

РЕЦЕПЦИЯ

Ларуса БЕРЕЗОВЧУК

ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ ЗРЕЛИЩНЫХ ЖАНРОВ РЕЖИССЕРАМИ АРТ-ХАУСА

Общеизвестно, что практически все представители арт-хауса громко и гласно объявляют киносообществу о своем негативном отношении к жанрам, традиционным для коммерческого—то есть массового—кино, таким как мелодрама, приключения, костюмный фильм, фантастика, детектив и др. Они считают их использование прерогативой киноимперий, и, прежде всего, Голливуда. Понимая любовь зрительской аудитории к подобным жанрам, режиссеры арт-хауса мотивируют свое пренебрежение к ним двумя основными причинами, несовместимыми с новаторскими устремлениями и самовыражением художника: это клишированность драматургии и зрелищность. При изучении современного кинопроцесса такая позиция режиссеров арт-хауса всячески акцентируется и стала своего рода «общим местом».

Но при ближайшем рассмотрении окажется, что взаимоотношения арт-хауса с жанровым кинематографом намного сложнее, чем это внушается и киносообществу, и рядовым любителям кино. Дело в том, что жанры коммерческого кино в арт-хаусе используются, но только Квентину Тарантино

Вариант статьи был опубликован по-украински: Я, Ларс фон Трир: PROMO-акція під ритми техно-панку. Кіно-Коло. Київ, 2004. № 23. С. 136–147.

хватило самоуверенности открыто заявить: «Я работаю в жанровом кино». Правда, причины своего интереса к традиционным и зрелищным жанрам и метод своей работы с ними мэтр арт-хауса не рационализировал.

Поэтому было бы интересным рассмотреть «крупным планом» прецедент обращения арт-хаусного режиссера к жанру, который априорно относится к коммерческому кино с его зрелищностью и развлекательностью. Речь идет о жанре мюзикла, который привлек внимание лидера европейского арт-хауса Ларса фон Триера. Способ работы с мюзиклом—кастинг, постановка номеров, характер музыкальной драматургии, изобразительная стилистика, специфическое для жанра «программирование» эмоциональных реакций зрителей посредством традиционных приемов, наконец, причины обращения к нему режиссера,—все это мы бы хотели изложить в исследовательской «истории», которая называется **«Я, Ларс фон Триер: PROMO-акция в ритмах техно-панка»**.

Мюзикл в контексте современного кинопроцесса, или Жанр мюзикла—есть, а Ларса фон Триера еще нет

Мюзикл, как и любой иной жанр, естественно, может не нравиться кому-то из режиссеров. К нему может быть безразличным и определенный процент зрителей. Это—нормально, ведь насильно мил не будешь.

Автор этих строк, к примеру, очень сдержанно относится к соблазнам этого музыкального жанра—зрелищного и аттрактивного: мне не по нраву сюжетные клише мюзикла¹, с которыми и сегодня не могут не считаться сценаристы; также отталкивает откровенная принадлежность мюзикла к сфере шоу-бизнеса с обязательным для него звездным статусом главных исполнителей ролей; не привлекает меня и интонационно-хореографический лексикон мюзикла, который неразрывно связан с современной поп-культурой и ее мифологией. Наконец, становится очень обидно, когда режиссеры часто оказываются неспособными творчески «оправдать» обязательный для жанра условный план действия—те самые песни и танцы ни с того ни с сего—каким-то формальным приемом, как это гениально удалось сделать Этторе Сколе в своем «Бале».

Не считаться с перечисленными особенностями мюзикла (и не только с ними) ни один режиссер не может, потому что он—иначе не сказать—пробкой вылетит из жанра с клеймом творческого провала. Именно это случилось с Полом Верхувеном—известным экспериментатором с жанровыми структурами—в картине «Шоу-герлз», которую киносообщество не сочло мюзиклом, но и не признало в качестве талантливого «обычного» игрового фильма. Голливуд никогда не простит даже авторитетному мастеру профанацию структурных, а, главное, семантических оснований любимого в Америке жанра.

На территории коммерческого кинематографа, который практически отождествляется с империей Голливуда, мюзикл—едва ли не самый ортодоксальный жанр. *Жанр коммерческого кино—то есть массового*². При этом, в отличие от боевика или мелодрамы, мюзиклу свойственны никогда не скрываемые и по ощущению неуничтожимые развлекательность и опти-

мизм. Их не смогли избежать даже такие серьезные по авторским концепциям ленты признанных мастеров жанра (и режиссуры вообще), как «Кабаре» и «Весь этот джаз» Боба Фосса, «Бал» Этторе Сколы, не говоря уже о переполненных мелодраматической лиричностью «Шербурских зонтиках» и «Девушках из Рошфора» Жака Деми. Напрашивается вопрос: так развлекательность мюзиклов—это «плохо» или «хорошо»?

Надеюсь, что каждый читающий эти строки скажет, что расценивать в подобных координатах один из атрибутивных признаков жанра—бессмысленно. Это все равно, что упрекать сонет за то, что в нем всегда должно быть четырнадцать строк с определенной последовательностью рифм, или жанр хокку, в котором трех строк поэтам должно хватить для того, чтобы создать обобщенный лирико-философский пейзажный образ. И сонет, и хокку—так называемые твердые формы поэзии. Жанр мюзикла, хотим мы того или нет, всего за полстолетия своего существования³ тоже приобрел «твердость» как в содержательно-смысловых и драматургических, так и в формальных своих признаках. Затратность и «шикарная» зрелищность мюзиклов—следствие невероятной сложности их съемки. Сложность же порождается именно наличием жанрового канона—причины этой «твердости», которой, кстати, нет в других жанрах коммерческого кино. Главное в мюзиклах—чрезвычайно развитый музыкальный компонент фильма, который должен координироваться как с условностью действия в номерах, так и с реалистической природой изображения, присущей киноискусству вообще.

Поэтому воевать с жанровым канонам мюзикла—все равно что ворон пугать. Мюзикл был, есть и будет существовать в дальнейшем, потому что есть все основания полагать, что, несмотря на периоды уменьшения интереса к нему аудитории и, соответственно, режиссеров, через некоторое время снова появятся фильмы-мюзиклы. А пафос протеста всегда будет иметь какую-то иную для деятелей кино причину, которая, во-первых, не имеет к мюзиклу ни малейшего отношения и, во-вторых, никак не повлияет на судьбу жанра в кинопроцессе. Спасти режиссеров от творческого поражения может только весьма категорическое правило: не ценишь мюзикл за то, что этот жанр такой, какой он есть, каким его любят миллионы зрителей во всем мире,—*не снимай!*

Но с другой стороны, мало ли какие у свободных художников могут быть намерения и планы?.. Собственно, творческий риск—тоже одна из составляющих режиссерской профессии. Хочется—и снимают мюзиклы, как могут, надеясь, естественно, создать шедевр жанра.

Деструктивность манифеста «Догма-95» по отношению к зрелищным жанрам, или Жанровый канон мюзикла и Ларс фон Триер

Но подобные, снисходительно-извинительные соображения не касаются фильма, поставленного лидером европейского арт-хауса Ларсом фон Триером, «Танцующая в темноте». Не касаются, прежде всего, потому, что он сам перед всем киносообществом ограничил себя эстетическим манифе-

стом «Догма-95». И комплекс ограничений, которые с этого момента должны были обуславливать и режиссерскую концепцию экранного произведения, и сам процесс съемки (во всяком случае, согласно традиционным культурным и профессиональным функциям подобных текстов-документов), принципиально несовместим с эстетическими, формальными и содержательными основаниями жанра мюзикла—то есть с его жанровым канонам.

Но для фон Триера на первом месте всегда была собственная выгода, а не нормы жанра или педантичное исполнение обязательств манифеста. Вместо того, чтобы адресовать «Танцующую...» сторонникам «Догмы-95», режиссер в PR-кампании перед выходом картины на экран, подавал ее как «просто» мюзикл, то есть нормативный образец жанра, рассчитанного на массовую аудиторию. В результате зрители во время просмотра оказались жестоко обманутыми в своих ожиданиях. Фильм шокировал тех, кто не был готов к «догматическому» мюзиклу, вызывая головокружение и истерики: подобным образом проявлялось воздействие «прыгающей камеры». У зрителей начинала болеть голова, их тошнило, они не могли вынести более получаса подобного экранного зрелища. Поскольку никто из этих жертв архаусного мюзикла не понимал причин происходящего с ними, были даже жалобы в администрации кинотеатров о том, что «копия некачественная»⁴.

Поэтому анализ любого фильма, жанр которого самим автором определен как мюзикл, начинается с осмысления того, как в картине обстоят дела с его жанровым канонам. Без этого обобщения относительно содержания, образности фильма и его режиссерской концепции обречены на некорректность и, как следствие, на ошибочность. Только потом, если фильм дает для этого основания, можно вести речь о «высоком». По отношению к «Танцующей...» говорилось и о богоподобной жертвенности Сельмы, и о персонализме фон Триера, и о таинственной славянской душе, и об этическом выборе между идеей матери и идеей зрения, и многое другое⁵.

Итак, жанровый канон киномюзикла обуславливается тремя факторами, которые координируются между собой: 1) эстетика мюзикла; 2) его эмоционально-психологический, 3) формально-композиционный и семантический стереотипы. Если последний фактор сложился в практике кино за последние полстолетия вследствие развития и усложнения более простого жанра с песнями и танцами—«обыкновенного» музыкального фильма (комедии и мелодрамы), то первые два формировались в течение почти двух столетий. Они укоренены в истории музыкально-зрелищных жанров, которые существовали на сцене (оперетты в Европе и развлекательного шоу в Америке). Эстетика мюзикла и нормы его восприятия зрителем—не столько художественные, сколько психологические и социокультурные факторы. Потому перечислю признаки жанрового канона мюзикла⁶, параллельно сравнивая реальное состояние каждого стереотипа в фильме Ларса фон Триера «Танцующая в темноте» с нормой. Важно также, как эстетический манифест «Догма-95» влиял (или не влиял) на состояние жанрового канона мюзикла в знаменитой картине датского арт-хаусного режиссера.

Эстетика мюзикла

Элементы жанрового канона мюзикла

1. Мюзикл—демократический жанр для массовой аудитории, потому что песни и танцы «подскажут», как следует «понимать» концепцию режиссера, если она слишком сложна для понимания рядовым зрителем.

2. Жанр основан на мифотворческой энергии музыки, которая «сказочно» преобразует реалистический характер сюжета и киноизображения. Поэтому действительность в мюзикле обязательно идеализируется.

3. Основной массив хореографического и музыкально-интонационного материала принадлежит к сфере массовой поп-культуры, но возможно также использование элементов классической музыки и балета.

4. Своей яркой визуальной стилистикой жанр обязан американскому шоу—развлекательному зрелищу и связанному с ним шоу-бизнесом.

5. Ведущая роль песен и танцев, а не фабулы, в киноповествовании мюзикла мотивируется стремлением режиссеров вызвать у зрителей как можно более сильные эмоции и восхищение зрелищем, а также сочувствием к персонажам фильма.

6. При создании партитуры композитором и постановке танцев хореографом должны учитываться наиновейшие—то есть самые модные тенденции в вокальном интонировании и пластике в сфере массовой поп-культуры.

Их трактовка фон Триером в «Танцующей...»

«Танцующая в темноте» представляет арт-хаусное кино—маргинальное направление в современном кинопроцессе. Его эстетические ценности игнорируют положение, согласно которому кино—массовый вид искусства⁷.

«Музыки использовать не стоит, за исключением случаев, когда она звучит вне вас—просто звучит на избранной натуре» (из «Догмы»). Этот завет «догматиков» отрицает не только жанр мюзикла вообще, но и использование в кино мифотворческих возможностей музыки, которая так восхищает всех зрителей.

В музыкальном стиле техно-панк огромное значение имеют ритмизованные шумы техногенного характера. Они имитируют звуки производства и враждебный для человека напряженный звуковой фон мегаполисов. Текст фон Триера для первой (то есть программной, с точки зрения образности) песни Сельмы «Бах, трах, стук! Какой чудесный звук!» («Квальда») закономерно задает в музыкальных аранжировках необходимость в шуме—как в настоящих ритмо-шумах жизни, а не как в «обычном» аккомпанементе. Даже в музыке, которую пишет и аранжирует сама Бьорк в стиле техно-панк для поп-сцены, выразительность и роль шумов несопоставимо меньше.

В «Танцующей...» фон Триера явственны три пафосные установки: антиголливудская, антибуржуазная (то есть антиамериканская) и, как следствие, антимюзикловая. «Антиголливудская пропаганда проводится режиссером посредством мюзикла, по канонам которого создавался фильм. Мюзиклы воплощают все неподлинное, шаблонное, фальшивое, которое свойственно Голливуду и кино вообще»⁸.

Музыки в фильме мало. Номера короткие. Главное—это «история» Сельмы, и именно она, а не музыка, вызывает эмоции зрителей. «Танцующая...»—принципиально незрелищная картина. Этому способствует предметная среда реалистических эпизодов, которая стилизует жизнь американской провинции в 50-е гг. XX столетия.

Бьорк—модная певица, а все стилевые разновидности музыки «техно» и по сей день составляют музыкальный фон в ночных клубах для молодежи и вообще являются звуковым атрибутом жизни в стиле «рэйв» (или хай-тэк).

7. Изображение в мюзикле, безотносительно к сюжету фильма, должно быть красивым, а актеры—внешне привлекательными и желательно «звездами», что привлекает к фильму внимание массовой аудитории.

«К 1960 году кино умерло: его замордовали красотой до полусмерти и с того времени успешно продолжали мордовать» (из «Догмы»). «Использование в главной роли Бьорк, женщины с явными признаками физической неполноценности, позволяет режиссеру полностью выключить какие бы то ни было сексуальные коннотации и сосредоточиться на ее страдальческой функции⁹. О внешней «привлекательности» Бьорк подробнее речь будет идти далее.

Эмоционально-психологические стереотипы мюзикла

Элементы жанрового канона мюзикла

8. Фильм, созданный в жанре мюзикла, должен развлечь зрителей и доставить им удовольствие, независимо от его режиссерской концепции—серьезной или легковесной.

9. Природа так называемой развлекательности мюзикла укоренена в установке на социальный оптимизм. Какими бы ни были перипетии сюжета—даже откровенно трагедийными—песни и танцы, то есть условный план действия, должны убедить зрителей, что «всё будет хорошо», а жизнь—прекрасна.

Их трактовка фон Триером в «Танцующей...»

«Танцующая...»—принципиально не развлекательный фильм. Логика режиссера относительно зрительских ожиданий такова: я заманил тебя в кинозал любимым жанром, но ты получишь «неотлакированную» правду жизни. Своим фильмом фон Триер мучает тот тип публики, который в течение десятилетий воспитывался эстетикой голливудского кино с его совершенством выразительных средств (его уничтожают заветы «Догмы») и красотой изображения (его уничтожает инверсия жанрового канона мюзикла). Такой зритель воспринимает кино, прежде всего, как гедонистическое зрелище. Получает же он при просмотре «Танцующей...» издевательство над своими, естественными для избалованного комфортом буржуа, чувствами человечности и милосердия.

Для уничтожения подобной установки фон Триер использует не столько сюжет, который в мюзикле может быть трагедийным, сколько девальвацию профессионализма (поэтического, композиторского, хореографического) и качества постановки песен и танцев в номерах. Подлинные вокальные возможности Бьорк использованы режиссером едва ли не на один процент, потому что она действительно талантливая певица с хорошим голосом. А танцы—сольные и кордебалета—вообще оказываются вне критериев для современных мюзиклов. В результате условный план действия не работает на идеализацию снятой «истории», что, следовательно, уничтожает установку на социальный оптимизм.

10. При восприятии фильма-мюзикла у зрителей должна возникнуть высокая самооценка. Даже без рационализации каждый, кто смотрит мюзикл, должен быть уверен в правильном понимании экранной «истории»: в том, что его собственная жизнь «лучше» жизни героев фильма или что его собственное существование тоже может претерпеть такие же чудесные положительные изменения. Получая удовольствие от такого «урока жизни», зритель не замечает дидактичности, присущей сценарным клише мюзиклов. «Правда» мюзиклов—мифотворческая, и поэтому она в состоянии повышать самооценку зрителей. За это они благодарят влюбленностью в жанр с легкомысленными песнями и танцами, веря в невероятное—в «правду» условности, без которой мюзикл существовать не может.

По контрасту с жестокой и визуально отталкивающей «реальной» жизнью Сельмы сам драматургический принцип перехода действия к условным номерам, если они эффектные, зрелищные и положительные по эмоциональности, выглядит либо цинизмом потребителей кино, либо чудовищным обманом режиссера. В результате зрители ощущают себя раздавленными подобным «уроком жизни». Высокая же самооценка, которая должна быть свойственна каждому представителю буржуазного общества, уничтожается.

Формально-композиционные и семантические стереотипы мюзикла

Элементы жанрового канона мюзикла

11. Композиция в мюзиклах фрагментарная: картина состоит из чередующихся условных эпизодов—музыкальных номеров (песен и танцев)—и «жизнеподобных», снятых в реалистичной манере. Соответственно такому строению режиссер выбирает (или разрабатывает новые) выразительные средства—как сугубо визуальные (предметная среда, освещение, цвет, движение камеры, монтаж и др.), так и звуковые—прежде всего, озвучание и перезапись. Главная задача—стилистически и образно «развести» оба плана действия, чтобы переходы из одного в другой были как можно более выразительными и заметными.

Их трактовка фон Триером в «Танцующей...»

«Съемка должна проходить на натуре. Нельзя привозить какой-либо реквизит и будтафорию. (Если какой-то необходимый предмет отсутствует, следует найти другую площадку.)» (из «Догмы»). По поводу этого тезиса «Догмы» должна напомнить: для танцев в мюзиклах, которые могут быть довольно сложными—вплоть до акробатики, нужна приспособленная для этого площадка с покрытием (даже если оно не будет заметным при съемке), чтобы танцовщики не покалечились. «Звук никогда не должен записываться отдельно от изображения и наоборот». Этот тезис «Догмы» в действительности девальвирует этапы записи, перезаписи и озвучания, которые имеют для качества музыкальных номеров в мюзикле принципиальное значение. Но, как считает фон Триер, «лучше всего было бы, если бы мы могли снять все песенные и танцевальные номера “живьем” и потом оставить их со всеми ошибками»¹⁰—то есть с провалами в акустике и дисбалансом в звучании, с помехами фоновых шумов и дыханием певицы. К счастью, этого не произошло.

12. В отличие от строения «обычного» фильма, драматическое действие в мюзиклах единое, целостное. Но оно меняет свой характер при переходе от условных номеров к реалистическим эпизодам. В первых носителем действия являются эмоциональная достоверность пения и по-актерски характерная выразительность танцевальных жестов. В реалистических эпизодах носителями действия становятся речь персонажей и сугубо актерский психологизм, основаниями для которого оказываются мастерство перевоплощения и игра.

13. В семантическом аспекте условный план действия в мюзикле—это мечты, иллюзии, видения, внутренняя речь персонажей, шире—их личность, которая подается и раскрывается в этом жанре благодаря миметическим возможностям музыки (пения и пластики) как своеобразный «крупный план» души героев фильма.

14. Реалистический план действия в семантическом аспекте—это стандартизированное (потому что основанное на сценарных клише жанра) изображение судьбы человека. Герои стремятся найти в жизни личное счастье (мюзиклы «Золушки», «любви—ненависти», «биографии “звезды”») и добиться признания, успеха в обществе (мюзиклы «подмостков», «Золушки», «биографии “звезды”»).

«Документальный» характер изображения, вытекающий из «Догмы», распространяется на главное в игровом кино—актерскую игру. Бьорк сама признает, точно так же, как и критики фильма, что играть как киноактриса не умеет вообще. Катрин Денёв говорила, что Бьорк «не играет перед камерой, а живет <...>, поэтому ей тяжелее»¹¹, чем всем остальным.

В вокальных номерах Сельмы, тексты к которым писал сам режиссер, раскрывается ее внутренний мир как существа инфантильного, умственно, телесно и личностно убогого, с болезненно-патологическими проявлениями аутизма. Пение Сельмы преимущественно сводится к речитативу, а танец—к бытовому жесту. Подобной трактовкой образа Сельмы в номерах фон Триер исключает возможность естественного сочувствия к ней со стороны зрителей. Так происходит потому, что в «мюзикле Золушки» главная героиня должна раскрыть все свои достоинства, лишь бы убедить всех, что она имеет больше права на счастье и успех, нежели все остальные.

Фон Триер, во всех своих фильмах выступающий и как сценарист, отрицательно относится к «золотому тельцу» драматургии, называя ее «прогнозированием». Сценарные же клише мюзиклов представляют собой максимальное «прогнозирование» реалистического плана действия. Но именно это позволяет зрителям сосредоточиться на восприятии куда более сложного музыкального плана, к тому же условного по изображению. «Итак, я плую на то, о чем в фильме рассказывается—меня стимулирует только то, что живет, вибрирует»¹². К тому же режиссер так построил сценарий, что жизненная «история» Сельмы выглядит каким-то на удивление неестественным нагромождением абсурдных событий¹³. В итоге *реалистический план действия в «Танцующей...» приобретает условный характер.*

15. Что касается легендарного «коммерческого» характера мюзиклов, то он обычно неверно объясняется огромными бюджетами и «легкомысленной» развлекательностью. Собственно «коммерческое» в мюзикле—признак высочайшего качества исполнения вокальных и хореографических номеров, которые требуют от продюсеров больших затрат на постановку фильма, но зато окупаются при прокате. Исполнение номеров в мюзикле должно быть мастерским до блеска. Особенно привлекательны для зрителей своей зрелищностью ритмически синхронные танцы кордебалета. Подобные требования к вокально-хореографическому исполнению укоренены в традиции концертной формы бытования музыки, которая уже основана на экономическом базисе (исполнение должно быть по качеству таким, чтобы было за что платить деньги).

16. Традиция музыкального театра придала мюзиклу актерский характер вокального интонирования и пластики. Пение и движение в этом жанре воплощают человека-персонажа. Поэтому они в каждом номере должны обладать различной эмоциональностью, чтобы создать многогранный образ героя именно музыкальными средствами. Чем важнее в фильме персонаж, тем больше у него номеров, различных по интонациям и типам пластики.

17. В киноповествовании условный и реалистический планы драматического действия объединяет *режиссерская постановочная концепция—создание автором особенного приема, который проводится в изображении через весь фильм*. Такой прием разрабатывается режиссером специально для конкретной картины и является важнейшим признаком амбициозных притязаний любого постановщика мюзикла на его художественность¹⁴. Когда режиссер подобной постановочной концепции создать не способен, его фильм-мюзикл сразу утрачивает качества произведения киноискусства, превращаясь в развлекательное, действительно коммерческое по характеру зрелище.

Бьорк, «звезда» поп-сцены, при исполнении роли Сельмы была вынуждена «опустить» себя до уровня дилетантки, потому что фон Триер заставлял ее имитировать некачественное (и по вокальным данным, и даже по чистоте интонирования (!)) пение. В результате *разрушается условный план действия*, потому что в номерах Сельма поет точно так же, как в эпизоде репетиции мюзикла, то есть в плане реалистическом. Движения (а не танцы) кордебалета напоминают то ли агитвыступления пролетарских «синембузников» 20–30-х гг. прошлого века, то ли массовый психоз (эпизод суда над Сельмой). При этом ритмическая организация пластики отсутствует. Напомню: танцы кордебалета в мюзикле обретают свою зрелищность благодаря коллективной синхронности движений. Расчет режиссера очевиден: если исполнение номеров утратит хореографический и вокальный профессионализм, в результате и фильм потеряет свой «коммерческий» характер—зрителям не за что будет платить деньги.

В номерах нет интонационного разнообразия и контраста. В «Танцующей...» присутствуют только две музыкально-тематические сферы. Это мелодически невыразительный речитатив и техно-панковая ритмическая монотония. Тем самым образ внутреннего мира Сельмы сводится к детско-аутической замкнутости на себе и психопатической по происхождению «сильной» экспрессии.

?

18. Опыт лучших (голливудских) мюзиклов свидетельствует, что характер вокального интонирования и пластика танцев должны быть связаны с традицией джаза. Вне свинга сложно создать артистически выразительные и персонафицированные пение и танец. Использование других музыкальных традиций (опереточной, шансона, зонга, бытовых танцев, рок-музыки и др.) приводят к эмоциональному однообразию номеров и снижают актерскую выразительность исполнителей, которые поют и танцуют перед камерой¹⁵.

19. При съемке танцевальных номеров особое внимание уделяется работе оператора и его группы. Они должны согласовать изображение не только с ритмом музыки, но и подчинить движение камеры пластическим «мелодиям» тел танцоров. Точно так же монтаж должен быть подчинен как ритму музыки, так и выразительности движений и жестов, потому что жанр мюзикла принадлежит к особой сфере киноискусства—музыкальному кино.

Джазовый по происхождению свинг в музыкальных номерах «Танцующей...» отсутствует: джазовой традицией Бьорк не владеет и как композитор, и как певица, не говоря уже о танце. Она этого делать не умеет, точно так же, как Денёв—петь. То есть исполнение Сельмой музыкальных номеров просто обречено на отсутствие персонафикации и условного артистизма, который идеализирует образ героини, как это полагается в мюзикле. Итак, *номера утрачивают условность и превращаются в «жизнеподобный» план действия*.

«Камера должна быть ручной. Допускается любое движение или отсутствие движения руки. (Нужно не фильм снимать там, где установлена камера, а устанавливать камеру там, где снимается фильм.) Фильм должен быть цветным. Искусственное освещение не допускается. (Если света не достаточно, нужно обрезать сцену либо добавить одну лампочку к камере.)» (из «Догмы»). *«Прыгающая» камера в принципе не дает возможности показать на экране пластическую выразительность танцевальных движений*. Отсутствие искусственного освещения тоже отрицательно сказывается на показе экспрессии танца. Съемка «с руки» значительно уменьшает возможности согласования ритма монтажа с ритмом музыкальным. Фон Триер, который использовал 100 видеокамер, *подтвердил свое пренебрежение к монтажу*, основанному на раскадровке. «Если бы я делал мюзикл в начале своей карьеры, я бы сделал его традиционным способом—со множеством трекингов и съемками с крана; это логично—именно так изображение и музыка могут работать вместе. <...> Нет, мы пойдем обратным путем и будем использовать только фиксированные камеры. <...> Это, скорее, похоже на трансляцию или на живое действие, а не на то, что снимается»¹⁶.

Проведенный анализ состояния жанрового канона мюзикла в картине фон Триера «Танцующая в темноте» позволяет не только в смущении развести руками—что имеем, то имеем!—но и сделать несколько предварительных выводов.

Во-первых, датский шалун от арт-хауса действительно-таки работает с жанровым канонам. Если бы мы точно так же сопоставили «Шоу-герлз» Пола Верховуена с его основными признаками, то получили бы по большинству позиций красноречивые знаки вопроса, что означает «отсутствует». Из этого следует, что Верховуен создал *не-мюзикл*—то есть «обычный» игровой фильм. Как можно было заметить, фон Триер последовательно инверсирует элементы жанрового канона. Прежде всего, те, которые имеют ценностный характер и поэтому влияют на эмоциональность восприятия его фильма. По этим причинам жанр «Танцующей...» можно определить как

антимюзикл. Естественно, это деструктивная практика. Впрочем, фон Триер—не одиночка в арт-хаусных экспериментах с традиционным жанром мюзикла: ими уже заинтересовался Франсуа Озон со своим антимюзиклом «8 женщин»—правда, работая в деструкции жанрового канона несколько иначе, нежели его датский коллега. Но это—тема иного разговора.

Во-вторых, полагаю, что основной целью фон Триера было все-таки не «осквернение» мюзикла. Режиссер во всех своих публичных манифестациях предстает настолько прагматичным, что не может не понимать фундаментального характера жанровых структур в кинематографе и их укорененности в глубинах общественного сознания (и коллективного бессознательного тоже) зрителей. Что значит для мощного и с «твердым» канон жанра мюзикла деструктивные поползновения фон Триера? Как говорится, «собака лает, а караван идет». Позиция жанрового канона под номером 19 дезавуирует подлинные намерения режиссера: «Танцующую в темноте» он стремился снять *как художественное неигровое, хотя и постановочное кино*. Вот где проявляется документализм «Догмы»!

Но заметно, что на этом основании почти все изменения в жанровом каноне провоцируют другие, нежели в нормативном мюзикле, эмоциональные реакции зрителей. Инверсия жанрового канона порождает в изображении и в киноповествовании в целом то, что противоположно их ожиданиям. Полагаю, что для агрессивного мэтра арт-хауса было важно вызвать у массовой аудитории «простых» потребителей кино отвращение к любимому развлекательному жанру с его зрелищностью, оптимистичностью и гедонизмом.

А как же амбициозные притязания фон Триера на лидерство и новаторство в мировом кинопроцессе, задекларированные в «Догме»? И это—в третьих. Что в данном смысле обозначает единственный знак вопроса? Он указывает на очень важную вещь: отсутствие в собственно «художественном мюзикле» (как это было в образцах жанра, которые принадлежат к авторскому кино) такого приема в изображении, который был бы способен объединить оба плана действия (реалистический и условный в номерах). Если подобный прием, пунктиром проходящий через весь фильм в изображении, отсутствует, то не сработает деструкция жанрового канона мюзикла, которая, как мы убедились по инверсиям, была заложена в режиссерскую концепцию «Танцующей...». Поэтому должно, должно быть это «не-что», найденное изобретательным в своей ненависти к успешному жанровому кино фон Триером для своего антимюзикла.

После нескольких невыносимо мучительных просмотров я пришла к выводу, что это—сама снятая в фильме Бьорк.

Приемы деструкции персонажей фильма, или Бьорк Гудмундсдоттир и Ларс фон Триер

Поп-певица из Исландии Бьорк Гудмундсдоттир известна в мире шоу-бизнеса просто как Бьорк. Она записала свой первый диск еще в 11-летнем возрасте. В 13 лет Бьорк с подругой уже организовала радикальную панк-феминистскую музыкальную группу «Spit and Snot». Они исполняли песни о ненависти к мужчинам. Но скоро на первый план для агрессивной девуш-

ки вышел «секс по-исландски», о чем она откровенно говорит в одном из своих многочисленных интервью: «Я родом из страны, где с 15 лет ты каждую пятницу выпиваешь по литру водки из горла. Это что-то похожее на культуру. Мы не цедим выпивку, мы ее пьем. Ты либо пьешь, либо ты ханжа. <...> В Исландии подросткам некуда особенно ходить. Поэтому вы натягиваете лыжные костюмы, выглядываете на улицу—нет ли снежного бурана, если есть—то каждый выпивает по бутылке водки, вы встречаетесь на полпути между домами и трахаетесь»¹⁷.

Экстремизм этого и других подобных заявлений певицы находится в полной гармонии с ее личностью. К 1998 году, когда вышел третий сольный диск Бьорк, слава панк-певицы среди подростков уже стала всемирной. Ее песням свойствен сильный вокал, какой-то неистовый по интонированию, своеобразные ритмы—частично индустриальные, частично синтетические, а также склонность к сложным аранжировкам, например, к введению струнных инструментов в состав рок-группы. Аранжирует Бьорк сама, потому что впервые в истории музыкального образования в Исландии (!) оказалась способной закончить 10 классов музыкальной школы.

Радикализм ее концертно-сценического имиджа во многом обусловлен внешностью. Бьорк—некрасивая молодая женщина очень маленького роста. В жизни и на сцене ее фигура лишена стройности и привлекательности, а движения—грациозности и женственности. На поп-сцене Бьорк спасает стилистика грима и одежды, которая ориентирована на гранж-панк. Во всех своих клипах певица последовательно придерживается имиджа *enfant terrible*—«ужасного ребенка». В сочетании со звучным голосом, отчаянно-экстатичной манерой интонирования весь этот гремучий аудиовизуальный коктейль вызывает у слушателей-зрителей чрезвычайно сильные эмоции. Бьорк действительно—кумир в специфической молодежной аудитории, помеченной клеймом маргиналов постиндустриальной эпохи.

Итак, *сильная, властная личность, воздействующая на слушателей при помощи вокала, трансгенность ритмов, которая во всем стиле «техно» и его позднейших разновидностях направлена на омассовление сознания (в идеале—до состояния роевого организма), и нескрываемая агрессивность—как и полагается—маргинала.* Ну, разве подобное могло не восхитить фон Триера? Режиссер певицу «никогда раньше живьем не слышал, видел только несколько ее клипов и подумал: “М-м-м, какая симпатичная музыка. Ее можно использовать в моем фильме”»¹⁸. Вначале фон Триер заказал диве техно-панка песни для своего «мюзикла», но быстро сообразил, что в контексте его режиссерских идей именно Бьорк, такая, какой она выглядит на самом деле, подходит для исполнения главной роли Сельмы. И никто иной.

Именно в таких случаях в народе говорят: «Два сапога пара».

Хотя для отношений Бьорк и арт-хаусного кинематографиста, сложившихся позже—уже в процессе съемок «Танцующей...», эта пословица не вполне подходит.

Вопреки тезисам «Догмы» и своим заявлениям для масс-медиа, режиссер серьезно поработал над саундтреком к фильму. К примеру, фон Триер обрабатывал вокальные фразы Денёв на перезаписи и после—при оцифровке фонограммы фильма. Понимая, что в мюзикле режиссерская концеп-

ция очень зависима от музыкальных номеров, он стремился держать под контролем все¹⁹—от текстов песен (это еще понятно, потому что они в действительности являются составной частью сценария²⁰) до аранжировок, от чего Бьорк, дама буйного темперамента, которой амбиций не занимать, впадала в бешенство.

На первый взгляд, не что иное, нежели какая-то мания тотальной слежки за действиями каждого участника творческой группы, работавшей над «Танцующей...», понуждала фон Триера братья за камеру; диктовать хореографу (что он ставил в фильме—сказать трудно) мизансценирование танцев на съемочной площадке; накладывать шумы на музыкальные фонограммы песен и танцев, что, естественно, воспринималось Бьорк, не имевшей до этого опыта работы в киномузыке, как беспардонное вмешательство в ее композиторское творчество. И по работе над другими фильмами видно, что наш арт-хаусный датчанин являет собой классический образец режиссера-диктатора, который прагматично использует в творческой группе игровые формы общения как способ сделать тотальный контроль незаметным.

Но здравый смысл подсказывает, что подобное поведение мотивируется не столько властолюбием, сколько иным: никто, а в особенности сама Бьорк, не был полностью посвящен в режиссерский замысел фильма. А замысел впрямую был связан с тем, как фон Триер трактовал образ главной героини «Танцующей в темноте» Сельмы. Когда Бьорк, получившая на МКФ в Канне приз в номинации «За лучшую женскую роль», выступала на церемонии награждения, показанной по телевидению, наряду с ритуальными словами «благодарю, благодарю, мне очень приятно», прозвучали и такие: «Но я—певица, а не актриса, а поэтому сниматься в кино—больше никогда!»

Весьма красноречивое признание! В сугубо психологическом смысле оно означает: Бьорк крайне недовольна (а точнее, разъярена, учитывая ее крутой нрав) тем, какой в результате арт-хаусных трудов фон Триера она получилась на экране в образе своей героини Сельмы. Такого она не ожидала. Кино оказалось территорией совсем иной власти, нежели клипмейкерство, которое до этого певице было хорошо знакомо. В клипе «звезда» поп-сцены со своими продюсерами контролируют все и, главное—самое значимое для поп-музыки—имидж исполнителя. Он всеми—и заказчиками, и производителями клипа—осознается. Потому что за клип платят деньги, в конце концов. Несмотря на то, что визуальное содержание клипов Бьорк—объективно—весьма неприятно, для определенной возрастной и социальной прослойки потребителей-маргиналов образ внешне непривлекательного и экстремально-агрессивного подростка—именно то, что нужно.

Исполнение же роли страдальцы Сельмы—это было что-то совсем иное...

Фон Триер часами сам снимал Бьорк, которая уже стала Сельмой (не перевоплотилась—играть же, лицедействовать не умеет!) и из-за этого была не в состоянии выйти из образа, не в состоянии делать дубли. Как можно было избежать постоянных депрессий во время съемок, когда тебя вот-вот повесят! «Это уже не нормативная кинематографическая практика—это своего рода гипноз, который, кстати, фон Триер практикует с первого фильма и по сей день. Ты становишься персонажем, а не играешь в

него. Отсюда психологические срывы Бьорк во время съемок, когда она зубами рвала собственную одежду и исчезала с площадки на несколько суток»²¹. Это, так сказать, «внутренняя» сторона сотрудничества Бьорк с фон Триером над «Танцующей...».

Но есть и «внешняя»—то, что в результате было зафиксировано на экране и во что певица вмешаться не могла. Потому что изображение, его предметно-содержательная выразительность, композиция кадра, монтаж, облик актера, персонифицированного в образе героя,—это в кино прерогатива исключительно режиссера. И пока фильм не появится на экране в завершенном и целостном виде на премьере, тебе, актеру, даже если ты постоянно пересматривал только что отснятые эпизоды, сложно представить и понять, к чему приведет твоя работа перед камерой. А в монтажный период ты уже ничего сделать не можешь, поскольку по срокам контракта тебя возле режиссера давно нет.

Так в чем же заключалась амбициозная режиссерская концепция фон Триера в «Танцующей...» и по отношению к жанровому канону мюзикла, и по отношению к «звезде» шоу-бизнеса Бьорк?

По его замыслу, чтобы добиться победы в борьбе с Голливудом, Америкой и мюзиклом, *главную героиню нужно было превратить в визуально убедительный (потому что документально снятый) конструкт физического вырождения человека и его личности в буржуазном обществе*. То, что именно подобная задача обуславливала режиссерскую концепцию фильма «Танцующая в темноте», мне подсказали две вещи.

Первая. Это оценка философом Алексеем Шевченко внешнего вида Сельмы, которую мы уже приводили. Она абсолютно верна относительно женщины среднего возраста, которую мы видим на экране в «Танцующей...». Мы видим также, что фон Триер снимает ее без грима (или имитирует гримом изъяды вспотевшей и прыщеватой кожи), избирая ракурсы и планы, которые привлекают внимание к откровенно некрасивому лицу Сельмы. И помимо нашей воли возникает мысль, что так отталкивающе выглядит реальная молодая певица Бьорк Гудмундсдоттир.

Но это—не так! Хотя в клипах этого агрессивного и жестокого чертенка нельзя назвать внешне привлекательным, он, вопреки очевидным девиантным наклонностям, все-таки производит впечатление современной городской девушки. Реальная же Бьорк, интервью с которой часто можно увидеть по кабельному и спутниковому телевидению, выглядит великолепно, как любая талантливая личность, привыкшая к публичному общению. Невзирая на природные внешние данные, у этой женщины есть свой стиль, есть шарм. И кто останется довольным, если из тебя, тайно и лишая права выбора, делают уроды во всех смыслах—и в физическом, и в умственном, и в этическом? О какой героине мюзикла, которая в норме должна стать любимицей миллионов зрителей, потому что воплощает своим экранным образом, своими песнями и танцами их мечты о счастье, успехе и вообще о «хорошей жизни», может идти речь? Без сомнения, именно о такой роли Сельмы, невзирая на финальную виселицу, думала Бьорк, подписывая контракт с фон Триером.

И вещь вторая. Размышления об антимюзикле мэтра европейского архауса невольно побудили вспомнить народную мудрость, запрещающую

указывать на неисправимые недостатки и недуги людей и осуждать их за это—за уродство, за инвалидность и болезни. Малых детей учили и учат: показывать пальцем на таких людей—большой грех.

А теперь возвратимся к «Танцующей...». Каждый, кто ориентируется в образцах мюзиклов, знает, что смерть главного героя не в состоянии разрушить жанровый канон. Похоронами Эвиты начинается одноименный фильм Алана Паркера. Путь к смерти Джо Гидеона, хореографа и постановщика мюзиклов на Бродвее,—это сюжет образцового «мюзикла подмостков» Боба Фосса «Весь этот джаз», не говоря уже о классике—«Вестсайдской истории». Была бы Бьорк—то есть Сельма—в ленте фон Триера хоть чуточку привлекательной женщиной; поманил бы в сценарии режиссер зрителей надеждой на счастливую развязку либо показал бы местечковых обывателей, среди которых живет героиня, «негодяями», чтобы возникла моральная и социальная логика в ее гибели как жертвы «плохого мира»; были бы хореографические эпизоды поставлены с надлежащим для мюзиклов зарядом позитивных эмоций; были бы другими тексты песен,—жанр мюзикла все-таки сумел бы справиться с несовместимой с ним «догматической» эстетикой изображения. В таком фильме мы бы сочувствовали несчастной женщине, а не отворачивали бы глаза от документально снятого антропологического вырождения. Слепая калека Сельма в трактовке фон Триера утрачивает качества живого человека и становится его конструктом. Так происходит в фильме потому, что вместо героини мюзикла, пусть некрасивой и страдальцы, но при этом щедро духовно одаренной, зрителей с экрана пугает монструозное существо женского пола с топорным, неуклюжим телом и отвратительным лицом, которое иногда (и довольно часто в соответствии с режиссурой) на крупных планах высовывает толстый влажный язык со струйкой слюны в уголках рта. И главное—этические инверсии. В своем умственном и душевном убожестве (что очевидно не является синонимом «душевной простоты») Сельма не в состоянии отличить преступление от заботы о ближнем²².

Это и есть тот самый греховный указующий перст фон Триера, который из реального живого человека—певицы Бьорк—создал средствами изображения и собственного сценария прием-конструкт. На нем режиссер и построил документального типа «художественность» своего антимюзикла.

Зачем все это?

Художественная политика арт-хаусных режиссеров в современном кинематографе, или Ларс фон Триер собственной персоной

В гипермаркете, которым является визуальная культура современности, потребители чаще всего ориентируются по ценам—что им по карману, потому что о действительных качествах каждого товара имеют весьма туманные представления. Поэтому, чтобы хоть на чем-то сосредоточить внимание покупателей и заставить их в конце концов что-нибудь купить, менеджеры организуют промо-акции: либо просто вешают над каким-то товаром цветные таблички с его наименованием и ценой, либо даже копееч-

ные дегустации устраивают. Как все гениальное—просто. Но ведь действует: мы начинаем засматриваться на то, на что раньше не обращали ни малейшего внимания.

В подобном ракурсе жанр в кино—это и тип товара (например, кофе), и предварительное знакомство покупателя с ним (я регулярно покупаю кофе, потому что пью его каждый день: бодрит, и вообще вкусный напиток). Дело только в оттенках вкуса, который каждый потребитель выбирает сам по марке кофе, зависящей от производителя. Итак, кофе «Чикаго» от Роба Маршалла—«традиционный вкус»; кофе «Мулен Руж» от База Лурмана—«попробуй новенького», а кофе от Фосса—это, естественно, «классика, проверенная временем». Но вот марки кофе от Алана Паркера и Милоша Формана—известных производителей других замечательных продуктов—оказались не очень качественными. На свой страх и риск выставили на продажу зерна от Верхувена, похожие на кофейные, а в действительности это была фасоль.

Когда в гипермаркете какой-то производитель хочет продать «нечто», вначале он имеет дело с его менеджментом (киносообществом). И вот однажды им звонит производитель фон Триер, уже известный благодаря продаже каперсов—эксклюзивной приправы из маринованных незрелых семян настурции особого сорта с характерным острым вкусом и запахом тухлятины (предыдущие фильмы «Рассекая волны» и «Идиоты»). Ему говорят, что каперсов больше не нужно—продаются плохо, потому что нравятся крайне малому проценту потребителей (арт-хаусная критика). Тогда производитель чешет в затылке, размышляя, что же нужно каждому человеку и всегда. А каждому всегда хочется кофе. «Так будет вам ваш кофе!»—решает он, зная при этом, как сложно этот кофе изготовить (финансовая затратность жанра мюзикла и требования высочайшего качества его постановки и съемки). К тому же и не собирается он строить новый завод—если нет денег, может поработать и старый («Догма» и такая соблазнительная дешевизна «догматического» кино). Да тем более сырье... Его же закуплено на всю его жизнь в бизнесе (образно-эстетические особенности арт-хаусного кино).

Неужели эти вонючие каперсы окажутся способными на благородный аромат кофе?

Что же делает наш производитель?

Он берет те же самые, довольно крупные по размеру, семена настурции—только уже не маринует их, а сушит и жарит, как кофейные зерна (использование жанрового канона мюзикла), и вдобавок к этому коптит (приглашает для пикантности на главную роль «звезду» техно-панка Бьорк). А потом звонит менеджерам гипермаркета и говорит, что хочет продать кофе. Те—не нарадуются, потому что обновить ассортимент этого продукта чрезвычайно сложно (к жанру мюзикла по уже понятным причинам режиссеры обращаются редко), к тому же кофе—он и в Африке кофе: «Везите!». Трогают зерна в мешке—действительно, похоже! Вдыхая подозрительный запах жареного и думая, что это—от новой при изготовлении продукта технологии копчения (реноме фон Триера как новатора в современном кинопроцессе), внутри не заглядывают. И подписывают контракт.

Дальше начинается второй акт этого спектакля. Он не столь напряженный по интриге, как предыдущий, потому что в нем—только два интересных момента. Конечно же, покупатели выстраиваются в очереди, лишь бы попробовать не известный еще никому кофе (априорный интерес массового зрителя к новому мюзиклу). Но для приготовления вкусного напитка нужны вода и процесс варки—то есть высокая температура, как при мариновании (просмотр фильма). И тут появляется такой каперсовый смрад, что все начинают задыхаться (наш производитель фон Триер является, прежде всего, стихийным гностиком и лишь вследствие—лидером арт-хауса, поэтому предложить иной по образно-ценностным основаниям кинопродукт, нежели те, что были созданы раньше «кофе»,—не может; это подтвердил последовавший за «Танцующей...» «Догвилль», чрезвычайно агрессивный по своему антихристианскому пафосу). Вот это будет скандал!

Ничего подобного. Наоборот: наш производитель-пройдоха не только не был наказан, но им начали восхищаться, он стал примером и образцом для подражания.

Чтобы понять, почему так получилось, нужно оглянуться назад.

Если продолжить избранную аналогию, то авторское кино приучило нас думать, что у трех составляющих ргото-акции в кинопроцессе «товар»—это произведение киноискусства, то, что мы видим на экране. «Наименование» товара—не столько жанр фильма или, собственно, его название, сколько художественный «бренд» тех, кто его создал—эстетического направления, киношколы, творческой группы во главе с режиссером и выдающимися актерами. Все они будто завернуты в драгоценную ткань названия фильма, демонстрируемого на экранах мира, который ими сотворен и которым восхищаются зрители и кинособщество. Поэтому *«товар» и его «наименование» в норме должны совпадать, соответствовать друг другу не только как предмет—своему означающему, но и в определенном смысле феноменологически*, как это ни парадоксально. Тарковский или Бергман—это не только частные персоны и профессиональные режиссеры, но и те фильмы, которые они создали; Фред Астер и Лайза Минелли—не только выдающиеся актеры мюзиклов и музыкальных фильмов, но и те персонажи, которых они воплотили на экране. Что же касается «цены»—третьей составляющей любой ргото-акции, то она делится на две части. Одна—идеальная, которая достается конкретному фильму в виде его эстетических качеств, наделяющих его ценностью—в прямом смысле—шедевра киноискусства. Но имеется и материальная составляющая «цены»—это, понятно, деньги, успех, слава. Получает же их не «товар», то есть фильм, а его «наименование»—люди-производители.

Что же происходит, когда, как в нашем случае с триеровскими «кофе и каперсами», товар не соответствует наименованию? Удивительным способом это несоответствие приплюсовывается как к «наименованию», то есть авторскому реноме, так и к «цене», в которой идеальные ценности предполагаются, но, отсутствуя в фильме, начинают теперь принадлежать «производителю» в виде признания его великого таланта и иных творческих достоинств.

В итоге обращение представителей арт-хауса к жанровому кино превращается в ргото-акцию для каждого из них лично. Примерами мо-

гут служить опусы Квентина Тарантино²³ и Франсуа Озона, который тоже, напомним, считал необходимым отметить в жанре мюзикла («Восемь женщин»).

К сожалению, это закономерно, потому что визуальная культура современности является не чем иным, как рынком. Вот почему анализ антимюзикла фон Триера «Танцующая в темноте» я завершаю словами киноведа Игоря Манцова. Они диссонируют трезвым пониманием того, что происходит сегодня в кинопроцессе, с апологетическим хором восхищения этим фильмом из-за стремления во что бы то ни стало обнаружить в нем признаки напрочь отсутствующих «высокого, духовного и нетленного» (ведь нужно серьезным людям как-то оправдать то, что их «опустили» по собственному же желанию: на волне промо-акции заставив купить вместо «кофе»-мюзикла бредовую жестокость с отвратительным смрадом арт-хаусных «каперсов»). «Фон Триер—сам циничный бизнесмен-шарлатан. Его стратегия—это не что иное, как борьба с Голливудом и его эпигонами за символическую власть, за зоны влияния, за рынки сбыта и подобные экономические категории. <...> Фон Триер уничтожил сценарий, превратив его в откровенно пародийный; свел к минимуму режиссуру; довел актерскую братию до состояния нескрываемого маразма, но, несмотря на это, победил, потому что укрепил свой “звездный” статус»²⁴.

Какое все это имеет отношение к искусству кино? Лично я этого не знаю. Но понимаю, почему фон Триер с его «Догмой» стоит сегодня очень дорого.

1. Исследователи различают четыре содержательных клише мюзиклов—как театральных, так и кинематографических—которые в результате способны породить множество похожих сюжетов. (См. подробнее: Х а н и ш М. О песнях под дождем. М., 1984.) По использованию того или иного клише Ханиш определяет тип сюжета:

- 1) «мюзикл подмостков» (в нем изображают процесс создания мюзикла в театре);
- 2) «мюзикл Золушки» (в нем показывается восхождение маленькой никому не известной девушки к славе и успеху, в том числе в шоу-бизнесе);
- 3) «мюзикл любви-ненависти» (его герои, как правило, сначала игнорируют друг друга, а потом испытывают взаимное влечение);
- 4) «мюзикл-биография» (в нем представляется жизнь «звезды» мюзикла и история ее успеха).

2. Поэтому киноведам (а не «актуальным» критикам, которые в действительности являются идеологами) целесообразно очень осторожно пользоваться любым понятием, имеющим отношение к «полю зрелищности» (в терминологии Ги Дебора). В явлениях из сферы зрелищности начинают работать иные координаты—не эстетические, а, собственно, социологические и культурологические.

3. Жанр именно театрального мюзикла (а не музыкального спектакля или оперетты) появился в 1943 г. Это была бродвейская постановка «Оклахомы» (муз. Р.Роджерса, либр. О.Хаммерстайна). Знаменитая «Вестсайдская история» (муз. Л.Бернстайна по мотивам трагедии У.Шекспира «Ромео и Джульетта») 1957 г.—уже период расцвета жанра. Соответственно, перенесение этих мюзиклов с особенностями их драматургии на экран при обязательном условии съемок на природе с как можно меньшим использованием павильона, а также интенсивное задействование возможностей камеры и подчинение ритма монтажа музыкальному ритму,—все это свидетельства зарождения мюзикла как нового жанра музыкального кино. Таким образом, все фильмы с гипертрофированным музыкальным компонентом (изобилием песен и танцев, не мотивированных действием) до «Оклахомы»—еще не мюзиклы, а музыкаль-

ные комедии или музыкальные мелодрамы, не говоря уже о более простых жанрах музыкального кино, таких как фильмы-концерты, фильмы-ревью и др.

4. О реакции рядовых западноевропейских зрителей на «мюзикл по-триеровски» см.: К а р а х а н Л. Танцующие, или Экстремальная идентификация // Искусство кино. М., 2000. № 10.

5. Это лишь малая часть интерпретативных точек зрения, высказанных по поводу фильма на общественном обсуждении «Танцующей...», организованном украинским журналом «Кино-коло» в октябре 2000 г. Запись дискуссии см.: «Танцористка...»—дуже простий фільм // Kino-коло. Київ, 2001. № 9.

6. Подробнее о стереотипах мюзикла см.: Б е р е з о в ч у к Л. Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год. СПб.: Изд-во СПбГУКиТ, 2003.

7. Показательно, что когда студентам СПбГУКиТа нужно было в 2003–2004 гг. достать видеокассету с «Танцующей...», чтобы подготовиться к семинару по курсу «Музыка в аудиовизуальных искусствах» (а фильм фон Триера входит в программу)—это оказалось проблемой. Гарантированно на весь Петербург только в трех видеосалонах с амбициями «продвинутых» было обнаружено по одному экземпляру «Танцующей...» для проката. Студенты киноуниверситета, зная о мировом резонансе этого фильма, сами были удивлены, когда в преимущественном большинстве прокатных пунктов на вопрос, есть ли у них «Танцующая в темноте», везде получили одинаковый ответ: «Не держим, потому что не берут. И кто же такое будет смотреть?».

8. Д о л и н А. Ларс фон Триер против // Искусство кино. М., 2001. № 1. С. 84.

9. Ш е в ч е н к о А. Ларс фон Триер и Милош Форман. Сценарии персоналистского бунта // Kino-коло. Київ, 2001. № 9. С. 99.

10. Ларс фон Триер про фільмування «Танцористки в темряві» // Kino-коло. Київ, 2001. № 9. С. 104.

11. Цит. по: Д о л и н А. Ларс фон Триер против. С. 84.

12. Ф о н Т р и е р Ларс. Крест и стиль // Искусство кино. М., 1998. № 12. С. 65.

13. Их педантично перечисляет в своем выступлении на дискуссии об арт-хаусном мюзикле Вадим Менжулин. См.: «Танцористка...»—дуже простий фільм // Kino-коло. Київ, 2001. № 9. С. 90.

К этому могут добавить еще одно поразительное проявление подобного жестокого абсурда: Сельма жертвует жизнью ради зрения сына только для того, чтобы он тоже мог подержать на руках своих «собственных маленьких». Естественно, точно так же генетически слепых!!! Учитывая, что фон Триер является в фильме сценаристом, подобное надругательство над естественными чувствами обычных, нормальных зрителей—это слишком даже для арт-хаусного пренебрежения к реальности!

14. Например, шедевром мюзикла можно считать «Бал» Этторе Сколы. Для него режиссер нашел несколько условных приемов: сведение к минимуму реалистического плана действия, отсутствие диалогов, обозначение переходов из одной исторической эпохи в другую посредством соответствующей популярной музыки и моды в костюмах и прическах персонажей. В «Кабаре» Боба Фосса—это очужденный, по брехтовской модели, и комментирующий характер номеров по отношению к реалистическому плану действия. Во «Всем этом джазе» того же режиссера—чрезвычайное усложнение киноповествования до параллельного проведения пяти его планов. В «Девушках из Рошфора» Жака Деми—условная трактовка материальных предметов, природы благодаря их перекрашиванию перед съемкой. В «Иисусе Христе—суперзвезде» Нормана Джуисона—принцип «фильма о фильме». В каждом конкретном случае режиссерская концепция съемки в мюзикле—неповторима, оригинальна и копированию не подлежит.

15. Вот подлинная причина того, почему Голливуд считается «мастерской по изготовлению мюзиклов» и почему в американском кинематографе этот «развлекательный жанр» по степени образности и артистизма работы всей творческой группы может выйти на уровень авторского кино. «А все-таки у кино Америки не отобрать самого лучшего—мюзиклов!»—взволнованно восклицает критик Зара Абдуллаева в полемике, которая возникла после выхода на экран «Танцующей в темноте». См.: Даешь Европу // Искусство кино. М., 2001. № 1. С. 91.

16. Ларс фон Трир про фільмування «Танцюристи в темряві» // Кіно-коло. Київ, 2001. № 9. С. 104.

17. Björk танцююча // Play. М., 2001. № 1. С. 13.

18. К а р а х а н Л. Цит. соч. С. 55.

19. Тогда можно ли принимать всерьез, считать «правдивыми» такие слова фон Триера: «Именно держа все под контролем, я и начинал свою режиссерскую карьеру. А теперь—благодаря правилам “Догмы”—речь идет о том, чтобы как можно меньше следить за чем бы то ни было. Таков мой путь. Я как будто сказал себе: “Хорошо, ты хочешь контролировать цвет? Вот правило, которое запрещает тебе это делать. Ты хочешь контролировать звук? Вот правило, которое запрещает это делать”».—Цит. по: Ф о н Т р и е р Л а р с. Цит. соч. С. 67.

20. Если посмотреть на тексты песен фон Триера (пресловутые «усики котят» и «бах, трах, стук»), на которые—и в этом несчастная!—Бьорк была вынуждена писать музыку,—как на собственно поэтические, то они не идут ни в какое сравнение с поэтическим творчеством самой исландской певицы—ярким, эмоциональным и образно сильным. Поэтому критики, стремясь объяснить и, естественно, оправдать подобное вербальное безобразие, кричащее своим примитивизмом, упрекали режиссера в «меньшем»—в плохом владении английским языком. Полагаю, это—неверно. Тексты фон Триера на все сто процентов срабатывают на образ Сельмы, каким он стремился создать его в фильме.

21. Д о л и н А. Цит. соч. С. 84–85.

22. Главным инстинктом Сельмы (как это следует из фильма) оказывается не материнский, о чем в восторге писали критики и интерпретаторы «Танцующей...», особенно женского пола, но какой-то животный эгоизм. Она способна сломать завод, лишь бы погрузиться в свои инфантильные фантазии «о мюзиклах»; она не в состоянии осознать, что из-за болезни, которую носит в своих генах, само желание иметь «для себя» ребенка—это преступление.

23. «Я снимаю жанровые картины. И одним из необходимых компонентов жанрового кино является насилие, экшен. Разве не так? Я не вижу в этом ничего плохого. Я абсолютно уверен в том, что когда Томас Эдисон изобрел кинокамеру, он сделал это для того, чтобы снимать поцелуи и убийства—любовь и смерть. Я горжусь тем, что не даю этой традиции умереть. И вообще, я считаю, что когда в фильме появляется оружие, это делает картину более захватывающей и интересной».—Цит. по: Т а р а н т і н о К в е н т і н. Я знімаю жанрове кіно // Кіно-коло. Київ, 2004. № 23. С. 71.

24. М а н ц о в И. Потерянный рай // Искусство кино. М., 2001. № 1. С. 76.