раз доказывает сильное влияние психического состояния режиссера на его работу. От откровенных сцен Триер переходит к возмутительно откровенным, жестокость обретает все более и более совершенные формы. При этом сохраняется темная цветовая гамма, узнаваемая монтажная склейка, которая создает эффект постоянного моргания и за счет этого психического напряжения.

Переход от тем событий прошлого к событиям настоящего и будущего придает кинопространству все больше ощущение обреченности.

В своих интервью и своим поведением на публике Триер лишним раз подтверждает свои пристрастия к алкоголю и склонность к депрессиям и указывает на эти факторы как на многое определяющие в творчестве.

В ходе проведенного исследования было выявлено, что творчество Ларса фон Триера строится на принципах декадентства. Основной темой является тема упадка, вырождения, разрушения, неотвратимости Зла и жестокости. Проследив путь изменения картины мира на протяжении всего творчества от ранних студенческих работ до последнего снятого на сегодняшний момент фильма было установлено, что пессимизм нарастает. Мир в произведениях Триера движется к неминуемой гибели.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Целью настоящей выпускной квалификационной работы было рассмотрение эволюции картины мира в творчестве датского режиссера Ларса фон Триера и исследование экзистенциальной обоснованности этой модели мироздания. Для достижения поставленной цели были решены следующие задачи.

Во-первых, изучено социокультурное пространство, в котором происходило становление и формирование мировоззрения и творческого потенциала режиссера. Были выявлены ключевые исторические и культурные события мирового значения, которые отражаются в произведениях режиссера.

Во-вторых, были рассмотрены психические девиации, которые имеются у режиссера. Изучена их природа и влияние, которое они оказывают на личность в целом и на Ларса фон Триера конкретно и как влияют на его творчество.

В-третьих, были проанализированы кинопроизведения режиссера разных лет, выявлены основные тенденции творчества и их развитие на протяжении всего творческого периода. Также были выявлены основные темы и способы их реализации.

В-четвертых, была произведена реконструкция мировоззренческих основ режиссера и выявлены причины определенной мировоззренческой позиции. Определены ориентиры и перспективы дальнейшего развития выбранного мировоззренческого русла режиссера.

В результате исследования картина мира в кинопроизведениях Ларса фон Триера была определена как мрачная и пессимистичная, с элементами декадентства и основным уклоном в область эстетики упадка. Сформировалось такое мировоззрение у режиссера за счет эпохи в которой он родился, в которой формировались его нравственные и культурные ориентиры и по причине его личных психических девиаций. Свое восприятие мира он проецирует в своем творчестве. На протяжении всего творчества данная мировоззренческая модель

не изменялась в противоположную сторону, а напротив лишь усугублялась и становилась более фундаментальна.

Ларс фон Триер является представителем современного европейского кинематографа и продолжает двигаться по выбранной парадигме творчества. Эстетика разрушения и умирания раскрывается в его работах по-новому и отражает упаднические настроения цивилизации.

## СПИСОК СПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Автономова, Н. С. Психоаналитическая концепция Жака Лакана // «ВФ», 1973, № 11.
2. Александров, А. А. Современная психотерапия. — СПб., 1997.
3. Андропова, А.А. Карл Теодор Дрейер. Великий датчанин. СПб: Своё издательство, 2014.
4. Артюшин, Л. Основы воспроизведения цвета. - М.: Искусство, 1970.
5. Безансон, А. Бедствие века. Коммунизм, нацизм и уникальность Катастрофы/ Le Malheur du siècle: sur le communisme, le nazisme et l'unicité de la Shoah. — М.: МИК, 2000 — 104 с.
6. Бек, А., Раш, А., Шо, Б., Эмери, Г. Когнитивная терапия депрессии. — СПб. : Питер, 2003.
7. Бек, А., Фримен А. Когнитивная психотерапия расстройств личности. — СПб. : Питер, 2002.
8. Бек, Дж. С. Когнитивная терапия: полное руководство / Cognitive Therapy: Basics and Beyond. — М.: «Вильямс», 2006.
9. Бровко, Л. Н. Христианство и национал-социализм. Мировоззренческий излом // Переходные эпохи в социальном измерении: История и современность. – М.: Наука, 2003 – С. 351-377.
10. Бьоркман, С. Ларс фон Триер: Интервью. Trier om von Trier / Пер. с швед. Ю. Колесовой. — СПб.: ИД «Азбука-классика», 2008 — 352 с.
11. Водовозов, В. В., Винклер, П. П., Книпович, Н. М., Лучицкий, И. В., Прозоровский // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. (82 т. и 4 доп.). — СПб., 1907.
12. Долин, А. «Нимфоманка» Ларса фон Триера: философия в будуаре // Афиша.ру – 2013.
13. Долин, А. Ларс фон Триер: Контрольные работы. Анализ, интервью. — М.: «Новое литературное обозрение» — (Кинотексты), 2004 — 454 с.
14. Йасини, С. Образы пророков в кинематографе. — М.: Сандра, 2016.
15. Клиническое руководство по психическим расстройствам / Под ред. Д. Барлоу. Пер. с англ. под ред. профессора Э.Г. Эйдемиллера. — 3-е изд.

- СПб. : Питер, 2008. — 912 с.
16. Кузьмина, Л. К истории «Догмы-95»: ретро с амбициями новой волны  
Киноведческие записки, № 66 – 2005.
  17. Кузнецов, С. Еще один камешек в наш ботинок [seance.ru] / Кузнецов С. // Сеанс. - 2012. - №16 — Режим доступа:  
<http://seance.ru/n/16/blw/kameshek/>
  18. Мазин, В. Паранойя: Шребер — Фрейд — Лакан. — СПб.: Скифия-Принт, 2009.
  19. Малькова, Л. Современность как история. Реализация мифа в документальном кино. М. : Материк, 2006.
  20. Милтон, Дж. Психоанализ и когнитивно-поведенческая терапия — конкурирующие парадигмы или общая почва? // Журнал практической психологии и психоанализа. — № 4 – 2005.
  21. Оболонков, С. Бес удовольствия // [Lenta.ru](http://Lenta.ru) – 2013.
  22. Палья, К. Декадентское искусство // Палья К. Личины сексуальности. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2006, С. 624—643.
  23. Плахов, А. Рождение «Догмы» // Другое кино, № 4 - 2001.
  24. Плахов, А. С. Ларс фон Триер // Режиссёры настоящего. Том 2. Радикалы и минималисты. — СПб.: «Амфора», 2008. — 320 с.
  25. Плахов, А. С. Ларс фон Триер. Кинематограф как религия без морали // Звезды мировой кинорежиссуры. — Винница, 1999. — С. 287-302.
  26. Свядоц, А.М. Невроз навязчивых состояний (обсессивно-компульсивный и фобический невроз) / Неврозы (руководство для врачей). — 4-е, переработанное и дополненное. — СПб.: Питер, 1997. 448 с.
  27. Торсен, Н. Меланхолия гения. Ларс фон Триер. Жизнь, фильмы, фобии / Пер. с дат. Я. Палеховой. — М.: РИПОЛ классик, 2013. — С. 704.
  28. Фрейд, З. По ту сторону принципа удовольствия. 1920.
  29. Фрейд, З. Психология масс и анализ человеческого Я. — М. : Азбука, 2013. - С. 87.
  30. Фрейлих, С. Киноискусство. Теория и практика. — М.: Академический проспект, 2015.

31. Цендровский, О. Ю. Система философии Ницше // Философия и культура. — № 7 - 2015 — С. 997-1007.
32. Юханнисон, К. История меланхолии. М.: Новое литературное обозрение, 2011.
33. Badley, L. Lars Von Trier. — University of Illinois Press, 2001. — 216 p.
34. Lumholdt, Jan. Lars Von Trier: Interviews. — University Press of Mississippi, 2003 – 218 p.
35. Tiefenbach, G. Drama und Regie: Lars Von Triers Breaking the Waves, Dancer in the Dark, Dogville. — Königshausen & Neumann, 2009 — 252 p.

## ПРИЛОЖЕНИЕ А

Кадры из фильмов Ларса фон Триера «Антихрист» 2009 года, «Меланхолия» 2011 года, «Элемент преступления» 1984 года, «Догвилль» 2003 года.



Рисунок А.1 — Она. «Антихрист» 2009г.



Рисунок А.2 — Жюстин. «Меланхолия» 2011г.



Рисунок А.3 — Ким. «Элемент преступления». 1984 г.



Рисунок А.4 — Грейс. «Догвилль» 2003 г.

