

ЖИЗНЬ  
ФИЛЬМЫ  
ФОБИИ



*Нильс Торсен*

Ларс  
**фон триер**  
**меланхолия гения**

## Annotation

Гений – так назвал себя сам двенадцатилетний Ларс фон Триер. И за последующие несколько десятилетий убедил в этом весь мир.

Над ним издевались в школе, он не поступил с первого раза ни в одно из учебных заведений. Он ушел от первой жены, когда младшему ребенку исполнилось три недели, – к воспитательнице из продленки, которая работала в школе старшей дочери. Случайные прохожие на улице плевали ему под ноги.

Вся его жизнь подчинена тяжелому психическому расстройству, которое прогрессирует с каждым годом. Чтобы жить обычной жизнью, ему ежедневно приходится бороться со множеством фобий.

Перед вами уникальная иллюстрированная биография Ларса фон Триера – всемирно известного режиссера, которого многие годы преследуют его личные музы и демоны, громкие скандалы и головокружительный успех.

- 
- [Нильс Торсен](#)
    - [Предисловие](#)
    - [Понятие Триер – вход в лабиринт](#)
      - [Проклятый гость](#)
      - [Жулик](#)
    - [Очаг страха – детские годы](#)
      - [Идеальный человек](#)
      - [Братья](#)
      - [Своя стихия](#)
      - [Бергмановское расстройство желудка](#)
      - [Любимый слабак](#)
      - [Диспетчерская башня](#)
    - [Повиновение – школьные годы](#)
      - [На пороховом складе](#)
      - [Машина мечты](#)
      - [Мутации страха](#)
      - [Тумаки](#)
      - [Самовоспитание](#)
    - [Маленький гений – первый фильм](#)
      - [Изобретатель](#)

- [Горький холодный чай](#)
- [Выдра](#)
- [Меланхолия](#)
- [Несчастливая утка](#)
- [Без границ – подростковые годы](#)
  - [Барабанная палочка](#)
  - [Искусство посадить самолет](#)
  - [Стены Иерихона](#)
  - [Кровь и тушь](#)
- [Умереть-как-мифологично – годы в Институте кинематографии](#)
  - [Триединство](#)
  - [Ларс Понос](#)
  - [Красота упадка](#)
  - [Heroes & Losers\[9\]](#)
  - [Всеобъемлющий фильм «Триер»](#)
- [Рок-звезды упадка – трилогия «Европа»](#)
  - [Желтый ад](#)
  - [Showtime\[12\]](#)
  - [Жених](#)
  - [Все время в мире](#)
  - [Разоблачение](#)
  - [Угорь и Клещ](#)
  - [Континент Патина](#)
- [Популярный аутсайдер – «Королевство»](#)
  - [Прыжок на батуте](#)
  - [Халтура](#)
  - [Народный любимец](#)
  - [Bad standing\[20\]](#)
- [Небесные колокола – «Рассекая волны»](#)
  - [Смертельный прыжок](#)
  - [Красавица и чудовище](#)
  - [Волнорез](#)
  - [Маленький Ларс и большой Триер](#)
  - [Чудо](#)
- [Фонтриерское гостеприимство – выходные в гостях у режиссера](#)
  - [Анальная поездка в горы Гарц](#)
  - [Как птица в воде](#)
  - [Hälsa Lasse!\[23\]](#)
  - [Шопинг для гей-пары](#)

- [Синий суп](#)
- [Все эти что, где, когда](#)
- [Первый среди равных – движение «Догма» и «Идиоты»](#)
  - [Нечаянная революция](#)
  - [Один во Вселенной](#)
  - [Аварийный выход из жизни](#)
  - [День спастика](#)
  - [Идиот](#)
- [Битва истеричек – «Танцующая в темноте»](#)
  - [Танцы вокруг Бьорк](#)
  - [Неправильная Пальмовая ветвь](#)
- [Меловые линии – «Догвилль»](#)
  - [Со спущенными штанами](#)
  - [Прозрачный город](#)
- [Гений – Триер на весах](#)
  - [Мебельщик](#)
  - [Поставить на zero](#)
- [Зло и упадок – «Антихрист»](#)
  - [Домашний врач](#)
  - [Свержение оленя](#)
  - [Хаос правит всем](#)
  - [Триерское inferно](#)
  - [Женоненавистничество](#)
- [Хороший человек из Люнгбю – выход из лабиринта](#)
  - [Третий отец Триера](#)
  - [Зритель на заднем ряду](#)
  - [По-настоящему маленький человек](#)
  - [Выход](#)
- [Ларс фон Триер](#)
- [notes](#)
  - [1](#)
  - [2](#)
  - [3](#)
  - [4](#)
  - [5](#)
  - [6](#)
  - [7](#)
  - [8](#)
  - [9](#)

- [10](#)
- [11](#)
- [12](#)
- [13](#)
- [14](#)
- [15](#)
- [16](#)
- [17](#)
- [18](#)
- [19](#)
- [20](#)
- [21](#)
- [22](#)
- [23](#)
- [24](#)
- [25](#)
- [26](#)
- [27](#)
- [28](#)
- [29](#)
- [30](#)
- [31](#)
- [32](#)
- [33](#)
- [34](#)
- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)



# Нильс Торсен Ларс фон Триер Меланхолия гения Жизнь, фильмы, фобии

*Гений – человек, наделенный необычайным творческим или интеллектуальным потенциалом, благодаря которому он порождает новые принципы, мысли, выражения или ценности.*

*Словарь датского языка*

*Обсессивно-компульсивное расстройство, невроз навязчивых состояний, obsessive-compulsive disorder (англ.) Состояние, при котором личность испытывает непреодолимую тягу выполнять определенные действия или развивать какие-либо идеи, не вызванные другим психическим расстройством. Первые симптомы часто появляются в детстве и юности. Может протекать очень мучительно и привести к инвалидности.*

*Медицинский словарь*

*Шаман – это человек (мужчина или женщина), который по своей воле изменяет состояние своего сознания в расчете на контакт или путешествие в другую действительность за силой и мудростью. Выполнив это задание, шаман возвращается домой, чтобы с помощью обретенных силы и мудрости помочь себе или другим.*

*Антрополог Джонатан Хорвиц*

*Ларс – единственный мне известный человек на этой планете, который всегда абсолютно искренен.*

*Йенс Альбинус, актер*

*Что прекрасно в фильмах Ларса – это что он транслирует картинки из состояния, в котором мы чаще всего узнаем ту или иную форму сна. Ты бодрствуешь, но при этом вдруг видишь сон наяву.*

*Вибекке Винделев, продюсер*

*Мне все время казалось, что меня обвешивают. Какая-то часть его поведения сама по себе выливается в фильм, который продолжается 24 часа в сутки.*

*Педер Гренгор, киновед*

*У него в голове за пять минут рождается столько идей, сколько большинству режиссеров не видать за всю свою жизнь.*

*Питер Брюнет, профессор киноискусства,  
университет Джорджа Мейсона, Вашингтон*

*Я вообще думаю, что Ларсу стоило бы стать садовником, а не режиссером – он был бы тогда гораздо счастливее.*

*Бенте Триер, жена Ларса фон Триера*

*Что же касается Ларса фон Триера, то я думаю, что он гений, но что сам он не всегда верит в свою гениальность. Он постоянно от чего-то бежит, в то время как ему, наоборот, стоило бы успокоиться и обратить взгляд внутрь, в себя самого.*

*Ингмар Бергман, 2002*

*Он страдает мягкой формой синдрома Туретта. Та граница, которая обычно существует между Сверх-Я и подсознательным, для него существенно смазана.*

*Сесилия Хольбек Триер, бывшая жена Триера*

*Если бы ему самому нужно было выбрать свое основное произведение, он сказал бы, что его главным произведением был Ларс фон Триер – с двойным подчеркиванием под этим «фон».*

*Петер Шепелерн, киновед*

## Предисловие

– Мотор! – раздаётся откуда-то из глубины сумрачного зала. Оркестр принимается играть «Fly Me to the Moon»<sup>[1]</sup>, стоя внутри впечатляющего пятиметрового сооружения из древесно-стружечных плит и балок, построенного прямо в огромном зале. Декорации свадебного торжества. Самый центр иллюзии. Отсюда, из полутьмы, мы следим на маленьком экране за тем, как Кирстен Данст и Александер Скарсгорд танцуют, целуются и нарезают торт, к громкому удовольствию празднично одетых гостей. Дубль за дублем, каждый раз с добавлением новых реплик, сменой интонаций и движений. И каждый раз им приходится немного поворачивать торт, чтобы скрыть от камеры, что его уже разрезали.

Сегодня среда 28 июля 2010 года, и мы находимся в киностудии в Трольхеттане, к северу от шведского города Гетеборга. Идет пятый съемочный день «Меланхолии», фильма-катастрофы Ларса фон Триера, и полсотни нарядно одетых актеров и участников массовки празднуют свадьбу главной героини, Жюстины, посреди более чем масштабных декораций, в то время как планета Меланхолия медленно, но неумолимо приближается к Земле.

За камерой сидит сам режиссер, направляя ее внутрь этого странного маленького мира, который выворачивается своей грустной изнанкой навстречу большому миру, но изнутри выглядит роскошным свадебным банкетом с люстрами, резными деревянными панелями, оркестром и полусотней гостей. На экране теперь Кирстен Данст с отсутствующим взглядом, танцующая с молодым человеком.

– Look away!<sup>[2]</sup> – доносится голос Ларса фон Триера откуда-то из-за декораций.

Взгляд молодого человека блуждает по залу. В конце концов актриса бросает его посреди танца. Камера находит ее «сестру», Шарлотту Генсбур, которая в серебристо-сером платье кажется еще выше и тоньше, чем обычно, и следит за Кирстен с беспокойством, написанным на лице.

– Thank you, cut,<sup>[3]</sup> – снова кричит Триер.

– Кирстен Данст удивительно хороша, – говорит режиссер, когда мы обмениваемся парой фраз в перерыве. – И все остальные тоже молодцы. И даже чувствую, что тронут... – Он качает головой. – Ну, потому что все получается... – Он замолкает ненадолго, потом в голос возвращаются привычные капризные нотки: – Так что злой дурак здесь один я.

Все идет как по маслу. Актеры в ударе, сам Триер кажется собранным и сосредоточенным. Я прохожу мимо него, направляясь к солнечному свету, и слышу, как он говорит своему ассистенту:

– Я, кажется, буду доволен этим фильмом.

Расплата за успех наступает только к вечеру: Триер выглядит подавленным – или просто счастливым и несчастным одновременно.

– Черт, я боюсь, что снова сделал то же самое, – говорит он по телефону жене.

И начинает плакать.

\*

Большинство датчан знают Ларса фон Триера – или считают, что знают. Как самого осуждаемого датского деятеля искусств. Мы выучили его наизусть, во всех его проявлениях, от фобий, автокемпера и антидепрессантов до почти ритуальных провокаций. Мы говорим, что он кукловод, который вовлекает всех без исключения в сцены со своим участием. Вуайерист, провоцирующий актеров выходить за пределы дозволенного, но готовый на неизбежный риск только через посредника. Самовлюбленный, невротичный, оригинальный – никогда не чересчур, чтобы это хорошо смотрелось и на «ура» было воспринято прессой, в любую секунду готовый на скандальные выходки и словесные ляпы. Бесконечно влюбленный в миф о самом себе. Потому что, как сформулировал Петер Шепелерн, автор книги «Фильмы Ларса фон Триера – принуждение и освобождение»: «Ему удалось особым нелюдимым эксгибиционизмом привлечь к себе внимание средств массовой информации».

Я сам помню, как сидел в кинотеатре «Гранд», рыдая над концовкой фильма «Рассекая волны», и как потом, когда я вышел на улицу и остановился, приходя в себя, среди других таких же потерянных зрителей, меня вдруг пронзила мысль: интересно, чувствовал ли сам режиссер то же, что чувствую сейчас я? Или он просто сыграл на моих чувствах, как на музыкальном инструменте? Может быть, он просто манипулировал мной, как смысленный маленький мальчик, который ворошит веточкой муравейник, чтобы посмотреть, какой переполох это вызовет? Или, другими словами, неужели Триеру снова удалось нас надуть?

Недоверие к нему настолько глубоко, что, пока я работал над этой книгой, меня бесчисленное количество раз спрашивали, правда ли, что

Триер страдает фобиями или он все это выдумал, чтобы стать интереснее в глазах окружающих. Кроме того, многие хотели знать, каков он в общении, и, когда я отвечал не так, как от меня ожидалось, мне неоднократно приходилось выслушивать с подозрением сказанное: «*Может быть, он и тобой тоже манипулировал.*»

Ларс фон Триер занимает значительную часть датского – да и мирового – культурного горизонта. Мы все, хоть часто и не отдавая себе в этом отчета, имитируем персонажей, реплики и феномены вселенной, созданной его фильмами. Мы юродствуем, как герои «Идиотов», восклицаем «Фу, как неприятно!», как хор даунов в сериале «Королевство», или цитируем его хичкоковское наставление о добре и зле из «Королевства» же. За что бы ни взялся Ларс фон Триер, практически все обосновывается в датском языке. Его «подножка» из фильма «Пять препятствий» стала расхожим понятием, а популярность выражения «Директор всего» быстро набирает обороты, наряду с меловыми линиями и отрезанным клитором из «Антихриста». Понятие догмы давным-давно распространилось в самых разных областях, где творческую энергию пытаются стимулировать самоналоженными ограничениями.

Когда у Каннского фестиваля выпадает не самый удачный год, его организаторы специально разыскивают Триера. Оригинальных и ни на кого не похожих, но в то же время завоевывающих всеобщее признание персонажей – как, например, шеф-повар ресторана «Нома» – в разговоре часто сравнивают именно с Триером. Иногда даже можно услышать характеристику «это по-фонтриерски». Так что в этом смысле мы приняли фон Триера близко к сердцу. Приняли, но не полюбили. Может быть, потому что Триер сегодня для большинства датчан является тем же, кем был Г. Х. Андерсен для своих современников в девятнадцатом веке: человеком, которым легко увлечься, но которого трудно выносить. Соотечественником, которого ты с гордостью упоминаешь за границей, но с отношением к которому так по-настоящему и не определился.

Эта книга не только для людей, заинтересованных в кино, но и для каждого, кого очаровывают, озадачивают или откровенно раздражают фильмы фон Триера и он сам, но кто достаточно любопытен, чтобы попытаться чуть лучше понять и Триера, и его фильмы.

\*

В двенадцать лет Триер снялся в телевизионном сериале и тогда же

самоуверенно заявил в интервью, данном по этому случаю одному еженедельному журналу: «Я же гений». В связи с чем беседовавший с ним журналист поспешил прибавить, что Ларс, конечно, никакой не гений. Так кто же оказался прав? Юный Ларс Триер или его интервьюер? Гений ли Ларс фон Триер? Или он просто хочет таковым себя считать? Действительно ли он, как уверены некоторые, является самым большим датским деятелем искусств из ныне живущих и обладает совершенно особым талантом создавать картинки и истории, которые врезаются в подсознание и отражают что-то, что одновременно и узнаваемо, и застает врасплох? Художник, который постоянно сдвигает границы возможного и дозволенного?

Или же он просто мастер самоинсценировок, который с самого начала карьеры намеренно вызывал и удерживал в воображении зрителей то представление о себе, которое родилось одновременно с ним. Сводящееся к этому маленькому декадентскому «фон», легкому аристократическому намеку, пролеглому красной ковровой дорожкой между двумя его паспортными именами, добавляя им привкус сельской немецкой аристократии. Положение извне и над. Совершенно не по-датски – и уже только поэтому провокационно.

Я, признаться, и сам сомневался немного, берясь писать эту книгу. Действительно ли он на что-то способен, этот фон Триер, действительно ли он может создавать что-то особенное, обладающее бесспорными художественными качествами? Или же только далекие от действительности французы, корифеи авангарда из Канн, да газетные писаки с побочных ветвей искусства видят в нем эпохальную фигуру, киноноватора и истинного творца, в то время как мы, простые смертные, крестьяне в искусстве, только нехотя и с опозданием на годы поняли, что нам тоже перепадает немного внимания, когда наш блудный сын купается в лучах славы в большом мире.

В последние годы о Ларсе фон Триере рассказывали множество историй. Некоторые из них оказались мифами, некоторые – правдой. Многие – сочетанием того и другого. Задача, которую ставит перед собой автор этой книги, – собрать важнейшие из этих историй и впервые рассказать связную и по возможности правдивую историю жизни и творчества режиссера, где он сам выступит в качестве сорасказчика, где его друзья, коллеги и критики изложат свою версию событий, расскажут о его центральных фильмах и о человеке, которого некоторые считают самым выдающимся кинорежиссером в датской истории. В процессе работы над книгой я говорил с двадцатью четырьмя людьми, и на мой выбор никак не

влияло их мнение о режиссере, о котором я вообще редко мог судить заранее; все они были выбраны мной только потому, что кажутся мне центральными свидетелями его жизни и творчества.

\*

Первая наша встреча с Ларсом фон Триером происходит летом 2007 года в приемной компании «Центропа» в Киногородке, куда я приезжаю спросить, не хочет ли он поучаствовать в написании книги о своей жизни. Я иду на эту встречу не без волнения, потому что наслышан о том, что Триер терпеть не может журналистов. Я боюсь, что даже если вдруг он паче чаяния согласится сейчас на мое предложение, то в процессе работы над книгой будет саботировать наши разговоры и водить меня за нос, так что в итоге я займу почетное место в его зверинце.

Но навстречу мне выходит мягкий, приветливый человек средних лет. Маленький, немного хлипкий, в свободной футболке и с проседью в бороде и волосах. Он двигается медленно и немного неуверенно, как будто только что сошел с корабля; каждое его предложение подсвечено спокойным юмором. Пару месяцев назад он официально заявил, что находится в глубоком художественном кризисе, который может означать конец его карьеры, и что он не знает, будет ли в состоянии снова снимать фильмы. Он сразу признается, что не особо горит желанием разрешить кому-то написать книгу о его жизни, однако сейчас у него как раз есть куча свободного времени, так что он обещает над этим подумать. Обещание он, надо отдать ему должное, выполняет, и думает так долго, что в конце концов вместо книги приступает к работе над «Антихристом».

Второй раз я встречаю Ларса фон Триера в мае 2009 года. Работа над «Антихристом» закончена, и я удостоиваюсь аудиенции в доме режиссера к северу от Копенгагена, где беру у него интервью для газеты «Политикен». Многочисленные мои коллеги в разное время натыкались на триерскую стену, когда пытались сразиться с его своевольным нравом. Одному из них даже как-то пришлось осушить стакан шнапса, прежде чем режиссер согласился продолжить интервью. Именно таким и представляет фон Триера большинство – ледяным комком нервов, действия которого никогда невозможно предсказать. Бесстрашным и терзаемым страхами одновременно. Именно у него я и прихожу брать интервью, но дверь мне открывает совсем другой человек.

В течение следующих трех часов он с любопытством путешествует по

собственной жизни. Отвечает прямо и откровенно, так что разговор движется на всех парусах, подгоняемый легким бризом веселого пессимизма. Мы говорим о невротичном одиночке, которого постоянно мучают страхи, который всегда ведет себя провокационно и всегда уверен в неподражаемости своего таланта, но вечно сомневается в своих человеческих качествах. Одиночка этот к тому же настолько угловат, что близкие люди постоянно о него царапаются. На всякий случай я записываю наш разговор сразу на два диктофона, и он не дает мне забывать об этом обстоятельстве.

– Ой-ой-ой, смотри-смотри, один остановился, – дразнит он. – Мы же не можем жить с тем, чтобы записывал только один. – Он переходит на шепот: – Ты вообще не задумывался, что это более чем невротичное поведение? – И, чуть позже: – Тебе бы не помешало пропить курс лекарств от невроза навязчивых состояний...

И все-таки похоже, что интервью прошло в целом неплохо, потому что по окончании его он говорит:

– Эта книга, о которой мы говорили... Мы можем попробовать... – И добавляет в конце на своем типичном старомодном триерском: – Если это по-прежнему представляет интерес.

В третий раз я встречаюсь с Триером у него в кабинете летним днем 2009 года, когда режиссер, очевидно, переживает приступ откровенности. Один из его друзей описывает симптомы этого состояния следующим образом: Триер ведет себя примерно так же, как все нормальные люди после двух бокалов вина. Бывшая жена прямо называет это мягкой формой синдрома Туретта. Он *не может* врать. Даже когда стоило бы соврать.

Триер сам назначил мне встречу, и, хотя я понимаю, что он согласен начать книжный проект, говорит он при этом что-то совсем другое. Вообще-то, объясняет он, это против его натуры, но есть некоторые вещи, которых он в книге не скажет. И лучше мне узнать об этом сейчас, чтобы не разочаровываться потом. Он не будет, как вообще-то в его обычаях, полоскать кого-то, называя имена. Он не станет ранить свою жену, а его дети не должны прочесть, как их отец занимался чем-то, от чего теперь пытается их удержать. Все это будет вычеркнуто из окончательной редакции, когда его жена Бенте и продюсер Мета Фольдагер получат рукопись для прочтения.

Сам Ларс фон Триер сомневается в том, что когда-то прочтет книгу, однако не имеет ничего против того, чтобы рас сказать о своей жизни. Так что мы договариваемся сделать первый шаг и войти в тот лабиринт, который условно можно назвать «Триер как понятие». На этом сложном

пути нам предстоит несколько раз зайти в тупик, идти в обход и долго скитаться в поисках дороги, пока почти через год мы не выйдем с противоположной стороны. Путь этот, конечно, не магистральный и не единственно возможный, а только один из многих, но для меня он все равно был полон неожиданностей. Не только потому, что Ларс фон Триер оказался совсем не таким, как я его представлял – и в профессиональной, и в частной жизни, – а потому, что он вообще кардинально отличается от всех тех общепринятых представлений о себе, которые многие из нас принимают за чистую монету. В чем-то он менее странный, в чем-то более. Но в первую очередь он просто не такой, каким мы его представляли.

# **Понятие Триер – вход в лабиринт**

## Проклятый гость

Пауза подходит к концу, и режиссера это, мягко говоря, не устраивает. Ларс фон Триер вообще не очень-то старается скрыть свое недовольство гостем, особенно сейчас, когда, вернувшись из своей комнаты вниз, нашел мучителя в том же положении, в котором он его оставил пять минут назад: сидящим в кресле-качалке, с блокнотом на коленях, ручкой в руке и диктофоном на журнальном столике.

– Сейчас 22.11! – почти кричит он, заходя в дверь и направляясь в дальний угол гостиной.

Можно подумать, что я виноват в том, что сейчас 22.11.

– У нас больше нет пива! – говорит он, продолжая идти по полу в носках.

С тех пор как мы начали работать над книгой, прошло полгода, в течение которого мы время от времени встречались для интервью здесь, дома у фон Триера, или в его кабинете в Киногородке. Но теперь нам нужен какой-то прорыв, так что полтора дня назад я поселился в качестве гостя в доме у речки Мелле, и нам обоим понятно, что я засиделся. Режиссер еще пару раз меряет шагами гостиную, после чего поворачивается к открытой кухне.

– У нас есть бутылка красного, – начинает он перечисление отсюда и добавляет мрачно: – Это мне на ночь. Так, потом, кажется, осталось еще одно пиво. Это тоже мне на ночь. И немножко оливок, опять-таки мне на ночь.

Носки снова приходят в движение по деревянному полу, и на сей раз они выводят его к креслу-качалке, в котором наготове сижу я.

– А тебе и дела никакого нет! – говорит он с притворным удивлением. – Тебе, другими словами, наплевать, как я переживу эту ночь.

Он останавливается и неподвижно смотрит на меня какое-то время. На нем все те же свободные трусы, которые он надел еще утром, когда мы проснулись. Такая же черная мятая футболка. И по носку на каждой ноге. Пожалуйста, чем не наряд. Потом он разворачивается и снова направляется на кухню:

– Нет, ну это смешно. Ты просто пытаешься сэкономить деньги для своего *проклятого* издательства.

Я протестую:

– Эй, я же говорил в магазине, что лучше взять побольше.

- Ну, я не знаю, что ты там говорил, но мы таки взяли слишком мало!
- *ТЫ, ты взял слишком мало! Это же ты взял...*
- Слишком мало, да, допустим. Но что взял *ты*? Ты вообще ничего не брал. Я подозреваю, что ты и в личной жизни своей тоже пальцем о палец не ударишь, нет?
- *Какая личная жизнь, у меня же никого нет...*
- Вооот, и ты знаешь, я *прекрасно* понимаю, почему. Да и зачем тебе личная жизнь, когда у тебя есть такая прекрасная газетка.

\*

Многое из этого, конечно, игра, хотя в ней всегда есть доля правды. Так уж Ларс фон Триер устроен: он постоянно дразнит собеседника, и, кажется, чувствует себя лучше всего, когда его дразнят в ответ. Похоже, это его способ сложить у себя в голове никак не складывающийся иначе социальный пасьянс, примирить свое стремление всегда говорить то, что он думает, с той любезностью, которой требует от него желание относиться к близким внимательно. Это противоречие он решает тем, чтобы говорить все, что в голову взбредет, оборачивая это в юмор и предоставляя собеседнику таким образом самому решать, что тот хочет пропустить, как дурачество, а что – воспринять всерьез.

Общаясь с Ларсом фон Триером, нужно или смириться со всеми теми хулиганскими выпадами, которым он подвергает интервью, или самому наравне принимать участие в саботаже. И я должен признать, что наслаждаюсь этой игрой. Так что мы периодически нападаем друг на друга из засады и разыгрываем сценки со словесными стычками. Как в мюзикле, когда мир вдруг замирает, кулисы разъезжаются в стороны и вся серьезность растворяется в танцах и песнях.

История, которая лежит в основе нашей игры в эти выходные, следующая: журналист охотится за сенсациями, ему бы по-хорошему работать в пресловутой бульварной газете «Экстра Бладет», единственное, что его интересует, – это нарыть как можно больше грязи о режиссере и его жизни. И вообще, он зацикленный и напряженный карьерист, который коршуном бросается на каждое невинное мгновение уюта или покоя, каким-то чудом образовавшееся посреди разговора, и душит его в попытке вымучить из режиссера ответ на очередной вопрос. А, ну и да, вот еще что: газета, в которой он трудится, совершенно идиотская, и напоминать об этом нелишне всякий раз, когда выдается возможность.

Так мы и продвигаемся вперед по тексту. По пути, который по большей части состоит из сплошных петляний. Снова и снова без предупреждения сходим с главной дороги и отправляемся блуждать по разрозненным темам, которые нам раньше довелось затронуть. Нередко все заканчивается тем, что мы выходим на любимые темы фон Триера: почему злые женщины так привлекательны? Как много общего у религии и болезни, от которой он страдает, невроза навязчивых состояний? И что в каком-то смысле жалко, что так все вышло с Гитлером. Все это без всякой видимой связи, кроме, может быть, чисто языковой.

Порой мы снова и снова возвращаемся к особо избранным темам, которые мы развивали днями или даже месяцами. И распространяемся на них дальше и дальше. Часто это суцкая чепуха, базирующаяся на сведениях, почерпнутых Триером из только что просмотренных по телевизору документальных передач, и непрестанно используемая им в качестве аварийного выхода из интервью. Это может быть все что угодно – интересные туалетные привычки деятелей искусства, пластические операции рок-звезд, психопаты в мировой истории. Или даже брачная иерархия среди самцов оленей и ее параллели в современной ночной жизни, в которой – тут мы с Триером полностью согласны – самым тупоголовым самцам тоже удается заграбастать все самое лучшее, пока талантливые бедолаги, не будем показывать пальцами, с двумя скрюченными рожками на лбу добиваются печально малого.

Ну и, конечно, бывают долгие периоды, когда режиссер просто мрачно лежит на диване с закрытыми глазами, укрывшись зеленым пледом, и покачивает ногами в черных носках над подлокотником. Лежит и оказывает сопротивление.

Ларс фон Триер – умный человек, но вовсе не интеллектуал. Он натывается на идеи и мысли и погружается в них. Философия сама по себе его не интересует. Вперед его ведет собственная поглощенность идеями, и вся его жизнь – это сплошное самообучение, что может подтвердить его бывшая жена, Сесилия Хольбек Триер.

Он не любит долгих разговоров и философских выкладок, говорит она. Как не любит и много читать, и смотреть много фильмов. В его обществе вообще сложно витать в облаках дольше пары минут, потому что он бросится к вентилю и выпустит из воздушного шара необходимое количество гелия для того, чтобы собеседник спустился... не обязательно куда-то в ад, просто на землю, ниже пояса, желательно на туалетный уровень, на котором он будет сидеть и болтать бледными волосатыми ногами.

Однако не вызывает сомнений, что в течение своей жизни он выдвигал бесчисленное количество ящиков, перерыл их все, и поэтому полон теперь самодельных мыслей и догадок обо всем чем угодно. Все то любопытство, которое он инвестировал когда-то в те или иные факты, как будто дает теперь дивиденды. Все эти собрания мгновений и сочинений, важных и неважных, затягивают в себя по мере того, как он периодически их повторяет. Факты, почерпнутые из телепередач, наблюдения за жизнью и чистые курьезы, связанные между собой слаженной системой внутренних отсылок, так что иногда он ссылается на что-то, что я услышу от него только несколько месяцев спустя. Триер просто ненавидит повторяться, ему кажется, что это стыдно. И надо отдать ему должное, на пластинке, которую он заряжает снова и снова, куча информации, так что понадобится несколько месяцев, чтобы прослушать ее от начала до конца.

\*

Когда режиссер в конце концов возвращается из экскурсии на кухню, он разливает вино по бокалам и валится передо мной на диван. Я выпрямляюсь в кресле и готовлюсь приступить к делу.

– ООО! – стонет он с усталым раздражением. – Слушай, расслабься. На тебя тут градом валятся великие истины, но тебе все равно все мало, мало, мало, мало. И вообще, когда я думаю обо всех этих наших разговорах, мне все больше кажется, что с каждой минутой ты удовлетворяешь все больше *своих* желаний, а я наоборот только что-то *теряю*. Это очень странно, потому что, если бы я сам писал книгу, я собирал бы материал точно так же, как ты. И тогда бы с каждой минутой чувствовал, что я что-то получаю. А сейчас я чувствую *только*, что меня *используют*.

Я пытаюсь подавить смешок.

– Ну и тогда сам собой напрашивается вопрос: какого черта я вообще это делаю? Это только потому, что я хорошо воспитан.

– Ты хочешь поговорить о чем-то другом?

– Да я вообще не хочу *говорить*! – отвечает он, наклоняясь вперед и ставя свой бокал на стол между нами. – Я хочу лежать в кровати, отвернувшись к стене. Ох, да твою мать! Ну что ты строчишь там опять! Это же *невыносимо*! Я еще и в туалет все время бегаю. Боюсь, что у меня такая простата, что тебе и не снилось. Ты и не пьешь вон ничего!

– Я пью пиво, чтобы тебе досталась последняя бутылка вина.

– Нет, эту бутылку я собираюсь взять с собой в постель. Это совершенно другое дело. Ты не понимаешь, что значит быть... – он смеется, – алкоголиком.

– *Да я ведь вообще ни черта не понимаю.*

– Нет, правда.

Как, наверное, ясно из этого описания, наши сеансы проходят не без некоторого сопротивления со стороны Ларса фон Триера. Но он все-таки их выдерживает. Просиживает часами, день за днем, и когда мне в качестве исключения удастся задеть тему, которая его интересует, он с головой погружается в разговор и даже не пытается прикрыться. Да, он может говорить резко, смотреть на мир мрачно и ступать тяжело, но меня этим больше не проведешь: я все чаще и чаще вижу, как тучи расходятся каждый раз, когда он говорит о чем-то, что его занимает. Даже перспектива проехать по незнакомому участку шоссе может его увлечь. Он помнит, как прекрасно было получить права, впервые засидеться допоздна или смотреть в иллюминатор на скрытый под облаками мир.

Так что, с одной стороны, его жизнь ежедневно омрачена страхом, но, с другой стороны, он наделен умением везде находить просветы, которые он превращает в игровые площадки. Правилами, ритуалами и техникой. От теплицы и охоты до фильмов. Даже малейшая шестеренка, по его мнению, таит в себе какую-то поэзию. А есть еще картины и музыка. Вкус свежих лесных орехов, чувство счастья, когда попадаешь точно в задницу теннисному мячу, и головокружительное ощущение единения со всем и вся, когда ты ранним утром подстрелил оленя и стоишь, погрузив руки в его теплые кровавые внутренности.



*Настроение Ларса фон Триера всегда написано у него на лице. Или как сказал президент Каннского фестиваля Жиль Жакоб: «Когда волосы сбриты, он становится агрессивным. По мере того как они начинают отрастать, он все равно лишен жизненного оптимизма, но когда они отросли полностью – он в своей тарелке». Перед сменой тысячелетий барометр, по всей видимости, показывает «Ясно».*

Так он постоянно останавливается, засматриваясь на малейшие жизненные пустяки. Задает вопросы и сам на них отвечает. В том числе обо всяческих таинственных деталях из жизни крошечных длиннохвостых синиц, у которых большая часть тела превратилась в хвост. Об осмосе, танковых сражениях и интригах в мировой истории, о которых он узнал, щелкая телевизионным пультом. О том, как животные пустыни скрывают свои экскременты или как друзья Фиделя Кастро несколько раз собирались его убить, но всегда передумывали в последний момент.

И каждую такую безделушку из своего багажа активных знаний он так ласкает голосом, прежде чем поделиться ею с остальными, как гость на дне рождения с головокружительным восторгом представляет свой подарок, не будучи в силах с ним расстаться.

Потом вдруг становится трудно укоренить в нем какую-то мысль. Большинство времени он просиживает погруженным в себя. Взгляд при этом не совсем отчужденный. Когда же мне иногда удастся подбросить в разговор тему или информацию, которые он может использовать в своей собственной системе, видно, что он вот-вот будет готов выскользнуть из себя, зажать искомое между зубов и утащить куда-то для дальнейшего поглощения и переваривания.

Однако собственно наш проект – книгу и все связанные с нею вопросы – он искренне ненавидит. И сейчас спешит воспользоваться моментом, чтобы сбежать через запасной выход и позвонить семье: жене Бенте, и двенадцатилетним сыновьям, Людвигу и Беньямину, которых, по словам Триера, журналист вынудил искать убежища в доме матери Бенте. И голос его тут же меняется:

– Привет, Людвиг. Ну что, вы ложитесь спать? Ты баловался сегодня? Ну да, я подозреваю, что да. Но об этом мы потом поговорим, когда вы вернетесь. А как там Беньямин? Да, давай. Привет, Беньяминсен. Тебе пора спать, мальчик. Дай, пожалуйста, маме трубку. Спокойной ночи, мой хороший. Привет! Да, сидим разговариваем. Он мелет языком как сумасшедший, этот твой Нильс. Ему просто *нравится* слушать собственный голос. Журналисты все такие. Милая Бенте, – говорит он в направлении гостинной и протягивает мне трубку. Чтобы я тоже пожелал ей спокойной ночи.

Поздним вечером вторника 29 октября 2002 года почтальон просунул в щель на двери в квартиру старшего научного сотрудника Орхусской государственной библиотеки Педера Гренгора газету «Политикен». Педер уселся на край кровати и прочел новый триеровский кодекс правил догмы, на сей раз для документальных фильмов. Прочел – и не смог потом заснуть.

– Я так разволновался, что начал делать пометки в блокноте. Сначала я просто хотел написать авторскую колонку и отправить ее в газету, но текст все разрастался и разрастался, так что я собирался было переделать его в большую статью, но в конце концов решил – нет, пусть это будет научным проектом.

Педер Гренгор счел последнее заявление режиссера чушью и решил присмотреться теперь к Триеру поближе и сформулировать, что в нем не так.

– Особенно мне не давала покоя эта его высокомерность. Что он считает себя вправе диктовать, что правда, а что ложь в киноискусстве. Тут-то я и подумал: «Послушай, дорогой мой Ларс фон Триер, у тебя ведь были проблемы с этой правдой в течение всей твоей жизни, нет?» Потому что я очень долго воспринимал его как мифмейкера и манипулятора. Мне постоянно казалось, что меня обвешивают. Какая-то часть его поведения сама по себе выливается в фильм, который продолжается двадцать четыре часа в сутки.

Ларс фон Триер играет на публику, представляя себя большим всемирно известным режиссером, и, по мнению Педера Гренгора, это так очевидно, что за его спиной почти можно разглядеть хлопушку.

– Такой немного надменный, всегда готовый бросить вызов, не очень-то любезный. И нет, я не сомневаюсь в том, что у него есть фобии, но вы должны признать, что он отлично умеет их подать. Более того, он ими даже кокетничает, что приводит меня просто в ярость. Мне так и хочется сказать – эй, да сколько можно, соберись же ты! Зай мись лучше тем, что умеешь! Потому что я уверен, что он знает множество историй, стоит ему только начать рассказывать.

Педер Гренгор окончил университет по специальности «датская филология» и «история и теория кино», и в юности он влюбился во французские фильмы Франсуа Трюффо и Жан-Люка Годара, не оставшись

равнодушным и к их датским коллегам Нильсу Мальмросу и Билли Августу. Но вот фон Триер его не тронул.

– Я не мог понять, почему я никогда не принимал его фильмы близко к сердцу. Я все время чувствовал, что остаюсь снаружи, наблюдая оттуда за чем-то трогательным и впечатляющим. Он делает очень, очень красивую картинку, но его фильмы никогда не могли меня очаровать. Я в них не влюблялся, – говорит он.

И тогда он решил понять почему. Результат вылился в небольшую книгу – так называемые Рабочие материалы Орхусской государственной библиотеки, – где Гренгор в 2003 году под заглавием «Ларс фон Триер: Мифы и правда» снимает с фильмов Ларса фон Триера слой за слоем, пока перед ним не оказывается чистая эгоцентричная постановочная провокация режиссера, который решил не тратить свой талант на создание связанных авторских работ.

– Я бы расстроился, если бы мою книгу воспринимали как жестокую критику Триера. Потому что в его работе все равно всегда есть множество лакомых кусочков и потому что мне кажется, что я отчасти становлюсь на его сторону, говоря, что он должен принимать себя всерьез. Потому что он никогда этого не делал. И именно это превратилось в огромную проблему для него и с человеческой точки зрения, и с точки зрения искусства, – говорит Педер Гренгор.

Реакцией на его работу была оглушительная тишина. Это исследование неизвестно даже знатокам творчества Триера, сам же режиссер никогда о нем не слышал. Что, конечно, не означает, что в рассуждениях Гренгора нет резона, да и нельзя сказать, что он одинок в своих выводах. Многие его претензии похожи на те реплики, которыми обмениваются по всей Дании, когда речь заходит о фон Триере, а некоторые из них напоминают возражения друзей, коллег и экспертов, которые, правда, делают из них другие выводы.

\*

Педер Гренгор начинает свою статью с подробного разбора того мифа, который, по его мнению, Ларс фон Триер сознательно распространяет о себе. Мифа о большом художнике, гении режиссуры, который «с помощью так называемой трилогии „Европа“ собирает всерьез показать миру, что он находится в той же весовой категории, что и Жан-Люк Годар, которого Триер даже попытался обойти по части использования экспериментальных

планов повествования, цитат из книг и фильмов и прямых или косвенных отсылок к литературе, живописи, музыке и кино».

За ним следует конфликт с мифом о «мягком», хоть и немного циничном, Ларсе фон Триере, который заменил рафинированное изображение съемками сентиментальной и религиозной ручной камеры и догмами, призванными спасти киноискусство от декадентства и упадка. В центре внимания оказались теперь человек и его чувства, хотя Триер настаивает на том, что является «циничным создателем фильмов, занятым изображением мирового добра и зла, при этом желательно максимально сентиментально и зло».

И наконец, он подходит к мифу о самом фон Триере: «Мы следили за сменой ипостасей Ларса фон Триера, видели, как в 70-х, когда молодежная мода диктовала совсем 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».

Все это ступеньки на пути к окончательному выводу: «Фон Триер стал мифом в датском кино благодаря тому, что, как никто, умеет снабжать окружающий мир историями из своей жизни».

\*

Затем Педер Гренгор нападает на фильмы Триера, которые считает безличными и бессвязными. Их нельзя считать законченными произведениями, это просто серия эффектно оформленных мятежей по разным поводам, лишенных того потока личных переживаний, который отличает работы больших режиссеров.

– Кажется, что он оказывает вечное сопротивление всему на свете, но главным образом интеллигентскому дому своих родителей. И это сопротивление настолько его переполняет, что он просто не успевает выразить в своих фильмах ничего другого, – говорит Педер Гренгор,

который считает, что Ларс фон Триер, вне всякого сомнения, жаждет признания, любви и славы, каковая жажда сама по себе могла бы служить отличной движущей силой для его работ, если бы не одно но: фильмы Триера лишены индивидуальности. – Я, по крайней мере, ее в них не нахожу.

В тех мирах, которые Триер выстраивает в самом начале своей карьеры, никак не отображаются социальные связи между людьми – только красиво подсвеченные визуальные пространства. В более поздних фильмах он меняет тактику и выдает на-гора провокацию за провокацией, так что теперь движущая сила заключается в стремлении немедленно нарушить каждый запрет, встретившийся режиссеру на пути.

– Это напоминает классическую детскую тактику – вести себя невозможно, чтобы гарантированно заслужить тем самым всеобщее порицание, потому что это гораздо безопаснее, чем стараться удивить свое окружение чем-то созидательным, во что ты предварительно вложил всю душу, – говорит Педер Гренгор.

– То есть вы считаете, что Ларс фон Триер не обнажается, но, наоборот, укрывается за иронией и провокациями?

– Да, что-то вроде того. Ребенок, который ведет себя отвратительно, прекрасно понимает при этом, что родители могут разозлиться, так что не очень удивляется последующей взбучке. Ларс фон Триер открыто говорил, что надеется спровоцировать людей на ненависть к нему самому и к его фильмам. Он едва ли не злится, если мы считаем, что он снял хороший фильм. Тогда получается, что он приложил не все усилия, – и это трагедия, потому что режиссер должен как раз ставить на карту абсолютно все и всегда.

– Что это за личные драмы, которым, по вашему мнению, он должен уделять внимание в своих фильмах?

– Ну, с какими конкретно драмами он сталкивался, мне неоткуда знать. Я просто не понимаю, почему он не говорит открыто о демонах, как Бергман, почему не заявляет: «Мои демоны – это...» Бергман выписал их все на лист бумаги в одной передаче, положил перед собой на стол и сказал: «Итак, мой первый демон». И перечислил их все, одного за другим.

Один триеровский фильм Гренгору все-таки понравился – телесериал «Королевство». Для него он не жалеет похвал в своей книге и до сих пор помнит свое зрительское восхищение им после просмотра.

– Я действительно считаю, что это прекрасный фильм, невероятно захватывающий. Я был в *совершеннейшем* восторге. В нем есть какая-то серьезность, и он содержит в себе множество уровней. Я уверен, что при

работе над этим фильмом Триер действительно остановился и заглянул в себя, так что в сериале есть практически все те вещи, которые он должен отрефлексировать как художник. Все его демоны.

«Королевство» – это настоящий каталог драматических, психологических и экзистенциальных элементов, включая и личные драмы Триера, и именно на разработку всех этих элементов ему и стоило потратить свой талант, считает Гренгор. Или, как он пишет, «он сам утверждает, что „Королевство“ – это исключение в его творчестве. Однако именно это исключение и показывает, что он большой художник с нереализованными возможностями, которые он сам себе мешает реализовать».

В какой-то момент Гренгору казалось, что Триер рано или поздно станет «гениальным художником».

– Что он может привнести в киноискусство что-то решительно новое, стать наравне с Бергманом.

– *Если Ларс фон Триер не гений, то кто же он?*

– Я бы не хотел, чтобы меня воспринимали как человека, который утверждает, что фон Триер жалкий, ни на что не способный враль, потому что я так не думаю. Но я считаю, что он в конце концов стал... мифмейкером, мошенником и фокусником, и это довольно досадно.

## **Очаг страха – детские годы**

## Идеальный человек

Стояло большое лето идеалистов. Во всем западном мире то тут, то там поднимались молодежные бунты. Лето рок-музыки, власти цветов и экспериментов с длинными волосами. Повсюду валялись с пьедесталов авторитеты. В Париже студенты захватили университет, большие города один за другим поднимались на демонстрации против вой ны во Вьетнаме, а в Чехословакии население восстало против диктатуры пролетариата. Чуть позже в том же году трое астронавтов на борту «Аполлона-8» впервые в мировой истории преодолели силу земного притяжения и вышли на лунную орбиту. Один из них, Джим Ловелл, вытянул вперед указательный палец, закрывая им земной шар, и осознал, насколько мало мы все на самом деле значим, если все, что он когда-либо знал и видел, может скрыться за его большим пальцем.

Где-то там, под большим пальцем Джима Ловелла, бегал в джинсовой куртке маленький тощий мальчик по имени Ларс Триер, со стриженными под горшок и торчащими в разные стороны волосами, погруженный в собственные мечты. Ему было двенадцать лет. Он увидел в газете объявление о том, что на главную роль в датско-шведском телесериале Томаса Виндинга «Тайное лето» ищут мальчика – и прошел отбор на эту роль. Участие в съемках на несколько недель избавляло его от ненавистной школы, но главное чудо заключалось в том, что ему предстояло увидеть в работе настоящую съемочную группу и получить возможность вблизи восхищаться всем тем кинооборудованием, о котором он до сих пор мог только мечтать или читать в книгах.

Он и сам уже несколько лет ставил фильмы. Мультфильмы и приключенческие фильмы. Он не знает, хочет ли он стать актером, сказал он в интервью газете «Актуельт» после выхода «Тайного лета» на экраны. «Но, по крайней мере, я точно хочу заниматься чем-то, связанным с кино».

Ларсу не нужно было устраивать никаких молодежных бунтов – его родители давным-давно и крайне успешно устроили их за него. В доме Триеров в Люнбю авторитеты самоупразднили до такой степени, что Ларс сам отвечал за свое воспитание. В этом красном доме номер двадцать четыре по улице Исландсвай молодежные бунты устарели на целое поколение, так что Ларс сам являлся их плодом. Он был попыткой создать свободного человека – с некоторыми неожиданными побочными эффектами. Возможность все и всегда решать самому сделала его не только

свободным человеком, но и человеком, терзаемым страхами. Потому что свободное воспитание иногда подобно свободному падению.



*Маленький Ларс – в семье его называли «Гутти» – в свете лампы Ле Клинт на руках у матери в ее созданном по эскизу архитектора спальном уголке, куда она часто уходила, когда ей нужно было побыть в одиночестве, и где часами на фоне говорящего радио раскладывала свои вечные пасьянсы, успокаивая нервы.*

Ларс фон Триер во многих отношениях является ребенком 1968 года. Он глубоко верит в прогрессивную гуманистическую жизненную философию того времени и одновременно с этим является первой жертвой духа времени. Может быть, именно из-за этого он впоследствии выступает в первых рядах чинящих отпор толерантной диктатуре гуманизма – одетый в черное, авангардно стриженный молодой человек, который повернулся спиной ко всем педагогическим лозунгам и предался своему пристрастию к эстетике апокалипсиса, старым нацистским формам и искусству, которое стремится не улучшить мир, а просто быть искусством.

Мать Ларса фон Триера, Ингер Хест, была идеалисткой. Так что не случайно, что в нескольких фильмах ее сына появляется идеалист-энтузиаст, отправляющийся в мир с целью спасти его или улучшить – и в конце концов сам выступающий причиной разрушения этого мира.

– По большому счету все мои фильмы об этом и только об этом, – говорит Ларс фон Триер. – О людях с принципами, которые они пытаются применить на практике, после чего все оборачивается чистым адом.

Ингер Хест была старшей из трех детей состоятельного госслужащего и выросла в фешенебельном районе Фредриксберг. Ее мать умерла рано, а отношения с отцом были довольно прохладными. В один прекрасный день, когда ей было шестнадцать, отец в ярости разбил ее коллекцию пластинок Курта Вайля, после чего она ушла из родительского дома. Несколько лет после этого она жила с архитектором Вагном Кострупом, который был коммунистом, как и она сама, и вращалась в кругу свободомыслящих левых интеллектуалов, среди которых, например, были писатели Ханс Шерфиг и Ханс Кирк и поэт Отто Гельстед.

Ингер Хест бывало сложно понять, что кто-то может иметь взгляды и убеждения, отличные от ее собственных, особенно после того, как она потратила время на то, чтобы объяснить, как все на самом деле взаимосвязано. Так что ей нередко приходилось повторять объяснения, что она, впрочем, делала крайне охотно. Лучше всего ей удавались восторженные панегирики Югославии, где она побывала когда-то в молодости.

– Югославия – это рай на земле, – говорит Ларс фон Триер. – На этом она продолжала *настаивать* и *настаивать*. Она как-то побывала там с какой-то делегацией и всю жизнь потом считала, что это самая счастливая страна на Земле, потому что там по улицам бегают маленькие пятнистые поросята – это же такое очевидное проявление свободы. По утрам обязательно нужно пить сливовицу, тогда не будет проблем с пищеварением. И слово-то какое красивое: сливовица, – говорит режиссер, испытывавший неловкость всякий раз, когда Ингер заводи́ла свою песню про Югославию. – Я не помню, чтобы я стыдился своего отца. Но по отношению к маме я застрял в той подростковой фазе, в которой кажется, что все, что делают твои родители, это ужасно глупо и неловко. Может быть, это потому, что мы были так друг на друга похожи, со всеми нашими страхами и тому подобным.

Архитектор Вагн Коструп сделал в квартире тайный лаз для матери Ларса, которая участвовала в движении Сопротивления во времена немецкой оккупации, так что, когда в 1943 году гестапо постучало в их

дверь, она смогла убежать в квартиру этажом выше, а уже оттуда – в Швецию. Именно здесь Ингер Хест познакомилась с Ульфом Триером, за которого впоследствии и вышла замуж, – наверное, не последнюю роль в этом сыграл тот факт, что архитектор за время ее отсутствия успел найти себе новую, менее невротичную спутницу жизни.

Ингер Хест была экономистом и энтузиастом и после войны активно боролась за то, чтобы превратить бесчеловечные учреждения для отстающих в развитии в современные институты. Пьяняще-счастливое послевоенное время вообще было пронизано верой в перемены к лучшему, особенно в той крайне левой среде, к которой она принадлежала.

– Война закончилась, они вернулись домой и снова верили во все на свете, – объясняет Ларс фон Триер. – Ну и трахались, судя по всему, без разбору, как кролики.

Нет сомнений, что Ларс – настоящее дитя любви: просто любовь эта была не между Ингер Хест и Ульфом Триером. Ингер увлеклась своим начальником из Министерства социальных вопросов, и это увлечение в конце концов вылилось в роман, продолжавшийся несколько лет. Только перед самой смертью матери Триер узнал, что его биологическим отцом на самом деле был Фритц Микаэль Хартманн, потомок нескольких даровитых музыкантов, который, по всей видимости, не отвечал Ингер взаимностью – по крайней мере, беременность положила конец их отношениям. Сам Ларс фон Триер считает, что его мать перенесла потом свою потерпевшую крушение влюбленность в архитектора и начальника в бесконечное восхищение архитекторами и веру в способности своего сына.

– Она ведь родила меня не потому, что хотела еще детей, а потому, что хотела ребенка от этого Хартманна. Она даже писала ему: «Я очень разочарована тем, что у тебя нет никаких родительских чувств к ребенку». Я нашел это письмо. Она, наверное, все-таки надеялась его захомутать.

Между матерью и сыном в детстве установились почти симбиотические отношения, когда им обоим было сложно сказать, где заканчивался один и начинался другой. Ингер Хест высматривала в мальчике музыкальные способности хартманновских предков, к которым относились такие композиторы, как Нильс Вигго Бентзон и Йохан Эрнст Хартманн, написавший мелодию датского королевского гимна «Король Кристиан стоял у высокой мачты».

– Когда-то она даже купила мне маленький орган. Еще я пробовал играть в какой-то группе, и у меня абсолютно ничего не получалось. Но она так надеялась, что у меня отцовские гены, что меня все равно отдали на фортепиано.

Брат Ингер, Берге Хест, снимал документальные фильмы и позже помогал юному Ларсу в его экспериментах. Сестра Кирстен была удивительно сильной женщиной. Все трое были мятежниками, но каждый по-своему и в разных сферах. И только в одном они сходились, а именно в борьбе друг с другом.

– Они ужасно ссорились, – говорит Ларс фон Триер.

Ссоры, однако, редко возникали по каким-то глобальным вопросам – мелочей обычно было вполне достаточно.

– В их семье просто нельзя было не спорить, хоть о чем-нибудь. Мама и Берге отстаивали каждый свою точку зрения и ссорились просто как сумасшедшие. По самым идиотским поводам, например, чем лучше косить траву – газонокосилкой с вращающимся барабаном или с горизонтальным ножом. Потом они *неслись* через весь дом, вытаскивали откуда-то номер журнала союза датских потребителей «Тенк», чтобы сравнить цилиндрические ножи с ротором.

Мать Ларса заглядывала потом в энциклопедический словарь Салмонсена, и тогда дядя Берге бежал за немецкой энциклопедией, потому что именно на ней основывался Салмонсен, а значит, она была более точной.

– И так они не унимались до тех пор, пока в конце концов *в ярости* не расходились по сторонам, после чего визит заканчивался и пора было возвращаться домой.

Семья Хест была, по определению Ларса фон Триера, семьей типа «нет» – он сам по-настоящему осознал это, только женившись во второй раз и попав в так называемую семью типа «да».

– Родственники Бенте – очень любезные люди, и, когда они собираются за столом, они говорят друг другу: «Как же *вкусно*. Я никогда ничего *вкуснее* не пробовал». И все поддакивают. И вот когда они встречаются с моими родственниками... ну правда. «Вкусно?» – Он фыркает и меняет тон на гораздо более холодный: – «М-м-м... Я не могу сказать, что очень хорошо представляю, каким именно должно быть это блюдо, но я все-таки *думаю*, что оно могло бы быть вкуснее, если бы...» – Он смеется. – В моей семье разговор *всегда* начинается со слова «нет» – чтобы всегда был шанс перейти в дискуссию. Если ты говоришь «да» и со всем соглашаешься, беседа становится бессмысленной.

Может быть, именно в этом коренится собственная триеровская болезнь искренности. По крайней мере, после того как какая-то мысль приходит ему в голову, ему очень тяжело удерживать ее при себе.

– Когда я думаю о чем-то, мне кажется, что я с тем же успехом могу

произнести это вслух. Потому что после того, как я об этом подумал, для меня это стало реальностью, а все, что реальность, конечно, можно произносить вслух. Даже нужно.

Это сочетание болезненной искренности и унаследованной от семьи типа «нет» тяги к дискуссиям может заводить довольно далеко. Как в давнем интервью газете «Берлингске Тиденде», которое Триер давал совместно с Томасом Винтербергом и в котором он последнего глубоко уязвил. Триер только в процессе интервью понял, что его темой является дружба, и, конечно, тут же задался вопросом: друзья ли они с Винтербергом вообще?

– Но это вообще идиотизм. Нас вдруг выставляют кем-то, кем мы на самом деле не являемся. Ну и потом, я всегда обо всем спорю, – говорит он. – Так что я ожидал, что он тоже поддержит спор.

\*

Фамилия Триер происходит от названия одноименного города в Юго-Западной Германии, который супруги Саломон и Этель Триеры покинули в восемнадцатом веке, чтобы осесть в Копенгагене, где Саломон стал лавочником и свечником. Ульф Триер был наполовину евреем и гораздо более уравновешенной натурой, чем его жена, однако принципы его были при этом такими же твердыми. Его отец был социал-демократом и членом Парламента, и сам он стал социал-демократом, убежденным атеистом и человеком, спокойно, но неустанно демонстрирующим свою неприязнь негодным социальным институтам.

Как, например, в их ежегодных походах в Королевский театр на День инвалида, когда Ульф брал Ларса с собой – и все в зале вставали, когда входил король. Все, кроме Триера с сыном, которые продолжали сидеть в своей ложе, хотя отцу приходилось иногда реагировать очень быстро и насильно удерживать Ларса в кресле. Став взрослым и известным, Ларс сам получил рыцарский орден и поблагодарил королеву в письме, подписанном «рыцарь Ларс», однако спустя несколько лет вернул обратно с объяснительной запиской, подписанной «гражданин Ларс». Потому что, как объясняет он сам, рано или поздно нужно смириться с последствиями того, что ты республиканец.

Пока Ларс был еще совсем маленьким республиканцем, в доме жила няня, фру Андреа, которая готовила, убирала и следила за тем, чтобы дома всегда кто-то был. В детский сад Ларс не ходил никогда – согласно

семейной легенде, сначала в детском саду «Бреде» не было мест, а когда оттуда наконец позвонили, к телефону подошел сам Ларс, который сообщил, что его это «больше не интересует».

Родители Ларса мало общались между собой, да и с ним самим тоже. За ужином взрослые выпивали по бокалу вина, после чего все расходились по своим комнатам с чашкой кофе: Ульф принимался читать биографии и разгадывать кроссворды, Ингер – раскладывать пасьянсы, а Ларс – играть. Только с покупкой телевизора у них появилось место для сбора всей семьи – особенно важно, по воспоминаниям Триера, было смотреть новости.

– Ну понятно, мы же выписывали всего три газеты.

Даже придерживаясь современных идей о воспитании можно быть старомодной матерью. Ларс фон Триер не помнит, чтобы родители хоть раз с ним играли, брат был на десять лет старше, так что Ларс был практически предоставлен самому себе. Когда он чуть подрос, мать пару раз сводила его в музей и, кажется, даже сыграла с ним однажды в какую-то игру. Но инициатива никогда не исходила от родителей. Или как резюмирует его жена, Бенте:

– Они жили в этом прекрасном доме, и у них была фру Андреа, которая делала ему чай. Он рос ужасно избалованным, но они совершенно не видели в нем ребенка.

В доме Триеров вообще редко происходило что-то неожиданное. Режиссер до сих пор помнит, как однажды вечером, когда он уже лег спать, а отец сидел и читал у себя внизу, в дверях его комнаты выросла вдруг мама с персиком в руках.

– Она нарезала его на маленькие кусочки, принесла маленькую такую костяную вилочку, и я съел персик после того, как почистил зубы, что было... очень неправильно! – рассказывает он. – И это произвело на меня огромное впечатление! Просто потому, что она вдруг сделала что-то *иначе*, не так, как обычно. Бенте постоянно делает что-то такое для наших детей, но моя мама никогда не тратила энергию на мысли о том, что может понравиться ребенку. *Никогда!* Она просто старалась предотвращать катастрофы. Я не думаю, что ее хоть сколько-нибудь интересовали дети, она просто прочла много книг – она вообще все в своей жизни вычитала из книг.

В книгах было написано, что дети – это тоже люди, просто маленькие, и если разговаривать с ними как со взрослыми, давать им ответственность, позволять им самим принимать решения и вообще обращаться с ними как с независимыми разумными существами, они будут естественно развиваться. Так Ларс и рос, как маленький, полностью развитый человек – нужно было

разве что не забывать поливать его время от времени. К нему относились, как ко взрослому, читали ему вслух взрослые книги – «Посмертные записки Пиквикского клуба» Чарлза Диккенса и детективные романы про лорда Питера Уимзи, – и он называл родителей Ингер и Ульф.

– Папа не имел ничего против того, чтобы его называли «папой», но чтобы подчеркнуть, что мы все наравне, мы все должны были обращаться друг к другу по имени.

\*

Я помню, как мама издевалась над папой, когда он забывался и говорил: «Я не знаю, спроси у мамы». Тут она всегда мгновенно отвечала: «Я тебе не *мама!*»

Неверие Ларса в мамины чувства было таким глубоким, что в десять лет, когда они отдыхали летом в Швеции, недалеко от лыжного подъемника он указал на фуникулер и сказал: «Если бы я на нем поехал и вагончик оборвался бы и упал вниз, вы бы обрадовались, наверное, что сами остались внизу». На что мама ответила: «Нет, наоборот. Тогда бы мы как раз хотели оказаться вместе с тобой».

– Что показалось мне *таким* враньем. Такая мелодраматичная чушь. Я ни на грош не поверил в то, что она хотела бы оказаться в аварии вместе со мной.

Другая проблема заключалась в том, что Ларс не всегда принимал те решения, которые, как писали в маминых книжках, естественным образом принимает маленький развитый человек после некоторых рассуждений. И тогда воздушные замки рушились.

– Я как-то отказался сдавать кровь на анализ, и тогда она орала и бросалась стульями. От бессилия. Когда я вдруг употребил ту свободу, которую она сама мне *дала*, чтобы сказать «нет», вся система просто рухнула, потому что она основывалась на уверенности в том, что маленькое разумное существо вне всяких сомнений ответит «да».

Дискуссии всегда начинались со слов: «А что ты сам думаешь?» А заканчивались «каким-то диким и страшным ором», говорит Ларс.

– Потому что я никогда не попадался на ее удочку. Ты хочешь пойти к зубному врачу? Нет, отвечаю я, не хочу. Но ты же прекрасно понимаешь, что у тебя могут ужасно разболеться зубы. Да, я все понимаю, но к зубному все равно не хочу. Так и продолжалось до какого-то сознательного возраста, пока я не накопил достаточно самодисциплины для того, чтобы все-таки

туда ходить. Но, – добавляет он со скрытой усмешкой, – несмотря на все это вся система свободного воспитания ее более чем устраивала. Потому что ее отношение ко мне как ко взрослому означало, что на ней лежало все меньше ответственности.



*Оле, брат Ларса фон Триера (справа) на десять лет старше Ларса (слева), так что они оба росли как единственные дети в семье – и выросли очень разными. Отца и мать они называли Ульф и Ингер. На фотографии присутствует также друг Оле и картина Ханса Шерфига из домашней коллекции.*

Даже если тебя воспитывают так, как будто ты уже взрослый, это совсем не значит, что ты от этого повзрослеешь. Скорее наоборот. Когда никто не ставит тебе границ, все, с одной стороны, возможно, но с другой – зависит от тебя самого. А это никогда не было рецептом защищенности.

– Во-первых, я вынужден был стать своим собственным палачом. Мне приходилось заставлять себя ходить к зубному, потому что я понимал, что так нужно. Так что мне кажется, что я слишком рано повзрослел. Кроме того, я провалился аккурат между полной домашней свободой и проклятой ужасной и авторитарной школой, – говорит Ларс фон Триер. – То, что я сам должен был разбираться в том, что хорошо, а что плохо, было связано еще и с чувством вины. Было бы настолько проще, если бы мама просто

сказала: «Вот это мне не нравится и я не хочу, чтобы ты так делал», вместо того чтобы я сам должен был догадаться, в чем это я провинился. 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 очерчивает именно любовь.

## Братья

Я довольно долго не могу найти Оле Триера в мастерской, расположенной в одном из желтых корпусов Киногородка. Через ворота в здании мне видно мужчину, который стоит, склонившись над какой-то работой, но это не брат Ларса фон Триера.

– Оле сидит вон там, – говорит мужчина, кивая на соседнюю мастерскую, и тут вдруг я его наконец-то замечаю.

Немного застенчивый пожилой мужчина в светло-коричневом комбинезоне, седой, с зачесанными назад волосами и седой же бородой под большими очками. Маляр предпенсионного возраста. Неженатый и бездетный. Вообще-то я прихожу просто договориться с ним о встрече в какой-то из ближайших дней, но оказывается, что Оле сейчас не занят, так что мы, как он выражается, «можем сразу с этим покончить».

Он предлагает мне пиво и сам захватывает бутылку в тесную мастерскую, где мы усаживаемся на скамейках, прикрепленных по разные стороны стоящего у стены рабочего стола. Со всех сторон нас окружают инструменты. Они свисают со стен, лежат на столе и на полу.

– *Забавно, что вы вместе работаете*, – замечаю я.

– Ну нет, *ничего* забавного, – отвечает Оле Триер, который, как нам уже известно, происходит из семьи типа «нет». – Просто несколько лет назад я остался безработным и Ларс был так любезен, что предложил мне это место. Так я и оказался тут в углу. Достаточно далеко от всего остального, – смеется он.

Когда тебе нужно проследить по карте чей-то жизненный путь, довольно логично, казалось бы, начать с разговора со старшим братом героя, но в этом конкретном случае я вынужден признать, что оказывался едва ли не максимально далеко от цели. Сложно поверить (и по мере продвижения разговора становится только сложнее и сложнее), что два этих человека выросли в одной семье.

Оле Триер закуривает, делает глоток из бутылки и выжидательно откидывается на спинку скамейки. Что я хочу узнать? Оле было десять лет, когда Ларс родился и семья переехала в Эрхольм, что возле реки Мелле, недалеко от Люнгбю. Ему было сложно найти там новых друзей, кроме того, его мучила программа школы Бернадотта, где он получил еще больше свободного воспитания, так хорошо известного ему из дома. Оле оказался дислексиком, однако в его творческом классе на это не слишком обращали

внимание.

Оба брата на самом деле росли как единственные дети в семье – и выросли очень разными. Ларс все время играл с соседскими мальчишками теми игрушками, которые со временем стали им по карману, и быстро начал устраивать творческие демонстрации. Особенно хорошо ему удавалось уговаривать товарищей снимать короткометражки.

Оле уже в возрасте одиннадцати-двенадцати лет прочитывал по три газеты в день: «Информашон», «Ленд ог Фольк» и «Политикен». И стал членом Союза Датской коммунистической молодежи. Оле не помнит, чтобы мать когда-то призывала его заняться чем-то творческим. Да, было время, когда он немного «баловался рисованием», но быстро стало понятно, что рисует он плохо, поэтому вместо этого он стал учеником маляра. Однажды, когда ему было под тридцать, он страдал депрессией и только с грехом пополам смог закончить вечерние курсы для подготовки к поступлению в вуз, у матери вдруг появились академические амбиции на его счет.

– Мой отец тогда только что умер, и она вдруг запаниковала. Вбила себе в голову, что я должен поступить куда-то учиться, пока она жива, потому что ее пенсия исчезнет вместе с ней.

Оле совершенно не хотел учиться, но честно попробовал поступать в пару мест, хоть и спустя рукава. Он застенчиво улыбается, пожимает плечами и берет новую сигарету.

– Но, – говорит он, – по большому счету, после первой депрессии я никогда больше не стал прежним.

Любимые фильмы Оле – «Одален 31» Бу Видерберга и «Гарри и камердинер», так что нет ничего удивительного в том, что работы младшего брата не вызывают в нем особого восторга.

– Мне очень нравилась та телевизионная история про Королевскую больницу. Ее точно стоило посмотреть. Еще мне нравятся «Идиоты». Но «Рассекая волны»... все эти романтические элементы мне не по душе. Как по мне, это глянцевого журнала какой-то.

Мы немного сидим молча.

– У Ларса совсем другие художественные идеалы, нежели у меня, – говорит он наконец. – Я считаю, что с точки зрения искусства лучшее и интересное – это то, что говорится проще всего. Если ты начинаешь бросаться в какие-то сложные и мрачноватые вещи, значит, ты не до конца понимаешь, что ты делаешь. Ларсу же гораздо ближе мистическая манера. Если кому-то нравится считать, что он гений, я никак не могу им в этом помешать. Я и не хочу им в этом мешать. Просто всегда было совершенно очевидно, что мы разные.

## Своя стихия

Если смотреть со стороны дороги, видно только колею, которая исчезает в отверстии живой изгороди и потом описывает плавную дугу между деревьев и кустов. Выход из мира, который, очевидно, никуда не ведет. Ларс фон Триер надежно спрятался в этом холмистом, усаженном деревьями пейзаже, в датской Швейцарии недалеко от Люнбю, где в старые времена промышленность приходила в движение благодаря запруженным водам реки Мелле.

Стоит утро в начале августа, солнце светит, воздух чист и отовсюду щебечут невидимые птицы. Пока неасфальтированная дорога плавно следует за изгибами местности, за изгородями начинают мелькать крытые соломой соседские крыши, перемежающиеся большими деревьями, которым позволили разрастись и состариться. Чуть дальше, на дорожке, посыпанной мелким гравием, припаркован красный «вольво» режиссера. За ней виднеются сарай и шестиугольная теплица, и только потом взгляд скользит через отверстие в изгороди направо, где маленькая каменная лесенка ведет к тропинке на вершину холма. Там он и стоит – большой черный деревянный дом. На том самом месте, где пейзаж достигает своей вершины и готовится сбегать вниз к реке по другую сторону холма.

Здесь он и живет, Ларс фон Триер. Вдалеке от всего. В маленьком мире, удаленном от большого, или, как говорит его товарищ по Институту кинематографии, режиссер Оке Сандгрэн, в настоящем стеклянном шаре: «Кажется, что если его потрясти, над рекой вот-вот пойдет снег». Потому что хозяин этого участка земли – человек, который создает вселенные. В своих фильмах и вокруг себя. С правилами и рамками, которые он заполняет действием. В фильмах это истории, в жизни – самые разнообразные игры.

– Этот дом, который никому не виден и который висит над пропастью у реки, – это его собственный изгиб реальности, – говорит Оке Сандгрэн. – Когда ты приходишь к нему в гости, он проходит по всему дому и показывает тебе где что. Здесь я сделал вот так, а вот тут сейчас я тебе покажу. Возьмите любой из его фильмов: сначала он создает мир. Все его миры удивительно утонченные и живущие по своим собственным правилам. Это распространяется на его отношение ко множеству вещей: к сырам, винам, костюмам от портного, мобильным телефонам и рыболовным снастям.

Оке Сандгрэн заверяет меня, что Ларс фон Триер – вовсе не аутист. Сандгрэн знает, что это такое, потому что аутизм диагностирован у его собственного сына.

– Но все-таки я вижу в Ларсе несколько сходных с аутистами черт. Например, то, что он создает вокруг себя особенный мир, который стремится полностью контролировать.

Кроме того, Сандгрэн рассказывает, что Триеру очень нравятся старые утонченные вещи – он сам помнит, как когда-то еще во время учебы Триер затащил его в древнюю лавку возле Домского собора, в которой стоял старик в белом халате, «точь-в-точь как в каком-нибудь фильме фон Триера». Они попросили противозачаточных средств, которые старик вынес им завернутыми в воощеную бумагу, после чего записал покупку в специальную книгу. И как говорит Сандгрэн:

– Ларс такое просто обожает.

Сегодня мы должны начать работать над книгой, и у меня, конечно, есть определенные планы на день, но с Ларсом фон Триером никогда и ни в чем нельзя быть уверенным, так что у меня немного беспокойно на душе, когда я включаю диктофон и прохожу последние метры до входа в дом, в котором широко открыта верхняя часть кухонной двери.

– *Привет!* – кричу я немного более оживленно, чем предполагает повод.

– Смотри, какая прекрасная сегодня погода, – отвечает мне из дома известный всей стране голос.

Я вожусь немного с нижней половиной кухонной двери и наконец вваливаюсь внутрь. Вот и он, стоит посреди гостиной с телефоном в руках. Мужчина средних лет в тонких круглых очках и носках под сандалиями. Слегка заросший щетиной, с взъерошенными волосами. Фигура немного вялая, в нескольких местах вышедшая за линии, в которые изначально втиснула его природа, – в этом смысле годы наделили его тем очарованием, которое дает только возраст. Часть лишнего веса пузырится над ремнем, часть заняла место в щеках. Режиссер слоняется по гостиной, приковав взгляд к телефону, и ведет себя так, как будто он один во всей вселенной.

Другими словами, человек, который встречает меня здесь, очень мало похож на экстравагантного художника-экспрессиониста или одаренного истерика с судорожным тиком по всему телу. В нем нет ни намека на ту тщательно отретушированную картинку из средств массовой информации, сквозь призму которой мы так привыкли на него смотреть. Нет, передо мной стоит самый обычный, живущий в пригороде датчанин, с щетиной, утренним беспорядком в волосах и сонными остатками иронического

взгляда на мир в уголках глаз. В честь сегодняшнего дня одетый как на экскурсию: в бело-синюю клетчатую рубашку с коротким рукавом, которая нависает над поясом светлых летних брюк. Это обычное буднее утро в жизни Ларса фон Триера. Немного неожиданное место, чтобы столкнуться с такой величиной, как он. Но не самое худшее место для того, чтобы начать.

– Ты видел картинку, которую я здесь повесил? – спрашивает он и отступает немного в сторону, чтобы не заслонять мне большой квадратный кусок стекла на тупиковой стене, за которым множество жестких темных карандашных линий пересекаются друг с другом под толстым белым шрифтом, которым набрано сначала «Антихрист», чуть ниже «Пролог» и, наконец, «Ларс фон Триер». Кадр с названием фильма, нарисованный Пером Киркебю.

– Я попросил у Пера один из кадров, и он, чтобы меня поддразнить, выдал тот, на котором фигурирует мое собственное имя, – смеется Ларс фон Триер и проходит мимо меня, направляясь в открытую кухню. – Я могу предложить тебе чаю?

Именно так он и разговаривает. Тонким, немного сдавленным голосом, временами на старомодном, а порой на почти вычурном датском, который не позволяет себе глотать окончания. Слова вроде «торжественно» и «остерегись» чувствуют себя в его словарном запасе, как дома, наряду с гораздо более простецкими выражениями вроде «говнюк» и «трахаться», при этом похоже, что слова из двух этих категорий шли рука об руку. Некоторые слова он выговаривает так аккуратно, как будто они вырезаны из какого-то древнего языка и вставлены в современное предложение. Говоря о чем-то, что ему дорого, он выговаривает слова особенно бережно, как будто своим голосом задевает ценный предмет и поэтому должен быть особо осторожным.

\*

Весь первый этаж представляет собой одну большую комнату, состоящую из простых линий и воздуха. У одной стены стоит обеденный стол, у другой – диваны, но прежде всего комната представляет собой просто обрамление вида из окна, и картина эта находится в дальнем углу комнаты, где огромное окно поднимается от самого пола и открывает вид на сад, так что взгляд легко скользит между высоких деревьев, спускается вниз по склону и останавливается на зарослях камыша на

противоположном берегу реки.

Там, внизу, из воды торчит маленький мостик. Рядом с ним пришвартованы каноэ и каяк. Хозяин дома, правда, признается, что сам он не плавал на них уже много лет. Пока он еще этим увлекался, он толковал малейший знак физической слабости во время прогулки в каяке как симптом смертельно опасной болезни, так что каждый выход на воду в конце концов превращался в борьбу со смертью.

– Я постоянно проверял и сравнивал результаты, и, если я не мог доплыть до Страндмеллен и обратно на две минуты быстрее, чем в прошлый раз, я считал, что умираю, – говорит он, пока мы стоим у кухонного стола и ждем, когда закипит шумящая в чайнике вода. – Но черт, если бы ты знал, как быстро я мог плавать в этом каяке. – Он переливает кипяток в плоский шершавый металлический заварочный чайник. – Из-за того, что я постоянно должен был таскать его на себе, у меня были синяки по всему телу. Именно в этом суть моего невроза навязчивых состояний: это постоянная самопроверка. Я, конечно, пытаюсь это контролировать, но краем глаза я все равно успеваю заметить, что сейчас семь минут первого.

И тут вдруг он легко поворачивает голову. Движение чуть в сторону и вверх, сопровождаемое почти незаметным изменением в косом лисьем взгляде. Константа в его языке жестов, я узнаю этот поворот из его ранних интервью, в которых молодой человек по фамилии фон Триер проделывал то же самое. И пару мгновений кажется, что тот молодой, остро отточенный фон Триер, с четкими чертами и богатой мимикой, которую иногда можно принять – и часто не без оснований – за иронию, просматривается в полноватом господине, который стоит рядом со мной.

Я даю ему диктофон и прошу, чтобы он иногда наговаривал на него мысли о жизни. Торжественность момента оказывается немного смазанной злым смехом режиссера над почтеннейшим возрастом и типом диктофона. Он пленочный – и это, как оказывается, моя фатальная ошибка. Потому что Ларс фон Триер, подобно человеку, который служит ему примером, датскому режиссеру Карлу Дрейеру, глубоко увлечен всякой техникой и электроникой. Он, как и Дрейер, любит всю технику, связанную с фильмами. Рельсы, прожекторы и механику. И точно так же, как Дрейер предположительно первым в Дании купил электрическую зубную щетку, Триер тоже первым осваивает всякие новинки, при этом все антикварное и ритуальное интересует его не меньше. Он любит тот особый щелкающий звук, с которым проворачивается барабан револьвера, и ритуалы, которые с этим связаны. Историю. Мифологию.

– Ты не разольешь чай? Потому что у меня... немного дрожит рука, –

говорит он, когда мы подходим к тяжелому темному деревянному столу со светлыми потертостями и каждый из нас ждет, чтобы второй выбрал место.

Потом с верхнего этажа раздается детский голос.

– Ты не хочешь спуститься и поздороваться? – кричит режиссер в направлении открытой двери в углу гостиной.

Вскоре в нее входит один из двух близнецов, Людвиг, проходит через всю комнату и протягивает мне руку с тонким «Людвиг». Двумя мгновениями позже он как будто испаряется бесследно.

\*

Некоторые люди не тратят время на то, чтобы быть друг для друга незнакомцами, но сразу, почти с порога, начинают со знанием дела отсылать к чему-то, что, как они надеются, их собеседник тоже познал на собственном опыте. Спешат предположить что-то, даже самое неоднозначное, ожидают от собеседника определенных привычек, ищут общие идеосинкразии и принимают манеры и тон как данность. Даже до того, как выясняют, пьет собеседник кофе с сахаром или без. Все это делается в подсознательной попытке вызвать ту интимность, для которой пока нет никаких оснований. И чем более интимно и провоцирующе ты себя ведешь, чем более грубые и грязные намеки отпускаешь, тем надежнее чувствуешь ты себя в обществе другого.

Ларс фон Триер – именно такой человек. И если ты сам сделан из того же теста – то это работает! Так что полюбуйтесь на нас двоих: мы оба калеки в социальном отношении, мы из тех, у кого на каждом корпоративе голова идет кругом и кто избегает контактов с незнакомыми людьми, потому-то мы так спешим перестать быть друг для друга незнакомцами.

Ларс фон Триер представляет собой особую смесь человека и маски – и того, и другого в нем больше, чем мы привыкли видеть в остальных. На первый взгляд он кажется более дистанцированным и ироничным, чем большинство других. Но непосредственно за фасадом поджидает настолько же масштабная искренность. И только-только ты успел заговорить с ней, как вдруг оказывается, что ты снова обращаешься к маске – и маска разговаривает с тобой предложениями, подающимися на подушке из беззвучного смеха, который танцует на столе еще несколько секунд после того, как слова сделали свою часть дела. За этим следует очередная легкая потеря лица, которыми он грешит постоянно. Как будто сказать что-то и не употребить хотя бы часть выдоха на шутку – предпочтительно, конечно,

шутку с чем-то по имени Триер – это пустая трата времени.

Его фильмы содержат столько разных слоев, и уравнения в них так полны неизвестных, что мы автоматически предполагаем, что то же самое верно в отношении их создателя. Но Ларс фон Триер скорее практик, чем мыслитель, и все попытки анализировать его самого обречены на неудачу. Входы оказываются узкими и элементарными, и всегда помещены в нижней боковой части зданий. Именно отсюда и нужно начинать: с элементарного. После чего потихоньку продвигаться вперед и вверх.

Порой кажется, что где-то внутри у него висит огромная наборная касса со множеством маленьких ящичков, в каждом из которых хранится отдельный фактический курьез об окружающем мире – все те факты и парадоксы, которых он нахватался тут и там. Собеседнику приходится послушно идти за ним, пока он не спеша обходит строй, достает содержимое ящичков, вертит его между пальцами и рассказывает о нем, и остается надеяться – но только надеяться, – что в конце концов от него удастся добиться более связных рассказов о его фильмах, его мире и его жизни.

Прошло три месяца с премьерного показа «Антихриста» в Каннах, но режиссером так и не овладел покой.

– Проблема в том, что для того, чтобы чувствовать себя хорошо, я должен работать, – говорит он, когда мы наконец-то рассаживаемся на выбранные места и смотрим друг на друга сквозь поднимающийся от чая пар. – Если я ничего не делаю, меня мучают страхи, поэтому, кстати, я не умею толком проводить отпуска. Но я же не работаю на заводе, где могу просто в любую минуту вернуться к станку. Чтобы я вернулся к работе, я должен почувствовать, что в моем воображении что-то готово образоваться, а все прекрасно знают, что если намеренно ищешь идеи – они не приходят никогда.

Недавно ему пришло в голову, что подавленное настроение могло бы выражаться и физически. Например, человек мог бы быть не в состоянии вставать с постели, когда у него на душе скребут кошки. Чувствовать, что он стал тяжелее.

– Было бы смешно, если бы человек, которому плохо, становился таким тяжелым, что продавливал бы дыры в асфальте с каждым шагом. Из этого, конечно, никакого фильма не выйдет, меня просто занимает эта картинка – как может выражаться то, что тебе тяжело и плохо? – говорит он и поднимает взгляд. – Так что я хожу как в вакууме. Я знаю, что мое спасение в том, чтобы вернуться к работе, но я не могу делать этого по команде, и все мои страхи потихоньку вползают в жизнь.

Раньше, рассказывает он, он был сгустком энергии и чувствовал себя в силах построить небольшой мост или убрать в сарае для велосипедов.

– В семь часов утра. Теперь я встаю в половине первого. Нехотя. Мне очень не хочется, чтобы день начинался, я хочу жить в мире фантазий, где я могу во что-то превращаться. – Он едва заметно улыбается. – Даже, пожалуй, в мире эротической фантазии, которой удалось бы затмить мои страхи. Но вот я наконец-то встаю и *медленно* начинаю делать какие-то элементарные вещи. Я не занимаюсь с детьми, я не провожу время с Бенте. Я просто *невыносим!*

Три года назад на Ларса фон Триера навалилась депрессия, которая до сих пор не вполне ослабила хватку. Только систематически разделяя дни на небольшие посильные задачи – начиная решением кроссворда и заканчивая тем, чтобы пять раз в неделю появляться в своем кабинете в «Центропе», – ему удалось поставить себя на ноги в достаточной степени для того, чтобы продолжать снимать кино.

Он принимается размешивать чай, и ложечка царапает дно чашки. Триер объясняет, что дрожащие руки – это побочный эффект принимаемого им лекарства. Пока депрессия была на пике, он сам не мог прочесть написанное им же от руки и перестал выходить к общему завтраку в гостиницах, потому что еда падала с ложки.

Я спрашиваю, какой ему хотелось бы в итоге видеть книгу.

– Не знаю, – отвечает он. – Вообще, это такая эгоцентричная чушь – сделать книгу, – продолжает он, выпрямляясь. – То есть я знаю, что мы договорились, и я сдержу слово. Просто меня немного мучает совесть в связи с тем, что мы тут затеяли. Как-то в детстве я нарисовал гигантский автопортрет огромной каплей крови, и я помню, как вся моя семья переживала и стыдилась настолько ярких проявлений моей мании величия, – смеется он.

На наши встречи, нужно признать, он обычно приходит нехотя, но все-таки его секретарь продолжает назначать новые, а сам он никогда не забывает о наших договоренностях или переносит их на другой раз, если не может встретиться. Я не тешу себя иллюзией, что он проделывает все это из интереса к книге – просто наши встречи входят в систему договоренностей и задач, которая структурирует его дни и удерживает страхи и депрессию на расстоянии. Так что я с тем же успехом мог бы быть интерьерным дизайнером, грумером или тем человеком, который еще недавно водил режиссера на ежедневные прогулки.

Ларс фон Триер сидит, уставившись в стол. Или, вернее – как я понимаю, проследив его взгляд, – в мой список вопросов, где ключевые

слова выделены желтым маркером, чтобы я мог восстановить в памяти самое важное, бросив на него быстрый взгляд.

– Какой смысл выделять желтым, если ты выделяешь *все* написанное? – смеется он. – Тогда весь смысл этих подчеркиваний теряется, разве нет?

– Там же выделены не **ЦЕЛЫЕ** строчки, только некоторые слова.

– Ну да, но *многие* слова, а? Так что выделенными кажутся те, которые не подчеркнуты.

\*

Мы смотрим в окно, на заросли камыша, который качается на ветру с той стороны реки, и виднеющийся вдалеке лес.

– В этих камышах зимой часто живут косули, – говорит он.

Именно этот пейзаж видит перед собой Ларс фон Триер в своих так называемых шаманских путешествиях, когда он лежит, вставив в уши наушники с барабанной дробью, и фантазирует. Это земля его детства, именно здесь он играл мальчиком.

Большую часть своей взрослой жизни Ларс фон Триер прожил в родительском доме. После смерти матери он его перестроил, в результате сделав практически таким, каким она хотела его видеть.

– По большому счету я просто делал то, что она хотела, – смеется он. – Это совершенно нездорово и ужасно странно, потому что во всем остальном я так критически по отношению к ней настроен. Мной как будто руководила какая-то встроенная кодовая система, и только когда все уже было готово, я понял, что этот вот эркер в спальне сделан точь-в-точь так, как мама всегда хотела.

Покинуть родительский дом ему удалось всего семь лет назад – и переехал он все равно на расстояние пары сотен метров. И более того, в тот самый дом, жить в котором когда-то мечтала его мама, старый дачный дом, который они с женой перестроили и отремонтировали.

– Моя мама называла его архитекторским домом. Она была просто помешана на архитекторах. Ну и пожалуйста, вот я сижу в том доме, который мама считала прекрасным, – смеется он. – Я живу в нескольких сотнях метров от дома, в котором вырос, и мечтаю, чтобы меня похоронили на Селлередском кладбище, хотя я снял фильм, в котором люди бегают и кричат: «Селлередские фашисты!»

Ларс фон Триер, таким образом, полон парадоксов. В своих фильмах он всячески подчеркивает нежелание идти по чьим-то стопам, но в своей

человеческой карьере он вовсе не так требователен. Его мама была коммунисткой, и сам он всегда поддерживал на выборах самые левые из представленных партий. Порой кажется, как будто он одновременно и отстаивает все то, на чем его воспитывали, и открыто бунтует против этого, однако на самом деле со временем он потихоньку капитулировал к ценностям своих родителей: к атеизму, интеллигентности и рафинированности.

Общественности он известен как бесстрашный мятежник, в привычной же для себя обстановке оказывается хорошо воспитанным, почти бесконфликтным гражданином. С одной стороны, он человек с хаотичным внутренним миром, который периодически расклеивается в психическом отношении, с другой – человек порядка, который подстригает живую изгородь, ухаживает за межей и никому ничего не должен. В киномире он зачинатель догмы, которая ограничивает возможности режиссерского контроля, но в личной жизни зависим от обозримого и потому неустанного упорядочивания маленьких мирков, будь то теплица, рыбалка или один из многочисленных его проектов по обустройству и перестройке чего бы то ни было.

Гостиная являет собой, как и сам режиссер, смесь бунта со смирением. Над обеденным столом висит знаменитая лампа Поуля Хеннингсена из белого стекла – интеллигентнее некуда. Но линии проведены иначе, чем набросала бы его мать. Здесь светло и просторно. И единственное, что хоть как-то напоминает безделушку, – это почти метровая фигура античного китайского воина, которая стоит на полу перед окном и таращится на нас, повернувшись спиной к виду.

Так что борьба между матерью и сыном более ярко выражена в доме, в котором Триер вырос и где жил потом сначала с первой женой, а потом с нынешней. У дома теперь новая хозяйка, которая, правда, снова выставила его на продажу, но позволила нам зайти на экскурсию.

– О, это будет забавно, – весело говорит режиссер, который, как выяснится чуть позже, не вполне представляет себе, какую власть старый дом по прежнему имеет над его психикой. – Я прямо жду с нетерпением.

Мы выходим на залитое солнцем крыльцо, спускаемся по тропинке, обходим теплицу по выложенной плиткой дорожке и выходим на улицу. По левую руку тянется железнодорожное полотно, по правую, чуть пониже, сквозь пышный пейзаж вьется, как ленивая плоская змея под солнцем, речка Мелле. Мы поднимаемся по ступенькам у старой красной будки на станции Эрхольм, переходим дорогу, спускаемся с другой стороны насыпи – и вот он перед нами, слева, осталось сделать всего несколько шагов.

Исландсвай, 24. Большой тяжелый белый дом с поперечными перекладинами на окнах и блестящей черной черепичной крышей, круто карабкающейся к небу и делающей дом похожим на дворец.

– Я, кстати, тоже мечтал сделать у себя такую черную черепичную крышу, – говорит Ларс фон Триер, когда мы срезаем путь через лужайку и входим в арку в белой стене. – Раньше крыша была красной, и стены в мамино время тоже. Если бы она увидела, как это выглядит сейчас, она бы сказала, что это *занудно*. Потому что сочетание черного и белого делает дом гораздо больше похожим на дворец, чем он на самом деле на него похож.

Мы останавливаемся у тяжелой покрытой черным лаком двери с округлым верхом, и каждый из нас ждет действий со стороны другого. Проходит пара секунд, но не похоже, чтобы кто-то из нас собрался постучать в дверь. Только тогда я понимаю, как двойственно он на самом деле относится к этому визиту.

– Я, если честно, очень *нервничаю*, – признается он. – Я еще утром это понял.

## Бергмановское расстройство желудка

Первые пять минут мы беспокойно бродим по первому этажу, как две собаки, неустанно ищущие след. Он идет впереди, я за ним. В гостиную, обратно в кухню, на террасу и обратно в дом. Он озабоченно меряет шагами свои бывшие владения, делает четыре шага в одном направлении, потом три в другом, взгляд его мечется по сторонам. Останавливается, переводит дыхание, немного запоздало оформляет свои впечатления в слова, которые вырываются у него по капле, с перерывами, как вода из неисправного крана.

Наконец мы выходим на террасу, где останавливаемся на пару минут, рассматривая газон между высокими деревьями. Воздух холодный, но, оказавшись на солнце, мы быстро потеем. Режиссер снимает очки, вытирает глаза запястьем, чешет за ухом и оглядывается по сторонам, прежде чем снова наполнить легкие и нырнуть в очаг страха. В следующий раз он останавливается на кухне.

– Дом на меня действует почти удушающе, – говорит он, когда я его нагоняю. – И это очень странно, потому что я все время думаю о маме.

Мы поднимаемся по ступенькам и оказываемся в большой угловатой гостиной, обставленной современной мебелью из светло-коричневой кожи, с черной каминной пристройкой у стены, которую сделала еще его мама.

– Газобетон, – усмехается он. – И конечно, ее непременно нужно было сделать шестиугольной, из-за чего ее практически невозможно вписать в меблировку. Но как же, это же *архитектор* нарисовал. Паркет положил уже я, она бы это *никогда* не сделала. При ней тут был *бетонный* пол, выкрашенный в серый цвет. Вещи ведь не должны выдавать себя за что-то, чем они не являются.

Так считала его мама. И то же самое, почти слово в слово, говорит жена режиссера, Бенте, о своем муже. Он ненавидит, когда что-то старается выдать себя за то, чем оно не является. Это касается чего угодно: домов, еды, одежды. Он терпеть не может, когда она пытается украсить мир вокруг них, и даже перестал смотреть документальные фильмы о животных, потому что узнал, что сцены со львами и землеройками на самом деле постановочные и склеены между собой, хотя подается это все так, как будто камера следит за будничными аутентичными драмами одного и того же животного.

Об этот-то бетонный пол около шестиугольной пристройки сын и

разбил после смерти матери все ее запасы фарфора, давая выход злости и разочарованию.

– Это было просто *невероятное* ощущение, – говорит он. – Мы должны были убрать в гостиной, и в процессе уборки я расколотил весь фарфор. Там были всякие дикие уродливые безделушки. Мама сэкономила больше, чем следовало бы, так что все тарелки в конце концов оказались разрозненными, из разных сервизов, и меня это страшно *бесило*. Весь этот фарфоровый хлам как будто олицетворял мою маму. А еще она всегда выставляла цветы в горшках на улицу, чтобы они, как она выражалась, умерли естественной смертью. Замерзли, – смеется он. – У нее просто духу не хватало вырвать и выкинуть цветок. Ну оно и понятно, это, конечно, нелегко.

Так он ходит из комнаты в комнату и тихо проклинает все изначальные недостатки дома и все мамины ошибки по части обстановки и обустройства. Войлочное ковровое покрытие на втором этаже, неуклюже расположенная ванная у входа и вся эта демонстративно модернистская пристройка. Плюс его собственные более или менее удачные попытки исправить ошибки – как будто это самого себя он пытался исправить. Конечно, далеко не все его попытки завершились триумфом – как, например, «этот проклятый фриз», который должен был быть сделан в его старой ванной, на заранее оговоренном расстоянии от потолка, но который из-за того, что режиссера не было дома, когда приходил «этот идиот-маляр», «без всяких на то оснований» приклеен теперь безо всякого отступа у самой штукатурки, и до сих пор это ужасно его раздражает.

– Все эти ошибки и недостатки, – стонет он. – Все, чего я пытался достичь своими перестройками, – это немного выправить линии. Но оказалось, что это совершенно невозможно сделать в условиях старого дома, не стоило даже браться. Этот дом нужно снести и отстроить заново.

\*

Мы проходим через бывшую гостиную семьи Триеров дальше, сквозь двойную дверь со стеклянной вставкой, в бывшую комнату его мамы. Маленькая комнатка, в которой Ингер Хест укрывалась после ужина, укладывалась на свою тахту, слушала радио и раскладывала пасьянсы. Часами.

– Иногда она разрешала мне полежать в углу под пледом. Но все равно всем понятно было, что *главное* тут пасьянс, – рассказывает Триер,

указывая рукой на место, где раньше стояла тахта.

Зато, говорит он, отец никогда не отказывал ему в физическом контакте. Будучи ребенком, Ларс часто сидел у него на коленях. Мама тоже иногда его тискала, но гораздо, гораздо реже. Ингер Хест была человеком нервным. Темперамент соседствовал в ней с повышенным давлением, так что она пыталась всегда держать себя в руках и обычно ограничивалась тем, что выражала неудовольствие простым погружением в свои карты.

– Она постоянно говорила о своем повышенном давлении. Очень мученически. Каждый раз, когда я баловался или не слушался, мне говорили, что я сведу ее в могилу. Мы оба были ужасно вспыльчивыми, и я помню, что мне постоянно грозили тем, что у мамы взорвется сосуд в голове, если я выведу ее из себя.

В семье никогда не говорили о том, что Ингер Хест подвержена фобиям, но, став взрослым, Ларс фон Триер узнает ее симптомы в своих собственных.

– Она, например, никогда не ездила на лифте, ну и часами раскладывать пасьянсы – это, конечно, ярко выраженная мера по приглушению страха, которая, вообще говоря, смахивает на невроз навязчивых состояний.

Ингер Хест жила в вечном страхе болезней, врачей и больниц, и единственной ее эффективной защитой было простое отрицание из трех букв. «Ты всегда можешь сказать „нет“» – таков был ее девиз. Отказаться от визита к врачу или госпитализации. Или от самой жизни, если дело вдруг пойдет настолько далеко. Поэтому она всегда тайком держала при себе маленькую склянку с таблетками, которые помогли бы ей покончить с собой в случае смертельной болезни.

Даже когда в больницу нужно было не ей самой, а Ларсу, она не могла скрывать ужаса, сидя в приемной у врача, так что в возрасте пяти-шести лет Ларс и сам начал бояться.

– В детстве ты ведь не думаешь, что мама подвержена страхам, – ты просто начинаешь реагировать так же, как она, – объясняет он. – То есть, в моем случае, приходишь к врачу и отказываешься от обследований. А может быть, я как-то, бессознательно пытаюсь наладить с ней контакт, наткнулся на тему болезней, на которую она мгновенно среагировала, потому что именно этого она сама ужасно боялась. Я не знаю, возник бы мой страх, если бы она так не боялась. Я, честно говоря, не задумывался об этом раньше, только сейчас вот, в разговоре с тобой, но обычно мне бывало очень сложно обратить на себя ее внимание, и только в приступах страха она вдруг вспоминала обо мне, потому что это была наша точка

пересечения.

В детстве Ларс больше всего на свете боялся двух вещей: ядерной войны и аппендицита. Ядерная война в комментариях не нуждается. Аппендицита же он боялся не столько из-за вероятности смертельного исхода, сколько из-за того, что при аппендиците *обязательно* нужна операция. Поэтому каждый вечер он лежал в кровати и нажимал на живот, прислушиваясь, не отзывается ли тот болью.

– После долгих размышлений я решил, что, несмотря ни на что, все-таки предпочитаю аппендицит атомной войне. При аппендиците я мог бы просто убежать куда-то в лес, спрятаться там и спокойно умереть, без того, чтобы мне кто-то помешал. Тогда у меня была бы возможность самому контролировать события. Но ядерная война... да ну, каждый раз, когда я слышал над собой звук самолета, я лежал, дрожа всем телом, и был абсолютно уверен, что вот, теперь она началась.

Бывали долгие периоды, когда Ларс спал по ночам на матрасе под письменным столом в маминой комнате. Укладываясь в свой маленький четырехугольный бункер, он был в принципе готов ко всему: у него были, например, электрическая грелка и таз на случай того, что ночью он заболит и его вырвет, чего, кстати, он тоже боялся до ужаса, вспоминает Триер, и тут же добавляет, по привычке вписывая собственную жизнь в жизнь своих кумиров:

– Это же чистый Бергман!

– А грелка зачем? Это на случай ядерной войны?

– Да нет, наверное, скорее на случай аппендицита.

– Почему ты ложился под письменным столом?

– Там я чувствовал какое-то спокойствие. Мне там положили матрас. Это было единственное место, где я мог жить, так что я тщательно там все подготовил: таблетки от головной боли, стакан воды, маленькую штуку с водой, в которой я смочил бы тряпку для прикладывания себе на лоб. Каждый вечер я принуждал себя делать одни и те же повторяющиеся действия, и, когда наконец-то совершал их все, я мог наконец уснуть, чувствуя себя даже чуточку... свободным...

Он внезапно останавливается:

– Мне нужно в туалет.

Он отсутствует довольно долго. То ли ему уж очень нужно было в туалет, то ли что-то случилось.

– Я, честно говоря... неважно себя чувствую, – говорит он, снова появляясь в гостиной.

– Что такое?

– Ну, у меня просто расстройство желудка – чисто по Бергману, – и мне тревожно. Что странно, потому что я столько времени тут провел. Я постараюсь взять себя в руки.



*«Это наверняка мама меня так подстригла, – говорит Ларс фон Триер об этой фотографии, где ему около пяти лет. – Ей было сорок, когда я родился. Она выглядела немного старше – скорее всего, потому, что оттрахала все Министерство социального развития сверху донизу».*

– Все в порядке, твоя единственная задача – просто находиться в этом доме.

– Как же, как же, – смеется он. – Это как раз и есть самое сложное.

## Любимый слабак

Отец Ларса фон Триера, Ульф, был тихой и надежной гаванью. Он рассудительно задавал тон в доме, в котором его хрупкая драматичная жена дирижировала своими фантастическими идеями. Теплый, веселый и всегда готовый пойти навстречу отец, ни больше ни меньше.

– Он был *очень* милый. Сама порядочность, – говорит Ларс фон Триер, когда мы входим в бывший отцовский кабинет, превращенный теперь в комнату подростка, с охряно-желтыми стенами, украшенными плакатами с лошадьми и большим веером матерчатых медалей с соревнований по конному спорту, висящих на длинных разноцветных лентах. – Вон там стоял письменный стол, еще у него был уголок, в котором он обычно сидел и читал. Он сам ко мне не выходил, но я мог прийти сюда, если был расстроен, и тогда он брал меня на колени. Там всегда для меня хватало места.

Когда мама закрывалась в своей комнате, это, по словам Ларса, выглядело так, как будто она поворачивалась спиной и к своей семье, и к жизни.

– Когда она закрывала дверь, это значило вроде как: «Ну все, у мамы больше нет сил». И тяжелее всего тогда приходилось моему отцу. Он обладал такой ярко выраженной, особенно по сравнению с ней, человечностью. В этом была его слабость. Он так хотел избежать скандалов и не решался относиться к ней критически, – говорит он и добавляет со смехом в голосе: – Так что, по-моему, нет ничего странного в том, что я ненавижу женщин!



*«Я не знаю, думал ли Ульф, что я его сын», – говорит Ларс фон Триер. По крайней мере, он ничем не выдавал обратного. Когда дело в семье шло к скандалу, он всегда ускользал в свой кабинет, но вообще был крайне принципиальным господином, который кричал на Свидетелей Иеговы и отказывался вставать, когда входит король.*

Со временем Ларс начал брать с собой отца, отправляясь к врачу, в больницу или другие подобные предбанники ада. Потому что, в отличие от мамы, которая сама терзалась страхом и в конце концов могла просто внезапно встать и уйти, отец был абсолютно спокоен. Однажды Ларс прямо спросил у него, не боится ли он смерти. На что отец ответил: «Нет».

– И я поверил в это безоговорочно.

Ульф Триер считал миссионеров, генералов и школьных учителей детьми дьявола. Представителям организаций, собирающих деньги на

какие-либо нужды, он никогда не давал ни копейки. Из принципа – считая, что все подобные расходы должны покрываться из налогов. Когда в дверь стучались Свидетели Иеговы, он кричал, чтобы они убирались под добру-здорову, – в других ситуациях он никогда не повышал голос. Когда дело в семье шло к скандалу, он всегда ускользал в свой кабинет, где погружался в счета или стопки желтых папок, принесенных с работы в Жалобной комиссии по вопросам страховок по инвалидности.

– Я думаю, что мама была ужасно влюблена в этого Хартманна и считала, что он прекрасный человек, в то время как мой отец слишком пассивный – и он правда таким был. Но сложно не стать пассивным, если знаешь, что жена тебе изменяет.

– Нашел ли ты другие фигуры отца, на которые мог бы равняться?

– А как же, – смеется он. – Ницше, Стриндберг и Бергман – все они наверняка были ужасными отцами, но я могу на них равняться без совместного проживания.

Ульфю Триеру было пятьдесят лет, когда родился Ларс, и режиссер до сих пор помнит единственный раз, когда они играли в футбол. Отец объявил в тот день, что собирается показать сыну, что такое спорт. Мальчик стал в воротах.

– Сейчас я отправлю мяч вправо, – сказал отец.

– Ну, я и пошел вправо. А он ударил влево, – смеется Ларс фон Триер. – Вот что такое спорт, объявил он. На этом игра закончилась. Потому что оказалось, что спорт – это идиотизм, какой смысл продолжать.

\*

Если свою привычку всегда говорить правду Ларс фон Триер унаследовал от материнской семьи типа «нет», то истоки его привычки дразнить окружающих, вполне вероятно, заложились еще в детстве во время общения с отцом, который делал все, что в его силах, чтобы поставить мальчиков в неловкое положение каждый раз, когда семья выходила за порог. Он преувеличенно хромал на виду у прохожих, надевал свою шляпу на трость, волочил ногу или еще как-то выдавал себя за умственно отсталого.

– Он был довольно смешной, – говорит Ларс фон Триер. – У нас, кстати, была еще специальная триеровская считалочка, которой он меня научил. Рассказать?

На пару секунд он замолкает, как будто разбегаясь, потом начинает

декламировать. Сперва медленно и ищуще, но мало-помалу темп нарастает, и в конце концов между словами не остается даже пауз, так что он выпаливает их на одном дыхании:

– Раз-два-три-четырах-арфы-нынче-в-лирах-лирах-лиры-нынче-в-арфах-арфах-арфы-нынче-в-карпах-карпах-карпы-нынче-в-курах-курах-куры-нынче-в-дурах-дурах-дуры-нынче-в-дамках-дамках-дамки-нынче-в-парках-парках-парки-нынче-в-звездах-звездах-звезды-нынче-в-гнездах-гнездах-гнезда-нынче-в-белом-белом-частный-нынче-в-целом-целом-целый-нынче-в-частном-частном-синий-нынче-в-красном-красном-пчелы-нынче-в-залах-залах-залы-нынче-в-парах-парах-раз-два-три-четырах-это-все. – Он поднимает взгляд. – Разве это не *странно*? – спрашивает он, как будто считалка пробила себе дорогу к его речевому аппарату против его воли. – У них в роду ее передают по наследству. Мой дед передал ее моему отцу, и они ее немного изменили и расширили – получается, что каждое поколение добавляет что-то свое. Мы с детьми тоже собираемся что-то добавить.

Мы выходим из комнаты, подходим к старой лестнице, которая, извиваясь, поднимается на второй этаж в сопровождении не менее старых, выкрашенных в белое перил, которые повторяют каждый изгиб стены.

– Мой отец был очень веселым человеком. О маме такого не скажешь – как только она чуть-чуть веселела, ей сразу же надо было укрыться в своей комнате и побыть одной.

– *Как ты думаешь, почему ты так критически к ней относишься?*

Он останавливается на лестнице как вкопанный:

– Ну, наверное... Понимаешь, она мне не *нравится* чисто внешне, – объясняет он и добавляет чуть позже, видя, что я не нахожу этот ответ исчерпывающим: – Это наверняка потому, что я в детстве был так ею очарован. Она была всем моим миром. Но как только я повзрослел, все стало с точностью до наоборот. Мне казалось идиотским то, как она говорит, то, что она говорит и считает. Ну, знаешь, как в переходном возрасте, когда ты просто оптом все это ненавидишь. Я считал, что ее смех был каким-то дико нервным. Хе-хе-хе! Я ненавидел то, как она выглядела, она казалась мне очень отталкивающей. Ну, собственно, и сейчас кажется, – говорит он и продолжает подниматься по лестнице. – Знаешь, многие говорят: ах, моя мама была такой красивой, – раздается откуда-то сверху. – Так вот, я не из таких.

Режиссер исчезает за дверью первой же комнаты на этаже.

– Здесь была моя первая детская, – говорит он, когда я догоняю его в маленькой угловой комнатке, где покатые стены, кажется, надвигаются на нас.

Именно здесь Ларс провел первые годы своей жизни. В его воспоминаниях комната осталась уютной и милой, каждые двадцать минут наполнявшейся рельсовым грохотом от проходящей электрички.

– Это был хороший шум, похожий на сердцебиение. Мне, я помню, часто снилось, как будто я сплю в поезде. Я боялся ночей, но всегда радовался тому, что кто-то бодрствует, а можно ведь считать, что поезд по-своему бодрствует. Меня всегда очень трогало представление о том, что кто-то бодрствует, пока все остальные спят, – значит, и я могу позволить себе заснуть.

Он до сих пор помнит, как лежал здесь в своей кровати и в нем боролись страх со стыдом, потом страх снова брал верх, и тогда Ларс крался по темной лестнице к свету, к маме и папе.

– Я шел на цыпочках, потому что отказывался признавать, что спускаюсь, вплоть до того самого момента, когда уже стоял внизу, – смеется он. – Не уметь управлять своим страхом очень стыдно. И это ощущалось *точно так же*, как сейчас, когда мне страшно, и, чтобы избавиться от страха, я выпиваю бокал вина: да, немного стыдно, но какое же облегчение. Проще, конечно, было идти к отцу, мама всегда реагировала: что, опять? А ну иди посчитай до ста.

Так что он возвращался обратно в комнату и считал до ста. Очень, очень быстро. После чего снова спускался к родителям. Так он и ходил вверх-вниз, пока наконец не засыпал.

Комната по соседству оказывается чуть просторнее, и в ней Ларс фон Триер провел большую часть своего детства, но зайти так далеко с первого раза нам не удается.

– Слушай, ты... – говорит он из коридора. – Можно я похожу тут *три* минуты один и попробую успокоиться? Потом я снова к тебе вернусь.

## Диспетчерская башня

Перед тем как лечь спать, Ларс часто спрашивал у мамы, не умрет ли он сегодня ночью. Тем самым он просил, конечно, не статистической оценки риска того, что его короткая жизнь оборвется в течение следующих двенадцати часов, но простой гарантии, что мир никуда не денется к завтрашнему утру, чтобы ему самому не нужно было переживать по этому поводу. Заверения, что аппендицит не сведет его в могилу прямо сейчас, а атомная бомба за ночь не упадет на землю. Тщетная попытка уговорить маму хоть однажды сделать исключение, быть взрослой и встать между ним и грубой непредвиденностью мира.

В детстве у Ларса с матерью была магическая, как он говорит, связь: он верил, что как она скажет, так и *будет*. Поэтому так важно было, чтобы она уверила его, что мир – и по возможности Ларс вместе с ним – никуда не денется к завтрашнему утру. Но ложь не относилась к числу добродетелей в вероисповедании Ингер Хест – даже невинная ложь во спасение, которая могла бы вернуть нервному мальчику сон. Так что она всегда оставляла приоткрытой дверь в мир катастроф, отвечая – совершенно резонно, надо признать, – что хотя вероятность, без всякого сомнения, очень и очень мала, но исключить ее полностью все-таки нельзя, потому что аппендицит может развиваться очень быстро, а на Данию в данный момент направлено шесть тысяч ракет, одну из которых вполне могут ошибочно выпустить.

И как говорит теперь жена Ларса фон Триера, Бенте:

– Как бы я хотела, чтобы его мама перестала говорить ему: «Ты же такой умненький мальчик», а сказала бы вместо этого: «Ты очень сильный и здоровый мальчик, и ты не умрешь завтра, а доживешь до 110 лет».

Я присаживаюсь на край кровати и выглядываю сразу в шесть узких окошек с белыми перекладинами, выстроившимися в ряд на мансардной стене. Его детский вид из окна, продолговатая картина мира, сильно смахивающая по пропорциям на киноэкран. Солидный кусок неба сверху, соседские красные черепичные крыши снизу, и шум ветра в зеленых кронах на фоне.

– Мне нужно в туалет, – кричит он откуда-то с лестницы. – Потом можем снова вернуться к разговору.

Изредка Ларсу удавалось вымолить у мамы какой-то другой ответ, и тогда он мог успокоиться. Но в большинстве случаев она продолжала стоять на своем, и тогда ему самому приходилось справляться со своими

проблемами здесь наверху, в диспетчерской башне. Точнее говоря, на высоком подоконнике, где он пускал в ход собственное волшебство и каждый вечер предотвращал ядерную войну, расставляя безделушки в определенном порядке. Подвиг, за который, как ни странно, никто никогда его так и не поблагодарил.

Я слышу, как внизу щелкает бачок, как будто в нем нет воды. Шесть минут спустя дверь туалета открывается и на лестнице раздаются шаги.

– Ну вот, – говорит он, входя в комнату.

– *Что ты там делал так долго?*

– У меня есть множество туалетных ритуалов из-за которых я вообще не могу толком пользоваться чужими туалетами, – отвечает он, улыбаясь, и усаживается на кровать рядом со мной. – Единственное, что меня в этом радует, – это что Бергман тоже был туалетным фетишистом и соглашался пользоваться только собственным туалетом.

Так мы и сидим на краю кровати, слегка наклонившись вперед и упираясь ногами в пол, как зрители в кино или алкоголики на скамейке, не сводя глаз с высокого подоконника, на котором один из нас полжизни назад переставлял фигурки в своем маленьком внутреннем мире в попытке спасти большой внешний.

– У меня на подоконнике был этернитовый балконный ящик с цветами, от которого сверху посередине откололся осколок. Так вот, для меня было делом крайней важности следить за тем, чтобы этот осколок сидел точно на своем месте. Вернее, днем он мог валяться на подоконнике как угодно, но *каждый* вечер я его возвращал обратно на место...

Он встает с кровати, подходит к окну и несколько секунд скользит ладонями по белому подоконнику.

– Тем самым я должен был сохранять равновесие... чтобы ядерная война нас не задела.

– *Что родители говорили о твоих страхах?*

– Да ничего, как ни странно, – отвечает он, возвращаясь к кровати.

В те времена ни о каком неврозе навязчивых состояний, конечно, ничего не слышали, однако его родители не могли не видеть, что с их сыном что-то не в порядке. Несколько раз в температурном бреде Ларс сражался с какими-то, как он говорит, «неровными узорами», которые нужно было подправить; кроме того, был период, когда он впадал в истерику, если на его простыне обнаруживалась хоть одна складка. Он ревел, кричал и отказывался спать, пока мама не разглаживала ее полностью.

– Тогда, мне кажется, она по-настоящему испугалась моего

сумасшествия, – улыбается он.

Чуть позже, лет в одиннадцать, он как-то сидел и смотрел телевизор, и тут ему показалось вдруг, что он как будто слышит все звуки через воронку. Ларс пришел в ужас, выбежал на террасу, пытался что-то сделать, но ситуация не менялась: все звуки доносились откуда-то издалека. Отец сказал, что это чушь какая-то, но Ларс кричал и плакал, его рвало, он был уверен, что серьезно болен и ему срочно нужно в больницу.

– Я так испугался тогда, так испугался, – говорит он. – Это тянулось месяцами, и я делал все что угодно, чтобы этого не знать. Надевал наушники на предварительно заткнутые ватой уши, чтобы ничего не слышать, потому что тогда бы я не слышал и того, что все как будто через воронку. – Он поворачивается ко мне. – И я, вообще говоря, не помню, чтобы это когда-то прекратилось, – смеется он. – Так что я, наверное, продолжаю слышать через воронку.

Своих собственных детей Триер охотно утешает заверениями вроде: «Нет, ты не умрешь от ангины».

– Даже слышно ведь, как приятно это звучит. И потом, что я еще могу сказать? Да! Очень даже может быть, что до завтра ты умрешь. Вдруг у тебя разовьется отек горла, и ты не сможешь больше дышать. И тогда ты умрешь, а мы даже и не услышим ничего. Не то чтобы очень часто, но такое случается, – говорит он. – Если ты ставишь перед собой цель всегда быть стопроцентно честным, ты делаешь это главным образом для себя же самого. Мир, черт бы его побрал, настолько опасный и непостижимый, что хоть несколько детских лет можно позволить себе не знать, что Земля в любую секунду может погибнуть от столкновения с кометой...

Он встает с места, подходит к окну и выглядывает на улицу.

– В конце концов, в один прекрасный вечер я просто оставил осколок лежать на подоконнике, – говорит он. – По мере взросления ты вообще перестаешь так уж бояться конца света, потому что понимаешь, что с определенной точки зрения может быть благодатью заполучить в голову метеор. Просто это бесполезно, потому что дети должны жить. – Он замолкает и добавляет чуть позже: – Ну, в любом случае, это, к счастью, не я решаю.

– *Больше не ты...*

– Нет, правда, – смеется он. – Я и сам потихоньку пришел к этому выводу.

Однако детство Ларса фон Триера не сводится только к страху, ядерной войне и ужасно смятым простыням. На небольшом расстоянии от себя и своей мамы он становился живым и находчивым ребенком, вовлекающим мальчишек с улицы в игры – в разных уголках старого дома, под скатом крыши, в шкафах, в болоте в зарослях камыша, рядом с рельсами, или в саду, который они весь изрыли, выкапывая норы, в которых устраивались потом на одеялах и ели печенье. И, как ни странно, в этой обязательной части игры Ларс не чувствовал никакого страха.

– Все происходило *под* землей, высоко в воздухе на каких-то тонких ветвях, у речки или на рельсах. Сейчас мне кажется совершенно невероятным, что мои родители так спокойно это воспринимали. Я, по крайней мере, не помню, чтобы они беспокоились, – говорит он и добавляет с зарождающимся смехом, – что меня, конечно, задевало.



*Став взрослым, Ларс фон Триер принялся чинить отпор всему, что считалось хорошим тоном в доме его детства. Всему, кроме вкуса. И в детстве, и сейчас его окружают лампы Поля Хеннингсена и Ле Клинт. «Против этого я никогда даже не пытался протестовать», – говорит он. На фотографии Ульф Триер и одиннадцатилетний Ларс, одетый в свою*

*любимую рубашку с разноцветными хиппи-полосками.*

Если уж без ложной скромности, говорит Ларс, он прекрасно умел лазить по деревьям. И он был без ума от канатной дороги, которую мальчики смастерили, натянув между древесными кронами длинную веревку, по которой катались туда-сюда, держась за велосипедный руль. Иногда они забирались на иву, на самые дальние и тонкие ее ветки, клонившиеся к самой дороге, по которой проезжали грузовики, и висели там на высоте пяти метров. Карабкаясь по водосточным трубам, они поднимались на выступ на уровне третьего этажа и шли по нему – «за угол! Это с ума сойти как опасно, между прочим, выступ был ужасно ненадежный».

Товарищи обычно были младше Ларса, поэтому именно он решал, во что они будут играть, рисовал карты для поиска сокровищ и устанавливал правила.

– Ну и потом, не исключено, что у меня было на толику больше фантазии, чем у остальных. Однако я признаю, что это пахло эксгибиционизмом: я хотел, чтобы все смотрели на меня, и чувствовал себя лично уязвленным, когда кто-то из друзей отказывался вдруг играть в предложенную мной игру. Это как с киношками – здесь я тоже контролирую игру в маленьком мире, в котором мне доступен особый контроль, которого в большом мне точно не видать.

В материальном отношении родители Ларса жили чуть лучше соседей, и подарки на Исландсвай, 24 тоже бывали весомее, чем в округе, так что комната Ларса была наводнена дорогими игрушками. Он очень любил модели всех видов и мастей, от своих маленьких фургончиков «фольксваген» до больших и сложных систем вроде железной дороги с прилегающей к ней гоночной трассой, для которой он вдохновенно мастерил горы из папье-маше, клеил вокруг жженые опилки и делал кусты из оленьего мха.

– А здесь в шкафу у меня было специальное отверстие, – говорит он, поднимаясь с кровати, и вытягивается на цыпочках, чтобы дотянуться до верхней дверцы платяного шкафа у стены.

Сюда, на верхотуру, он усадил одного из друзей, предварительно подведя к шкафу контакты и вкрутив туда маленькую лампочку, а сам садился у окна и переговаривался с другом морзянкой.

– Тут в стене была кнопка, на которую нужно было нажимать. След, наверное, остался до сих пор, – говорит он, подходя к этому месту, и наклоняется, пытаясь нашарить кончиком пальца след на крашеной панели.

– Вот! – восклицает он наконец. – Это было под впечатлением от Бэтмена, как в Бэтпещере.

Кроме того, когда в доме появился первый цветной телевизор, Ларс смастерил для него пульт управления из электромотора, привинченного к крышке ящика для сигар.

– Очень гротескно, по-моему, – смеется он. – Я взял довольно мощный мотор, насадил его на ось из рукоятки метлы и приделал несколько кнопок, к каждой из которой привинтил по мотку стальной проволоки. Нужно было только повернуть рукоятку метлы и выбрать нужный канал. Проблема, собственно, была только одна: устройство и само получилось размером с телевизор.

Еще он натянул шнурок для транспортировки рубашек на второй этаж, так что маме нужно было просто повесить вешалку на шнурок и потянуть за его конец. На двери Ларс повесил гири на веревках, которые медленно опадали, стоило только отпустить дверную ручку.

– Я часто играл вот в этой кладовке, – говорит он, когда мы выходим из комнаты, останавливаясь на лестнице и указывая на белую дверцу снизу в стене. – Забирался туда и лежал под крышей и кучей изоляционных слоев. И таких вот тайных нор по всему дому у меня было несколько. Я часто в них прятался, лежал там, как в материнской утробе, читал комиксы про Бэтмена, ел печенье и прекрасно себя чувствовал.

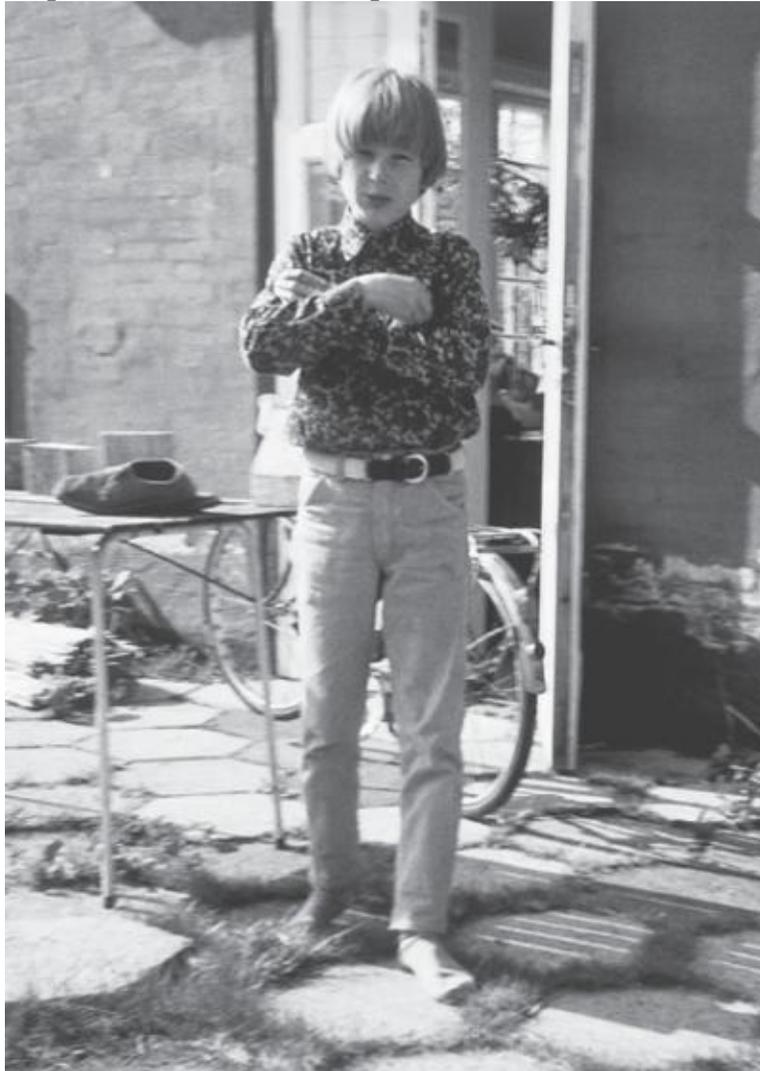
\*

Мы возвращаемся на первый этаж, где он тут же открывает какую-то дверь и шаг за шагом начинает спускаться по оказавшейся за ней лестнице. Спуск здесь крутой, на покрытых темным лаком ступеньках многолетний износ оставил свои светлые следы, и по пути вниз лестница делает разворот вдоль стены, изъеденной пятнами сырости. И вдруг мы оказываемся на месте, в самом низу, в мертвой подвальной тишине, в окружении забитых ненужными и забытыми вещами стеллажей.

– Как же это смешно! – вырывается у него, когда мы осторожно и чуть наклонившись вперед пробираемся вперед по какому-то коридору. Мы даже разговаривать вдруг начинаем по-другому, тише, как будто голоса тоже заметили, что на нас давит вес целого дома, и считают, что и они должны согнуть колени. – Я помню, что здесь было так жутко – по сравнению с общей цивилизованностью гостиных. И вот я спускался сюда, на подземный уровень – и тут лежал уголь.

Под потолком вьется сложная система труб, которые заворачивают за угол, исчезают в стенах и прокладывают по дому одним из ведомых маршрутов. Некоторые голые, некоторые покрыты разноцветной изоляцией. В одном месте из стены торчит ослепляющая голая лампочка.

– Это полупроходной техникой этаж, я часто спускался его исследовать. И это было *прекрасно*. Здесь были стены, но мы вытащили из них несколько кирпичей, чтобы добраться до самых дальних концов.



*Дома на Исландсвай царил совершенно особенная свобода. Ларс руководил играми для соседских мальчишек. Они рыли норы в саду, бродили между камышей у реки, искали сокровища и брали друг друга на слабо, карабкаясь вверх по водосточным трубам и забираясь на самые тонкие ветки деревьев.*

– Но как насчет твоей клаустрофобии? Неужели ты не боялся?

– Нет, абсолютно, я мог залезть куда угодно. Это было как приключение.

Похоже, что мы зашли в машинное отделение, своего рода ground zero<sup>[4]</sup>. И я понимаю вдруг, что все то изнурительное, разрушительное и размытое, что демонстрирует Триер в своих ранних фильмах, вполне могло быть заложено здесь, на этих сумрачных квадратных метрах.

– Здесь стояла печь. И она была вполне мифологической величиной... ну, для ребенка, – говорит он, останавливаясь в маленькой камерке. – Мы держали уголь под лестницей. Его привозили в мешках, здесь вот, у окна, был специальный скат. Потом его нужно было сгрести лопатой, шум стоял ужасный. Потом нужно было подергать за какую-то решетку, чтобы пепел упал. Все это было так... – Он вздыхает. – У нас была еще газовая колонка наверху, в ванной, с таким неугасаемым синим огоньком, ужасно занимательным, – я часто лежал по вечерам в ванне в темноте и его разглядывал. Но *прекраснее* всего, как я сейчас помню, и истинно так по-тарковски, было затопить печь. Тогда нужно было разогреть дымовую трубу. Пока у нас не появилась газовая зажигалка, папа делал это газетами. Когда газета сгорает в дымовой трубе, она это делает с совершенно особенным шумом, так – бррррр!

Мы возвращаемся обратно, проходим через цивилизованные комнаты, выходим из дома и останавливаемся под сияющим с синего неба солнцем на плитках террасы, бросая последний взгляд на сад. Сад, как говорит Триер, был изначально «*сумасшедше красивый*».

– Там росли три огромные плакучие ивы, а в самом конце была груша с самыми вкусными грушами в мире. Когда я сейчас вспоминаю, как залезал наверх их собирать, это *чистое* счастье.

Он складывает пальцы одной руки, как будто сжимая в них воображаемую грушу:

– Господи, какие же они были вкусные! – Потом он указывает на противоположный угол сада. – А вон там, в зарослях, мы рыли свои норы. Когда совершаешь такие шаманские путешествия, как я сейчас частенько делаю, нужно представлять себе, как опускаешься в нору в земле, – и у меня перед глазами всегда стоят именно эти норы. Я помню один день, когда валил сильный снег, я пришел домой из школы, и все было белым-бело, и тогда я забрался в нору, в самую глубину, там, где у нас были сложены одеяла и всякие странные вещи. И это было просто... aaaах! – хрипло шепчет он.

Входная дверь заедает, так что нам не удастся закрыть ее с первой попытки. Но повадки двери он тоже знает наизусть.

– Ей просто нужно чуть больше уверенности, – раздается у меня за спиной.

– Черт побери! Это было жутко неприятно, – восклицает режиссер, когда мы поднимаемся по последним ступенькам и выходим на дорогу, где он придерживает меня за руку, пока проезжает машина.

– Слушай, эта вот твоя книга, – вздыхает он, когда машина проезжает и мы выходим на дорогу. – Я действительно очень надеюсь, что дальше станет приятнее.

## **Повиновение – школьные годы**

## На пороховом складе

Три недели спустя я, уже немного опаздывая, гоню машину по главной улице Киногородка, краем глаза замечая, как по левую руку красными отрезками проносятся здания. Это представительская часть бывших казарм Аведере. Здания по правую руку желтые. Здесь раньше располагались танковые мастерские, и когда стало понятно, что на имеющиеся деньги можно купить больше желтых квадратных метров, чем красных, Ларс фон Триер настоял на том, чтобы «Центропа» выкупила именно эту часть бывших казарм, и сам первым въехал в здания, известные нам теперь как Киногородок в Видовре.

Я проезжаю мимо главного входа в «Центропу» и пары улочек, отходящих от основного шоссе, и сворачиваю на большую и практически пустынную парковку, на которой заржавелый танк царственно возвышается над необозримыми просторами старого асфальта. Танковая пушка направлена в сторону зданий компании «Нордиск Фильм» в соседнем районе Вальбю. Мастодонт, против которого «Центропа» одно время бунтовала, но который выкупил потом половину своего мятежного противника.

Это мир, обустроенный Ларсом фон Триером: именно он набросал очертания той грубой военной эстетики, которая характеризовала «Центропу» с первого дня основания компании, с изречениями Мао Цзедунa на стенах и общим ухарским тоном. Он сам усердно следил за рассаживанием растений на территории Киногородка, заботился о том, чтобы деревья располагались правильно, собственноручно подрезал виноградную лозу и снес площадку для петанка, потому что она нарушала симметрию газона.

Оставшееся расстояние до окраины лагеря я почти пробегаю, направляясь к большим, полузарытым в землю бетонным плитам, только в нескольких местах покрытым асфальтом, в котором за прошедшие годы образовались трещины. За спиной у меня исчезает последнее здание, впереди виднеется только большой лагерь за решетчатой оградой. И только когда территория вот-вот закончится, справа вырастает заросший вал, и дорога делает поворот к небольшому желтому дому, в котором и находится офис Ларса фон Триера.

У входной двери с белыми перекладинами припаркован в солнечном свете его маленький камуфляжного цвета гольф-кар, его собственный

папамобиль, рассчитанный на ежедневное осуществление кругов почета по территории Киногородка. Я стучу по стеклу и слышу его «привет!», прежде чем мои глаза различают очертания его фигуры в полумраке – он лежит на маленьком темно-коричневом кожаном диванчике прямо у двери, очки с тонкими круглыми стеклами подняты на лоб и поблескивают где-то в волосах.

Он поворачивается в мою сторону, когда я захожу, но встать явно не собирается.

– О, ты уже завел свою машинку, – говорит он.

– У меня новые батарейки, – отвечаю я. – Уж не знаю, как у тебя.

– У меня нет, – смеется он. – Ты и сам бы мог догадаться.

\*

В дальнем углу этого большого офиса о стену опирается старое пианино. Чуть дальше, под тремя маленькими квадратными окошками, выходящими на бастионы, ширится роскошный оливковый диван, похожий на тот, который стоит в гостиной дома у режиссера. Мягко говоря, громоздкий. С кучей подушек. Большой толстый белый ковер перед диваном очерчивает границы зоны отдыха, которая упирается в маленькую открытую кухоньку.

К углу большого письменного стола, за которым работает режиссер, прикреплена белая металлическая лампа Поуля Хеннингсена. Столешница представляет собой нагромождение безделушек и разных нужных вещей. Рулон скотча, теннисный мячик, наушники, несколько бутылочек с водой, красная рогатка и фигурка полураздетой горничной со спущенными до колен трусами. Помимо множества прочего.

Но мое внимание привлекает пятиметровая, облупившаяся местами красная линия на стене за письменным столом – хронологическая линия из «Антихриста». Линия прерывается шестью вертикальными красными и черными чертами, около каждой из которых написано по паре слов, обозначающих события, поворотные точки или персонажей. «Половой акт + падение ребенка», – гласит первая надпись. Под ней в столбик записано четыре слова: «он», «она», «метафизика» и «терапия». И надо всем этим, под самой потолочной балкой, карандашом набросан контур косули, из которой свешивается наполовину рожденный детеныш, – той самой косули, которая в фильме бежит по лесу.

Сам режиссер лежит, разморенный, в другом уютном уголке

помещения, у камина перед телевизором. Я сажусь рядом, на одно из старых кожаных кресел. Он растягивается на диване, зевает и переплетает руки за головой. Сегодня, как и всегда, на нем свободные брюки и клетчатая рубашка с коротким рукавом, но наполнение этой одежды ленится еще больше обычного.

Я начинаю с вопроса, наговорил ли он что-то на свой диктофон.

– Ни-чер-та!

– *Молодец!*

– Ну а ты думал! – ревет он, потом рев переходит в смех. – У меня столько разных проектов. Сейчас вот я учусь медитации ясного ума – это мне мой терапевт посоветовал, – там нужно сознательно относиться к своим мыслям и своему телу, и понимать, что мысли – это просто мысли, и их можно отпускать без того, чтобы оценивать их качества или интересоваться их правдивостью, – говорит он и немного приподнимается на диване, так что с большой натяжкой это можно считать сидячим положением. – И это звучит очень заманчиво: получается, что, если ты остаешься в настоящем времени, у тебя не может быть никаких страхов. Потому что бояться можно только будущего.

Он говорит, что пока был там – на занятиях – только один раз.

– Проблема в том, что если все это происходит с утра, то я *моментально* засыпаю. В буддийских монастырях есть специальный человек, который подходит к засыпающим и бьет их палкой по голове, а они его благодарят. Но что-то я сомневаюсь, что это входит в стоимость наших занятий. Весь смысл в том, что ты приходишь куда-то, где страху позволено быть – без того, чтобы он тобой овладевал. Потому что от мыслей сложно полностью избавиться. Но, конечно, если просто сидеть там и храпеть, мало чего добьешься.

\*

Ларс фон Триер начал заниматься медитацией еще в семнадцать лет и признает, что в какой-то мере это помогло ему избавиться от страхов, но сейчас его мучают не страхи.

– Меня раздражает, что у меня нет никакого проекта в работе. Что я не могу использовать каждую паузу, инвестировать ее в проект и получать с нее дивиденды – с каждой незначительной мысли. Фильмы ведь складываются не только из каких-то масштабных размышлений, но из множества обрывков мыслей, для которых достаточно просто сесть

передохнуть и задуматься на минутку...

Он объясняет, что это как разгадывать кроссворд. Или собирать камни.

– Это приносит какое-то нечеловеческое удовлетворение. Потому что я тогда думаю: Господи, а вот еще один камушек. Этот я положу вон туда. И тогда у меня возникает приятное чувство, что я чего-то добился. Так что было бы здорово иметь какую-то исходную точку. Хоть что-то, от чего можно было оттолкнуться, – улыбается он.

– *Получается, ты ходишь и ждешь, когда тебя осенит идея?*

– Ну, по крайней мере, я пытаюсь направлять интересы в разные стороны. Я начал ходить по музеям, чтобы немного отвлечься. Меня, как ни странно, очень интересует импрессионизм. Я вот смотрел фильм о ранних работах Ван Гога, – говорит он, поднимая на меня серьезный взгляд. – Они такие уродливые, боже ты мой, – смеется он. – И все-таки он делал какие-то вещи, которые у меня находят отклик. У нас дома была репродукция этого чертового стула. И это было... правильно!

Ларс фон Триер начал интересоваться искусством лет в четырнадцать-пятнадцать, после того, как посмотрел по телевизору фильм про Эдварда Мунка – «прекрасный фильм», как он сам его характеризует. Двухсерийный, разбитый на два вечера. Он открыл для Ларса живопись, хотя его очаровывали не только и не столько картины, сколько личности самих художников, особенно самых странных из них.

– У меня очень романтическое отношение к художникам, как по мне, они должны стоять на пороге безумия, чтобы суметь заинтересовать. И я считаю прекрасными сумасшествие и депрессии Мунка, – шепчет он. – Депрессии всегда были отличным материалом для творчества. И меланхолия. Как когда Мунк рисовал эту больную девочку или целующего его вампира. И мадонну со сперматозоидами. Это была правда прорыв. Вообще, как мне кажется, я сотворял себе очень разных кумиров, но всем им удавалось чего-то добиться, пробить себе дорогу, так что всех их отличает такой немного героический... пыл, – смеется он. – Ну и конечно, я отдаю себе отчет в том, что все, в ком я так или иначе был заинтересован, шли своим путем. Похоже, для меня это много значит, и мне кажется очень странным общепринятое романтическое восприятие того факта, что некоторым людям приходится бороться как проклятым, отрезать себе уши или вот, как Мунк, воевать с сумасшедшей смертью от туберкулеза.

– *Человеку через столько всего приходится пройти, прежде чем...*

– Ну нет, я же как раз не хочу, чтобы они пошли до конца и вышли с той стороны, где все будет прояснено. Вовсе даже не хочу! Просто какая-то часть их борьбы с самими собой должна получить выражение. Нет, нет, мне

совершенно плевать на то, достигнут ли они прояснения, и мне не нравятся поздние работы Стриндберга и Мунка. Они оба мне милее всего именно в период сумасшествия, когда они действительно в самой высокой точке безумия.

\*

Режиссер совсем недавно посмотрел передачу о Педере Северине Крейере.

– Вот уж кто всегда был на высоте, – восклицает он. – Помнишь, он писал картину в здании биржи – и сказал всем этим парням в цилиндрах, что он может их в нее включить, если они ему заплатят. Он хвастался тем, что у него уходит десять минут на то, чтобы нарисовать картину, на которую у других ушли бы месяцы. И такое вот ухарство – это смешно, когда под ним есть какое-то творческое основание.

Сам Триер строит свою теорию об особом таланте творца на объяснении, которое когда-то давно получил от профессора психиатрии Тома Болвига: процентов семьдесят – восемьдесят мозговой активности имеет целью ограничить то обилие впечатлений, которое человек получает от своих органов чувств, чтобы мы могли выделить и удерживать в представлении картинку более-менее обозримого мира. Эта фильтрация нужна для того, чтобы избежать полного сумасшествия и вообще хоть как-то ориентироваться в пространстве.

– Если ты не будешь фильтровать и просто откроешь двери настежь, ты не сможешь ориентироваться, – говорит Триер. – Ну и вот, как я это себе представляю – у несчастного творца фильтр немного сломан и убирает только шестьдесят или семьдесят процентов впечатлений. В этом, конечно, есть то преимущество, что творец видит что-то, чему другие на бессознательном плане кивнут с пониманием, но чего сознательно они сами никогда не ощущали. Поэтому творцы могут показать нам что-то новое в мире.

Так, по крайней мере, он сам чувствует, когда его занимают чужие произведения искусства. Как когда он впервые увидел по телевизору короткий отрывок из «Зеркала», фильма, снятого одним из главных его юношеских образцов для подражания, русским режиссером Андреем Тарковским, и подумал, что этот фильм взялся не с Земли, а откуда-то с другой планеты.

– Тогда что-то для меня встало на место. Какое-то признание или

узнавание, которое лежало за пределами возможного. Что-то, что находится на самой окраине сознания, куда обычно никто не заходит.

– *То есть, это не было что-то абсолютно новое, чего ты никогда раньше не видел?*

– Нет. Это точно был кирпич, заполнивший собой отверстие, которое уже существовало, хотя я о нем до поры до времени и не подозревал. Ближе всего я подхожу к религиозным ощущениям, когда смотрю фильмы. Просмотр «Зеркала» был духовным переживанием, потому что передо мной открылись миры, о существовании которых я не знал, но к которым сразу почувствовал симпатию.

– *И, значит, все-таки узнал?*

– Именно! И почувствовал себя в них, как дома. Просмотр такого фильма – это практически духовное переживание, потому что тебе кажется, что здесь ничего нельзя и не нужно менять. Мне хочется верить, что у нас есть в каком-то роде коллективная уверенность в том, что это вещи существуют, потому что мы их ощущаем – просто бессознательно. Поэтому нам и кажется, что мы их узнаем, когда видим в каком-то произведении искусства.

Он наклоняется вперед и выуживает лакричную палочку из вазы на маленьком журнальном столике между нами.

– Я тут пересматривал еще частично «Берлин-Александерплац» Фасбиндера недавно, – говорит он, жуя, и потом громко восклицает, выделяя каждое слово: – И ЧЕРТ БЫ ЕГО ПОБРАЛ, КАК ЖЕ ЭТО ХОРОШО СДЕЛАНО! Прямо даже раздражает, что так хорошо.

\*

Большинство из нас страдает туннельным зрением и видит только строго необходимое, но наши органы чувств регистрируют все без исключения. Именно в этом и заключается задача искусства.

– Я иногда представляю это как периферийную зону в человеческом глазу, – говорит Триер, поворачивая голову и выглядывая через дверь террасы на лужайку перед домом. – Об этом, вообще говоря, тоже можно было бы сделать фильм. Если бы только можно было убрать фильтр и взглянуть на то, как выглядит большая часть мира, те восемьдесят – девяносто процентов, которых мы обычно не видим. Может быть, сконцентрируйся мы на какой-то другой области, кроме центральной области сетчатки, мы смогли бы понять что-то важное.

И если туннельное зрение в истории нашего развития удерживало нас сосредоточенными на том, что отвечало за наше выживание, любопытство помогало нам развиваться, считает Ларс фон Триер. Потому что мы вынуждены пробовать и менее очевидные возможности. И даже откровенно сумасшедшие.

– Раз уж нам нужно говорить о чем-то позитивном... Ох ты господи ты боже мой, – смеется он. – Мы как обезьяны, которым нужно достать банан из трубы. После того как они испробовали все традиционные методы, они в конце концов... ну там, я не знаю, засовывают в трубу член. Нет никакого сомнения в том, что попытки попробовать что-то новое, а не только то, что принесет ожидаемые результаты, оборачивалось большим биологическим выигрышем. Как, например, когда вдруг оказывается, что член по размерам точно соответствует размерам трубы, – улыбается он. – Тогда можно добыть бананы, – добавляет он, откидывается назад и довольно пережевывает собственное последнее замечание.

Сам Триер считает, что его главное умение заключается в том, чтобы наблюдать за чем-то вне обычного центра сетчатки или сознания, снимать это на пленку и вставлять в фильмы.

– Так что я думаю, что независимо от того, пошутить мне нужно или держать речь, я должен затронуть какое-то место вне центра, потому что чувствую, что именно там находятся мои специальные знания, – говорит он.

Настоящие сумасшедшие сами не понимают, что больны. Их фильтры искажены настолько, что они понятия не имеют, как выглядит то, что в центре, а значит, что видит обычный зритель. Но даже с поврежденным фильтром можно чувствовать, что происходит в области нормального зрения, а значит, не терять способности общаться с обычными людьми о необычных вещах.

– У меня есть теория, согласно которой в любом фильме обязательно должна быть привязка к центральной области зрения – иначе все становится неинтересным. Если ты делаешь что-то, что выглядит непривычно или происходит на периферии, ты просто вынужден оставить какие-то уровни фильма абсолютно традиционными, – говорит он и добавляет, что воспринимает просмотр фильма как прогулку по незнакомому лесу, куда боязно бывает отправиться в одиночку. – Потому что когда ты один, лес кажется неуютным, и только. Но если рядом с тобой идет друг, тогда даже незнакомый лес может вдруг оказаться красивым. Если ты не один, тебе хочется увидеть что-то, чего ты никогда не видел раньше, тогда это заводит. И я верю, что такого же эффекта можно добиться

и в фильмах, сочетая разные уровни.

\*

Исходя из этого Ларс фон Триер взял за правило в каждом фильме так или иначе нарушать границы, но делать это только на одном из уровней.

– Если ты хочешь вывести зрителя из привычного фокуса, можно вести его за руку, сделав уровень повествования абсолютно традиционным. Действие и сюжет – это как банальная дорога, по которой зрителю предлагается пойти, если она на месте, можно показывать все что угодно, – говорит он. – Кубизм, например, все равно остается картиной на холсте. Которая вставляется в раму. И тогда проще понять, что тела нарисованы прямыми линиями. Так же и с фильмами: пока есть дорога и стрелка, указывающая направление, ты остаешься с фильмом. Но если ни психология, ни истории, ни картинка в фильме неузнаваемы, он превращается просто в белый шум. Если рассказчик не строит свою историю, используя базовое понимание того, как нужно рассказывать, зритель быстро бросает надежду в этом разобраться.

Он замолкает – очевидно только для того, чтобы взять разбег, во время которого мысли превратятся в слова, а слова сложатся в предложения. Тут-то он и произносит то, что при желании можно считать фонтриеровским определением искусства:

– Я считаю, что смысл искусства и заключается в том, чтобы вывести зрителя за руку из центральной области зрения за ее пределы, – говорит он. – Я правда так думаю.

– *Получается, что это практически как роль шамана в племенном обществе: перейти в особое экстатическое состояние, пообщаться в нем с духами и рассказать об этом племени.*

– Ну да, наладить связь между тем, что видит сам шаман, и обычными людьми, которым нет хода в другие миры.

Обычно во взгляде Ларса фон Триера нелегко разглядеть мысль – по крайней мере, укоренившуюся мысль. И хотя он всегда охотно и вежливо выслушивает мои размышления и выводы, к которым я пришел на основании прочитанного, увиденного или прочувствованного, потом он все равно упорно переводит разговор на себя и продолжает с того же места, на котором я его перебил. Так что когда я изредка чувствую, что он клюет, я легко не сдаюсь.

– *Тогда получается, что ты – шаман?*

– Ну да. Городской сумасшедший.

– Или шаман?

– Это мысль, которая напрашивается сама собой, – говорит он, помявшись. – Я думаю, что многие считают, что выходить за пределы центральной области зрения не очень приятно. Скорее всего, потому, что им приходится наладить связи между двумя параллельными мирами, а это не так-то просто.

\*

Если ты не узнаешь ровным счетом ничего из происходящего в фильме, он становится непонятным. Если ты узнаешь все, он становится предсказуемым. Искусство в том, чтобы найти равновесие, говорит режиссер, и отсылает к школьной программе по математике, а именно к пересечению множеств.

– Ну помнишь, их обычно изображают такими кругами? – спрашивает он и рисует в воздухе две частично пересекающихся окружности, и объясняет, что площадь, общая для обеих окружностей, называется пересечением множеств. – В случае с моими фильмами можно сказать, что моя окружность имеет достаточно общей площади с обычными фильмами и киноязыком и в то же время достаточно большую площадь за пределами пересечения, чтобы то, что я делаю, было интересным, – говорит он.

– *Я думаю, многие скажут, что площадь за пределами пересечения в твоих фильмах очень велика, особенно в ранних фильмах.*

– Ну, я очень уважаю фильмы, которые вообще ни с чем не пересекаются, но зритель вынужден иметь это пересечение, чтобы войти в мир фильма. Иначе он останется за порогом. Так что гораздо проще иметь хоть какое-то пересечение, а значит, и узнавание, которое потом сможет проявляться на разных уровнях фильма.

– *Что происходит, если зона пересечения так велика, что окружности полностью накладываются друг на друга?*

– Тогда получается, что ты снимаешь один и тот же фильм снова и снова, что, собственно, обычно и происходит и что я считаю в какой-то степени издевательством над жизнью. Дело в том, что мы должны использовать жизнь для того, чтобы выходить за пределы и... собирать новый урожай.

Тут он фыркает и замолкает – может быть, потому, что понимает вдруг то же, что поразило меня: что он, Ларс фон Триер, вот-вот займется чем-то

настолько не-триерским, как формулирование педагогической цели своих фильмов.

– Я знаю, что этот взгляд очень характерен для западной драматургии, – выкручивается он. – Но все-таки, мы должны расширять человеческую жизнь, а не ограничивать ее. И самое смешное, конечно, – это когда ты вдруг в фильме узнаешь какое-то переживание, которого никогда на самом деле не испытывал. Это прекрасно.

– Ты думал о себе как о шамане?

– Ай, я просто ненавижу, когда во всем должен быть какой-то высший смысл.

– То есть тебе не нравится любая конструктивность?

– Нет, мне не нужно никакой конструктивности. Мне не нужно никакой поучительности. Если уж без чего-то такого никак, я выберу разрушительность.

И вообще, шаман проголодался. И вернулся к туннельному синдрому. По крайней мере, он выглядит очень сосредоточенным, когда садится на диване и объявляет, что теперь мы должны позаботиться о каком-то перекусе.

– Иначе мы так и останемся голодными, – говорит он. – И тогда я буду очень разочарован.

## Машина мечты

Он поворачивает ключ в замке, и гольф-кар заводится с легким электрическим жужжанием. Потом он разворачивает машину, сворачивает с дороги и уверенной рукой рывками везет нас между красных и желтых зданий.

– Вот они повеселились небось, когда разрабатывали нацизм, – говорит он без всякого видимого повода.

Я поднимаю на него взгляд.

– Ну а что, они собрали с миру по нитке, понахватались от всех возможных религий и рыцарей Круглого стола, – продолжает он, не сводя глаз с дороги. – Собрали это все, и им было совершенно наплевать на авторское право, – смеется он. – Их выбор составляющих идеологии вообще кажется абсолютно случайным. А это, между прочим, нелегкое задание – изобрести нацистскую партию. Здесь требуется максимальная графичность.

Он говорит, что немецкий истребитель «Штука» – едва ли не самая красивая единица техники из всех, когда-либо произведенных. Гораздо красивее знаменитого британского Спитфайра. И добавляет, что нет ничего странного в том, что в «Звездных войнах» задействованы стальные каски и «Штуки».

Иногда то, что человек не может видеть самого себя сверху, только к лучшему. Вряд ли мы представляем сейчас собой такое уж приятное зрелище: двое невысокого роста немолодых людей, один другого нервнее, катятся со скоростью 25 км/ч в маленьком камуфляжном гольф-каре по окраине муниципалитета Видовре, и один из них восторженно делится своими эстетическими наблюдениями за самым большим собранием творцов геноцида в истории двадцатого века, а второй, горячо кивая, жадно впитывает в себя его слова.

Режиссер рассказывает о семерых убитых из непосредственного окружения Гитлера, которые были потом возведены в статус святых. В особых случаях толпе одно за другим перечисляли их имена, спрашивая, на месте ли они. И толпа ревела в ответ: даааа!

– И тут ты думаешь: уууууу, – тянет он и скрючивается на сиденье, как будто от желудочной колики.

Ларс фон Триер не испытывает никакой симпатии к нацистскому образу мыслей и смотрит на холокост и другие преступления Гитлера с тем

же ужасом, что и всякий другой. Здесь он ничем от большинства не отличается. Просто он не чувствует необходимости постоянно подчеркивать этот свой ужас, прежде чем броситься в преклонение перед эстетической манией национал-социалистов. И это вполне в его духе.

– Он немного напоминает поп-арт, правда? Нацизм, я имею в виду. Они думали: ничего себе, как нам поперло. Так что и идеи хватали без разбору: о, это хорошо, это мы возьмем. И тут оказалось, что евреи должны стать бензином для костра. Yes!<sup>[5]</sup> Давайте тогда построим еще такие специальные лагеря. Кто-то встал и сказал: да ну нет, слушайте, этого мы сделать *не можем*. Да иди ты, *еще как можем*.

\*

Мы оставляем машину у здания столовой и входим в большой сводчатый зал, где нас сразу окружает шум взволнованного моря голосов и приборов. Звук каждого голоса и каждой вилки, задевающей тарелку, отражается от бетонного пола, поднимается к нависшему над ним щитом потолку и возвращается обратно. Незаметно и доминирующе одновременно.

– Да, признаюсь, меня очень увлекает Третий рейх, – говорит Триер, когда мы набираем себе еды в буфете и садимся за один из длинных столов. – Я представляю себе, как эти люди собирались вместе и давай решать: так, мы сделаем то-то, то-то и то-то. У нас должно быть семь генералов СС; когда они умрут, каждый из них должен лежать в отдельном гробу, и, когда солнце стоит в зените, лучи должны падать на них – с отсылкой к рыцарям Круглого стола. То есть, они пошарили по всем мифологическим полкам, и отовсюду что-то позаимствовали. Для них не существовало никаких границ. А за тем, как люди нажимают на все педали, всегда интересно наблюдать, в каком бы направлении они при этом ни ехали.

Вот он сидит передо мной с тарелкой, полной всяких полезностей из буфета. Динозавр из другого времени, в окружении всего того, что он собственноручно запустил или привел в движение. Новые уверенные поколения людей кино едят свой обед за столами вокруг, пока их икона сидит, склонившись над тарелкой, держит в руке слегка вибрирующую вилку и быстро и с нажимом пережевывает еду.

Он говорит, что у самодержцев и эксцентричных деятелей искусств есть одна общая черта: они окружают себя эйфорией, в которой идеи ловятся из воздуха и потом сопровождаются до полного воплощения,

хорошо это или плохо.

– Это немного похоже на то, как я сам работаю, – говорит он в перерыве между жеванием. – У тебя есть идея, и ты доводишь ее до крайности. Как Мао сделал с культурной революцией. Подумать только, человек восстает против самого себя. Да еще и в такой степени. Ну да, к сожалению, это стоило черт знает скольких миллионов человеческих жизней. Но все равно, это совершенно невероятно. *Прекрасно!* Я тут смотрел передачу о Мао, – уже более сдержанно добавляет он.

– *Откуда ты берешь все эти передачи?*

– Ну, это потому, что я достиг так называемого возраста биографий, – смеется он.

Он помнит, что родители тоже в свое время говорили именно об этом: наступает возраст, когда тебя больше не интересуют выдумки, а интересуют одни факты.

– Сейчас мне кажется ужасно интересным слушать о том, что люди делали. Еще я смотрю какие-то естественнонаучные передачи по вечерам – об Арденнской операции вот, например. Потому что именно по вечерам мне особенно сложно бороться со страхом.

Ларс фон Триер считает, что диктаторы не одиноки в своем умении развлекаться – нередко по произведению искусства видно невооруженным глазом, что человек, его создавший, получал удовольствие от процесса.

– Ты прямо чувствуешь, глядя на настоящее искусство, что это сделано в приливе сил и на самом деле очень быстро. Что-то вроде: так, теперь мы сделаем вот так и наложим на все дерьмо звездный фильтр. Потом уже актерам позволяют наговаривать эти длиннющие монологи в «Берлин-Александерплац». И черт побери, как же это хорошо. Это что-то... настоящее, – говорит он. – Так, ну ладно, давай есть.

За кофе он вспоминает о том, что сказал как-то на съемках «Европы» ветеран датского кино Гуннар Обель, известный своим юношеским заигрыванием с фашизмом.

– Гитлер во многом был прав, – сказал Обель, – но закончилось это глупо.

– Глупо! – смеется режиссер. – Это, конечно, некоторое преуменьшение.

– *Правда, что нацистам хорошо удавалось задевать чувства людей?*

– Да ну, наверняка у них это получалось так же случайно, как у меня в выступлениях на пресс-конференциях. Мне просто кажется забавным, что иногда кому-то удается вдруг заставить расцвести восхищение теми или иными идеями, даже если... – говорит он и начинает смеяться, – даже если

это иногда заканчивается глупо.

\*

Офис Ларса фон Триера находится в здании бывшего порохового склада казарм Аведере. Это маленький домик на окраине лагеря, с очень толстыми стенами, чтобы в случае возможного взрыва удар был направлен вверх.

– В хорошие минуты я вижу здесь какой-то взрывной творческий потенциал, – говорит он, когда мы входим внутрь.

– *И тогда вы должны направить его вверх?*

– Ага, – подтверждает он и добавляет, возясь с отключением сигнализации: – Вообще-то первой идеей, которая пришла нам в голову при виде этого здания и которая, к сожалению, никогда... Черт побери, почему такие идеи никогда не реализовываются? Как же это обидно!

– *Что за идея?*

– Я хотел сделать изоляционную капсулу, – говорит он, посторонившись, чтобы дать мне пройти.

Эту идею подбросила ему северокорейская техника пыток, при которой человека лишают всякого чувственного восприятия, заключая несчастного в тихое темное место и заворачивая в мягкие одеяла, отчего, очевидно, человек быстро сходит с ума. Эта техника фигурировала в «ужасном фильме» под названием «Эксперимент», в котором человека опускают в темную звукоизолированную капсулу, наполненную очень соленой водой температуры тела, в которой он плавает.

– В фильме у них всех начались галлюцинации, это, насколько я понимаю, происходит довольно быстро, – говорит режиссер, ныряя в недра небольшого кожаного диванчика. – Как от поедания грибов. Я бы ужасно хотел, чтобы у нас тут была такая изоляционная капсула.

– *Для чего?*

– Для меня!

– *Ты бы в ней лежал?*

– Да! – восклицает он и садится одним рывком. – Мы определенно должны ее установить. Как будет здорово! – Он встает с дивана. – Какие же мы идиоты, что до сих пор этого не сделали, – бормочет он себе под нос, доставая телефон. – Я сейчас же позвоню Петеру и скажу, что дальше тянуть нечего.

Он снова усаживается и начинает нажимать на кнопки на своем новом

телефоне. Передо мной разыгрывается сцена борьбы между человеком и машиной, сопровождаемая непрекращающимся потоком негромких проклятий:

– Да черт бы тебя побрал, как же это делают? Бред какой-то! Здесь же нет никаких... Если мне надо позвонить... Ну и пожалуйста, ни черта не происходит. Ну хватит, в конце концов!

Наконец ему удается набрать номер.

– Здорово! – говорит Петер Ольбек Йенсен в трубку так громко, что даже я прекрасно его слышу.

– Слушай, давай все-таки сделаем у себя эту проклятую изоляционную капсулу... Это же круто. Ну помнишь? Отличная идея, по-моему. Нужно просто понять, что именно мы хотим и где именно ее можно поставить. Ну да, но это не самый главный риск всего проекта...

Похоже, они уже договорились. Это оказалось не сложнее, чем организовать концлагерь.

– Он тоже считает, что это круто, – довольно говорит режиссер, положив трубку, и снова занимая горизонтальное положение.

– *Что это за риск, который его смущал?*

– А... это он просто боялся, что кто-то из коллег туда нагадит.

– *Ты не боишься галлюцинаций, которые могут возникнуть в такой капсуле?*

– Нет. Я страдаю клаустрофобией в какой-то мере, так что понятно, что я должен убедиться в том, что смогу выбраться из этого проклятого ящика, если что. Но я совершенно не чувствую, что это может обернуться чем-то нехорошим. Это как с привидениями: я просто не верю, что у них могут быть злые намерения. Что, конечно, странно, если учесть, – он начинает смеяться, – что я прекрасно могу представить себе злые намерения даже у маргаритки.

Триер и его партнер по «Центропе», Петер Ольбек, бывают порой потрясающе похожи на пару диктаторов с манией величия. С неограниченной верой в собственные идеи и возможностью воплощать их в действительность. Двое заигравшихся мальчиков, которые довольно поздно заметили, что они не просто выросли, а еще и наделены теперь властью, и вместо того, чтобы принять естественные последствия этого открытия и сдерживать свои мальчишеские порывы, решили, что теперь пришло время их приумножить, желательно так, чтобы всем пришлось участвовать в их игре, касается ли это купания голыми в бассейне, или съемок софт-порно и фильма по банальным народным сюжетам датского писателя Мортена Корча, или названия помещений компании именами революционных

диктаторов.

– Петер тоже чокнутый, так что ему кажется, что это смешно, – говорит Ларс фон Триер.

Атмосфера теперь заметно приподнятая, сахар в крови, кажется, тоже находится на нужном уровне. Так что мы продолжаем играть в интервью.

– Вообще-то изначально мы хотели, чтобы творческие импульсы могли передаваться через кабель напрямую в отдел продакшн, – смеется Триер. – Конечно, мы должны сделать у себя эту изоляционную капсулу. Это просто [must](#)<sup>[6]</sup> для кинобизнеса! – говорит он, поворачивает голову и смотрит на меня в упор. – Хочешь попробовать полежать в капсуле, если мы ее все-таки установим?

## Мутации страха

Четыре раза в день Ларс фон Триер впадает в панику. Это для него обычное дело. Он нащупывает где-то на теле узелок и начинает его исследовать, чувствуя при этом, что сердце бьется так, как будто готовится выскочить из груди, – так и запускаются механизмы ритуала. Иногда он не успокаивается, пока не расчешет себя до крови. В хорошие периоды между приступами проходит несколько суток, в плохие он впадает в панику по двадцать раз на дню. По большому счету так было с самого его детства.

– Я помню, что в детстве ужасно хотел побыстрее стать взрослым, потому что взрослые ничего не боятся. Идиотизм, конечно, но я правда так думал: оооох, как же я этого жду!

Он сам считает свой страх – или, как минимум, предрасположенность к нему – врожденным. Если это так, то нужно признать, что он унаследовал чрезвычайно изощренный вариант заболевания, потому что его страх несколько раз менял характер и направленность в течение жизни. Страх, как он это называет, мутировал.

– Он действительно ведет себя как живое существо. Каждый раз, когда мне удавалось очертить рамки своего страха и начать работать над ним, он мутировал во что-то новое. Все началось с панических атак в детстве, потом он превратился во что-то другое, потом еще что-то третье. Сегодня это какая-то разновидность невроза навязчивых состояний.

Мальчиком его особенно мучили внезапные беспричинные приступы ужаса, которые рисовали перед ним «почти реалистичные» сценарии, говорит он. В конце концов, аппендицит – довольно распространенная среди детей болезнь, точно так же, как ядерная война казалась вполне вероятной в начале 1960-х годов, когда каждый ребенок знал, что, если начнется, нужно спрятаться под стол.

От школьного психолога особого толку не было: тот сказал только, что если Ларс не будет ходить в школу, за ним придет полиция. Позже родители посылали его к десяткам психологов, но в абсолютном большинстве случаев безрезультатно.

Чаще всего Ларс впадает в панику в замкнутых пространствах. В лифтах, на паромах и так далее – он сам считает, что его аэрофобия объясняется именно замкнутым пространством в самолете и сознанием, что ему никуда отсюда не деться. По той же причине он до сих пор должен сидеть в кинотеатре на боковых местах, почти у самого выхода, если хочет

досмотреть фильм до конца.

– Когда люди впервые в жизни сталкиваются с паническими атаками, это происходит обычно совершенно на ровном месте. Вдруг ты обнаруживаешь себя на полу в положении зародыша, блюющим, верящим в то, что ты умираешь. Потом ты теряешь сознание, по-прежнему понятия не имея, что происходит. Так что ты можешь только верить в то, что где-то здесь есть тигр и он собирается тебя съесть. Представь себе максимальный страх, который ты только можешь вообразить, и добавь к нему сто процентов. Ты уверен, что умираешь. Ты реагируешь, как на эшафоте, – говорит Ларс фон Триер.

Но его страх «хитрый», как он сам его определяет. Он умеет приспособливаться под обстоятельства, и, когда Ларс подросток и узнал о существовании рака, именно рак стал новой мишенью страха.

– Мой страх всегда подстраивается под реалистичные сценарии, – говорит он и начинает смеяться: – Ну, то есть это не то чтобы я боялся мужчин в одежде кричащих расцветок.

\*

Типичный ипохондрик бежит к врачу при каждом удобном случае. Ларс фон Триер этого не делает: он боится не столько самой болезни, сколько лечения. Точно так же, как он боится не смерти, а умирания. Того клаустрофобического процесса, который в конце концов оканчивается смертью.

– Это как будто какая-то родовая травма. Когда ребенок рождается, он должен опуститься по родовым путям, пройти через таз и все такое, и это само по себе довольно-таки клаустрофобично. Ты, конечно, не знаешь, что тебя это ждет, до того, как ты родился, но под конец, перед смертью, человеку приходится пройти через что-то аналогичное, и это мне как-то не особенно по душе.

И так дело обстоит со всем, что может вызвать страх Ларса фон Триера.

– Сам факт того, что ты должен пройти сквозь что-то. Через какое-то маленькое отверстие, прежде чем выйдешь с другой стороны. При операциях, например, этим отверстием становится наркоз. Ты должен заставить себя пройти по узкому проходу, и тебе не остается ничего другого, кроме как идти.

– *Говорят, что неприятные ощущения испытываешь всегда в*

*процессе приближения?*

– Это потому что ты пытаешься сопротивляться. Как только ты расслабляешься, мучения проходят. Когда ты больше не сдерживаешь тошноту и сдаешься в руки врачей. С обнаженной грудью.

*– И тебе это...*

– Не очень хорошо удастся, нет. Но самое неприятное во всем этом именно сопротивление. Если ты можешь покориться, все сразу становится гораздо проще.

В детстве у Ларса развился страх перед любыми врачами и больницами, который с тех пор никуда не делся, как я понимаю в один прекрасный день, когда он радостно заявляет, что выбрал себе терапевта. Он явно горд собой и даже немного удивлен собственной смелостью, как будто хвастается тем, что прыгнул с парашютом.

– Я даже разрешил ему взять у меня кровь на анализ, – смеется он.

*– Ну, это уже слишком. Откуда же ты можешь знать, в каких целях он ее употребит?*

– Я специально удостоверился, что он использует ее только чтобы проследить баланс калия, который важен для приема каких-то таблеток.

*– А... это хорошо! Человек ведь болеет только тем, что они у него находят.*

– Это да. Но я так ему и сказал, что, если вдруг окажется, что у меня рак, я не хочу ничего об этом знать.

Ларс фон Триер не был у врача последние семь лет. Вместо этого он каждый раз, когда возникала потребность, звонил или писал эсэмэску двоюродному брату своей жены, который по совместительству как раз является врачом. Врачом-окулистом, правда, но его авторитета все равно достаточно для того, чтобы пользоваться неограниченным доверием режиссера и уметь вытаскивать его – разговором или эсэмэской – из засасывающей пучины страха каждый раз, когда тот начинает свои ритуальные самообследования.

Правда, иногда Триер находит помощь и в кругу друзей и коллег. Например, Петер Ольбек, партнер Ларса по «Центропе», является в триеровской картине мира ведущим экспертом в области рака яичек, потому что семейный врач Ольбека объяснил тому когда-то, что «если яички не болят при нажатии, у тебя нет рака яичек».

– Так что, – говорит Ольбек, – когда Ларс боится именно рака яичек, он всегда может обращаться ко мне. Он, правда, и так прекрасно знает, что я отвечу, но это ничего, мне не жалко. И я ему говорю: «Если при нажатии не больно, значит, ничего страшного». И все равно он лежит и мнет свои

яйца до тех пор, пока ему действительно не станет больно! Однажды Ларс позвонил, когда у него из жопы шла кровь. Я сказал – о господи, так со всеми бывает. Это просто трещина. Волноваться надо тогда, когда кровь видна *непосредственно* в дерьме. И он прекрасно знал, что я несу какую-то чушь, но все-таки: смена кадра, и вот он сидит у себя дома, с разделочной доской и ножом, и разрезает дерьмо, чтобы посмотреть... Он прекрасно знал, что я пошутил, но *что если вдруг* это правда...

\*

Риск того, что Ларс фон Триер не доедет туда, куда собирался, существует всегда, и всем друзьям режиссера, поселившимся на противоположных концах авиа-, паромных и туннельных маршрутов, пришлось к этому привыкнуть. Главный редактор газеты «Политикен» Тегер Сейденфаден познакомился с Ларсом еще подростком, и несколько лет назад режиссер вместе с семьей приезжал к нему в гости на шведский хутор.

– Годом позже мы собирались повторить успех, и все вроде шло неплохо, но накануне Ларс позвонил и сказал, что он не сможет вынести поездку на машине, – рассказывает Тегер.

Через несколько лет они предприняли еще одну попытку, хотя Триер очень сомневался, вынесет ли он поездку в туннеле под проливом Эресунд, но на этот раз она стала составной частью его терапии, так что он успешно проскользнул под проливом. Но как говорит Тегер Сейденфаден:

– Ларсу в последние годы стало гораздо хуже, чем раньше, это даже сравнивать нельзя.

И кого бы я ни спрашивал, все твердят мне то же самое: Ларс фон Триер с годами стал гораздо мягче, дружелюбнее, заботливее и внимательнее. И страх мучает его гораздо сильнее, чем раньше.

– Он стал просто-напросто хорошим человеком, – говорит его старый друг и коллега Томас Гисласон. – Но, к сожалению, по мере того, как он сам становится лучше, его страх растет. Может быть, потому что он не может защитить себя иначе, чем держа дистанцию. Я ему как-то сказал: Ларс, ты сейчас такой милый и добрый, на что он ответил: да, но я не хочу таким быть! Потому что я милый и добрый только когда мне плохо. Когда мне хорошо, я ужасная скотина.

Можно удивляться тому, что человек, настолько мучимый страхами, не боится возглавить целую кинокоманду и тем самым взять на себя

ответственность за то, чтобы из всего этого хаоса творческих личностей с тонкой душевной организацией, технических помех и экономических интересов сделать что-то стоящее, что будет околдовывать зрителей в течение двух часов. Но это пугает Триера не так сильно, говорит Петер Ольбек.

– Когда он снимает, он занят настолько, что все остальное отступает на задний план. И если другие режиссеры становятся совершенно невозможными, пока снимают, а в паузах между съемками их еще как-то можно выносить, то с Ларсом дело обстоит наоборот. Его проблемы начинаются как раз в перерывах.

Бывшая жена Триера, Сесилия Хольбек Триер, считает, что Ларс чувствует себя лучше, когда его страх может использоваться по назначению, то есть когда он стоит перед лицом реальной опасности. И только когда страх становится безработным, он берет верх. Или, как объясняет сам Триер:

– Когда несколько страхов накладываются друг на друга, это, как ни странно, помогает, потому что ты не можешь бояться всего одинаково сильно. То есть, если в тебе есть *три* разных страха, на каждый из них приходится по 33 1/3 процента общего заложенного в тебе ужаса.

\*

Почти пятнадцать лет назад, когда Ларс фон Триер познакомился со своей женой Бенте, он, по его собственным словам, был «ужасно измучен страхами» и считал, что затевать что-то было бы нечестно по отношению к ней.

– В то время единственным местом в мире, где я худо-бедно мог существовать, была моя спальня. Я ровным счетом *ничего* не делал. Я не выезжал в город. Я ничего не делал. Я сидел в полной изоляции в своей спальне и думал: что за интерес довольно молодой еще Бенте дать себя *заманить* в такие отношения? Поэтому я начал принимать прозак – и он мне очень помог, я выкарабкался, и настало хорошее время.

Ларс фон Триер, рассказывает его жена Бенте, хочет быть на сто процентов уверен в том, что он пока не умирает. Обычные процентов семьдесят, которыми приходится довольствоваться всем остальным, его не устраивают. Но, как она говорит:

– Волнения никак не могут помешать несчастному случаю. Если бы я могла его в этом убедить, выбить это на руническом камне и зарубить это у

него на носу, чтобы он наконец это понял! Но тут в дело вмешиваются его, как он говорит, мозги рептилии, и... – она внезапно переходит на хриплый шепот, – нужно всегда быть начеку!

Антидепрессанты и правда очень ему помогли, но семь лет назад страх мутировал снова, на этот раз в невроз навязчивых состояний, болезнь, которую Ларс фон Триер описывает как «неблагоразумные навязчивые действия или идеи». Некоторые, например, моют руки так часто, что у них на ладонях появляются открытые раны. Другие не успокаиваются, пока не выстроят все предметы на письменном столе в определенном порядке. Триер же постоянно прислушивается к себе в поисках болезней. Он снова и снова обследует свое тело, но когда я спрашиваю, в чем конкретно заключаются эти ритуалы, он нажимает на тормоз.

– ОООООООООХ! Я не понимаю, почему давать интервью «Политикену» должно быть так неприятно! Может быть, это потому, что вы *социал-либеральная* газета?

– Ну, мы же говорим о жизни, а жизнь, помимо прочего, состоит из страданий.

– О, да, вы в «Политикене» это поняли?

– Да, часть редакции это признала. Но я сейчас беру у тебя интервью для книги, а не для газеты...

– Я не хочу говорить о своих гротескных ритуалах. Они правда гротескные. Этого недостаточно?

– Ну да... я бы, наверное...

– Ты бы, наверное, хотел, чтобы я их подробно описал. Ну хорошо, один из ритуалов заключается в том, что ты ощупываешь кость между кистью и локтем. Я не собираюсь сейчас это *демонстрировать*, я просто *рассказываю*. Ну вот, там есть несколько креплений, и ты понимаешь, что одно из них расположено чуть выше остальных. *Не исключено*, что ты стоишь на пороге рака кости. Ты проверяешь кость на второй руке: там оно тоже выше остальных, но все-таки не *настолько*. И так ты продолжаешь в течение шести часов, пока у тебя на руках не образуются открытые раны.

– О чем ты думаешь в эти шесть часов?

– В эти шесть часов я мертв. Я чувствую себя так, как чувствует себя человек за секунду до того, как вокруг него сомкнутся челюсти саблезубого тигра. Никаких мыслей не остается, есть только паника, которая неуклонно растет, сама себя накручивая. Я не хочу узнать, что это *действительно* рак, я постоянно надеюсь, что в итоге все окажется *хорошо*. Проблема же в том, что каждый раз, ища уверенности, ты получаешь только неуверенность, потому что тогда тебе нужно исследовать все новые и новые участки кости,

и в конце концов ты, может быть, оказываешься где-то здесь, и только здесь находишь решающее доказательство болезни. Но, к счастью, через несколько дней это проходит.

– *Несколько ДНЕЙ?*

– Да, когда я могу остановить проверку. Это первая заповедь в библии когнитивной терапии: отложить проверку. Проверишь еще, хорошо, но только через десять минут. И эти десять минут помогают тебе чуть отойти и взглянуть на ситуацию со стороны. Когда в мозг поступает сигнал о том, что что-то не в порядке, он сразу попадает в тот отдел, который ответственен за панику. Очень важно суметь перевести потом этот сигнал в другой отдел, способный оценивать ситуацию. Именно с этим у мужчины в «Антихристе» были большие проблемы.

\*

Бенте, жена Ларса фон Триера, тоже частенько сталкивается с тем, что люди считают страхи режиссера выдумкой и чистым пиаром.

– Когда ты живешь с кем-то, кого постоянно мучают страхи и депрессии, ты можешь немного инфантильно думать: это же ужасно несправедливо! Люди должны знать, как нелегко приходится Ларсу! Как ужасны эти непроходящие страхи. Это практически то же самое, как если бы ему приходилось постоянно ходить с мельничным жерновом вокруг шеи или ноги.

Семья Триер не летает в отпуск на самолете – семья Триер ездит на машине. Случается, что при виде парома или туннеля семья Триер разворачивается и возвращается обратно. В любые места скопления народа, как, например, Леголенд или аквапарк «Лаландия», Бенте ездит с детьми одна. Кроме того, режиссер часто чувствует себя подавленным в свободное от работы время, чего дети, конечно, не могут не замечать.

– Но дети удивительно чуткие в таких вопросах, так что, когда Ларсу плохо, они просто ложатся рядом с ним, если хотят поговорить. И да, они понимают, что он не из тех, кто участвует в школьных вылазках на выходные, но он делает для них столько всего другого.

Ларс фон Триер начал понемногу проделывать каждый день то, чего раньше боялся, и фобии потихоньку отступают. Например, он иногда ездит в лифте.

– Я делаю то, что приводит меня в панику – и только в панику, потому что мой страх болезней настолько ужаснее обычной паники. Рак ведь

действительно может оказаться неизлечимым, в то время как я прекрасно знаю, что заходить в лифт не опасно, – говорит он. – Когда я снимал «Рассекая волны», я ужасно боялся пробок на шоссе. Каждый раз, когда я попадал в пробку, у меня сердце билось где-то в горле, потому что я очутился в ситуации, из которой не могу выбраться. Но я бы однозначно предпочел страх пробок нынешнему неврозу навязчивых состояний – тогда я мог бы просто избегать езды по шоссе.

Сейчас Ларс фон Триер проходит лечение в психиатрическом центре Санкт-Ханс. Когнитивной терапией, метод которой, грубо говоря, заключается в том, чтобы реагировать головой, а не чувствами.

– Мне правда кажется, что это дает определенный эффект, но в то же время это однозначно не панацея. Все продвигается *бесконечно* медленно, и мне кажется, что те инструменты, которыми они располагают... от них толку, как от стрел с кремниевыми наконечниками. У них *ничего* нет. В конечном счете они тебе просто советуют: «Подумай еще раз». Вся суть заключается в трех словах! Я что-то сомневаюсь, что мозговая хирургия может так же.

Вернее, как признает сам Триер, с паническим страхом они могут разобраться за неделю – просто в его случае особого толку в этом нет, потому что его страх мутирует и превращается в невроз навязчивых состояний.

– Все говорят: да, тут, конечно, сложный случай. Я это слышу лет с семи. И если бы у меня не было семьи, если бы я жил один, я был бы сейчас алкоголиком и валялся где-то в палатке в Кристиании, потому что, когда я один в такие моменты, как сейчас, я опускаюсь на *самое* дно.

В течение нескольких секунд мы оба молчим.

– *Бедный* я! – улыбается наконец режиссер. – И бедная моя семья! Потому что когда меня не мучают страхи, у меня депрессия, других вариантов нет. В депрессии у меня всегда глаза на мокром месте. Я лежу пару часов подряд и размышляю о своей жизни, потом полчаса реву. Потом на два часа засыпаю, просыпаюсь – и цикл запускается снова. Но семье, кстати, без разницы, страхи у меня или депрессия, – меня в любом случае нет.

Он немного молчит.

– У меня много разных страхов, связанных с детьми, – говорит он. – Но то, чего я боюсь *для себя*, – это что кому-то из них понадобится почка. Тогда, конечно, можно покончить с собой, чтобы ребенку досталась почка. Но *черт* бы побрал! Я правда очень этого боюсь. Это бы меня поставило в *совершенно* невозможную ситуацию. Конечно, в конце концов ты все равно

решишь отдать им эту проклятую почку. Просто весь этот наркоз и все остальное, что другим, может, как с гуся вода, мне внушает самый настоящий ужас. Ну, – тихо добавляет он, – я надеюсь, что мне не придется с этим столкнуться.

Потом на его лице расцветает дьявольская улыбка.

– А может, и ладно, пусть отправляются себе на тот свет – и дело с концом, – смеется он. – Раз они биологически недостаточно сильны!

– *Как ты думаешь, какой была бы твоя жизнь без страхов?*

– Я думаю, что это *глубоко* несправедливо, потому что они мешали мне наслаждаться жизнью, детьми и женой. Я мечтаю о том, что в последние десять секунд своей жизни ничего не буду бояться. Что, когда я буду знать, что умру, что я умираю, я обернусь с улыбкой... и умру, – говорит он. – Я действительно об этом мечтаю.

## Тумаки

Все просто должно было быть наоборот – и тогда многое в жизни Ларса фон Триера и его брата Оле наверняка сложилось бы по-другому. Но родители поначалу неукоснительно следовали своим идеалам, поэтому Оле отдали в школу Бернадотта в Хеллерупе, наиболее свободомыслящую и творческую школу того времени, где никто не мешал нелюдимому дислекснику Оле чувствовать себя в полной изоляции. Повторять эту ошибку с Ларсом они не хотели, поэтому его отдали в обычную районную школу, совершив тем самым еще большую ошибку.

– Меня, конечно, должны были отдать в школу Бернадотта. Я заходил туда как-то однажды – и очутился в совершенно другом мире, – говорит Ларс фон Триер, когда мы выезжаем с парковки перед его домом, заворачиваем за угол и проезжаем по улице. – Я тогда как будто попал из Освенцима в Леголенд.

Мы едем на его «вольво», по-настоящему мещанской, а также современной, функциональной и удобной, как и вообще вся техника, которой он себя окружает. Двери закрываются абсолютно бесшумно, поворотники тикают тихо, мотор практически незаметно работает под капотом. Так что, когда мы едем в его старую школу, я замечаю, что мы двигаемся, только по тому, что за окном проносятся дома.

После уроков и вечером Ларс жил в современном свободомыслящем мире – дома, в саду и на улицах, – где он сам решал, как распорядиться своим временем, и где от него ожидалось только, что он проявит себя как маленький независимый человек. По утрам же он садился на велосипед и проезжал восемьсот метров до школы Люндтофте, возвращаясь тем самым на полвека назад, в строго дисциплинированный мир, в котором дети не открывали рта без крайней надобности, а каждое нарушение правил, даже неписаных, действующих между детьми, наказывалось издевательствами и насилием.

– Школа стала для меня огромным культурным шоком. Я понятия не имел, что такие места вообще существуют.

\*

Ларс и так был почти на голову ниже подавляющего большинства

сверстников, а с учетом того, что его отдали в школу на год раньше других, он вспоминает, что одноклассницы были «примерно вдвое выше» него. Из письма родителей Ларса школьной комиссии, написанном в феврале 1962 года, следует, что для них было делом жизненной важности отдать его в школу рано, при этом именно в школу Люндтофте. Они объясняют комиссии, что лучший друг Ларса идет в школу уже осенью и что Ларсу «полезно будет получить более систематическое образование, чем то, которое ему могут дать дома».

Письмо приложено к предпринятой муниципалитетом оценке зрелости шестилетнего мальчика. «Несмотря на возраст, поведение и характер Ларса соответствуют семи годам, у него обширный словарный запас и он привык к разлукам с родителями, так как они оба в течение дня находятся на работе в министерстве, – написано в свидетельстве. – Упражнения на интеллект он выполняет рассудительно, с хорошей концентрацией; при выполнении языковых упражнений демонстрирует результат на уровне среднего результата детей семи с половиной лет, при этом в практических упражнениях результат еще выше».

Таким образом, свидетельство делает вывод, что способности Ларса развиты достаточно для того, чтобы он пошел в школу после летних каникул. Что он и сделал, но единственное, что Ларс фон Триер запомнил из своего первого школьного дня, – это как мальчик, сидящий за партой перед ним, написал в штаны и как моча стекала по его штанине на пол и дальше, под его собственную парту.

– Ну, вот она, – говорит режиссер, поворачивая голову к огромному зданию из красного кирпича по правой стороне. – Я так подозреваю, что мы припаркуемся на *учительском* месте, – улыбается он. – Ох уж эти учителя.

Пока мы проходим сквозь парковку, Ларс рассказывает, что он сам хотел ходить в школу вместе со своим приятелем, который жил по соседству, – что опять же только усло жнило дело, потому что ответственность за это решение лежала на нем самом. Кроме того, его родители считали, что Ларсу полезно будет общаться с детьми из других слоев общества, какового общения он действительно получил сполна.

– Надо мной с самого начала ужасно издевались дети постарше, потому что я был таким крошечным... ну и, может быть, потому, что моя семья была чуть богаче остальных, – говорит он.

На каждой перемене его поджидала взбучка, и звонки на урок не приносили особого облегчения, потому что учителя в школе Люндтофте, судя по всему, не читали тех книг, которыми увлекалась мама Ларса.

Ученики должны были усесться каждый за свою деревянную парту, сесть прямо, красиво сложить руки, есть свои бутерброды и пить теплое молоко. При малейшем отклонении от этого плана им отвечивали подзатыльник.

\*

Мы проходим сквозь отверстие между двумя низкими зданиями из красного кирпича и останавливаемся ненадолго, чтобы осмотреться в школьном дворе, окруженном четырьмя красными корпусами. Современное учреждение, каким оно выглядело в 1962 году. Откуда-то издалека доносятся пронзительные мальчишечьи голоса, которые звучат удивительно вневременно, как и разносящееся по двору эхо от ритмических ударов мяча о стену. Слева от нас высится главное здание, четырехэтажный прямоугольник с двумя встроенными стеклянными башнями, в которых заключены поднимающиеся от этажа к этажу лестницы. Остальные корпуса чуть пониже. Асфальт покрыт красочными узорами для разных игр, и в нескольких местах во дворе торчат деревья, растущие в загонах из досок.

– Ну понятно, они пытаются *фальшиво* украсить двор всеми этими красками и деревьями, – издевательски говорит Ларс фон Триер со смешком. – В мое время двор был одним большим куском бетона. Здесь *ничего* не было.

Он оборачивается и смотрит на небольшое футбольное поле, огороженное рядами косых планок из необструганного дерева.

– Там был лягушатник. Тут стояли скамейки, которые огораживали уголок, куда большим детям вход был запрещен, чтобы у младших было место, где можно укрыться.

Здесь его и колотили. Усаживали на одну из скамей, пропускали руки между досками, и несколько старших держали его сзади, пока другие обрабатывали спереди.

– Удары в живот! – говорит он. – В детсадовском мире это все равно что утопление, потому что ты чувствуешь себя совершенно беспомощным. Был период, когда это происходило *каждый* день, кроме того, я боялся наткнуться на них по дороге домой из школы.

В другом конце двора, у питьевых фонтанчиков, дежурные выстраивали тех детей, которые плохо вели себя на переменах, в ряды ожидающих трепки. Один из дежурных – особо изощренный в деле наказаний – умел делать вид, что собирается ударить левой рукой, и, когда

ребенок в последний момент рефлекторно уклонялся, его со свистом настигала правая рука.

Избивание малышей не рассматривалось дежурными как проступок, достаточно серьезный для того, чтобы обеспечить место у питьевых фонтанчиков, – дежурные считали, что в этом случае стороны сами как-то разберутся. Сам же Ларс избежал очереди за затрещинами, будучи, как он сам говорит, «запуганным и последовательно послушным».

Мы заходим в стеклянную башню, идем вдоль тонких белых металлических перил, которые проходят сквозь здание угловатой зигзагообразной спиралью, и прислушиваемся к эху наших собственных шагов. В самом низу перил белая краска осталась в своем первоначальном виде, посередине она начинает кое-где отходить, а вверху ржавчина и грязь сливаются в гладкую коричневатую темень. Мы проходим мимо какой-то двери, и режиссер поднимает локти, делает вид, что весь дрожит, и корчит страшную гримасу.

– Учительская, – читает он табличку на двери.

Дети начинают потихоньку выходить из классов и проходят мимо нас поодиночке и парами. Когда мы доходим до канцелярии, две женщины, сидящие за одним письменным столом, говорят нам, что директор тоже уже ушел.

– Как хорошо! – восклицает Ларс фон Триер.

\*

Мы неуверенно и искательно бродим по коридорам, существуя в своем собственном мире, пока дети обходят нас стороной в своем параллельном. Время от времени режиссер тихо бормочет что-то себе под нос, отмечая новшества или наоборот узнавая то, что за все эти годы не изменилось. Раньше в туалетах были просто сколочены два куска дерева, теперь здесь стульчак. Но крючки, например, так и не меняли. Мы проходим мимо классных кабинетов, у каждого из которых в двери есть стеклянное окошко, десять на десять сантиметров. С этого маленького квадрата начинались многие неприятности в школьном детстве фон Триера: приходил директор, или его вызывали к зубному врачу, или какие там еще пытки могли придумать взрослые.

– Когда в класс заходил кто-то из взрослых, нужно было подняться с места и стать рядом с партой. Мне тогда казалось, что эти окошки находятся ужасно высоко, – теперь-то я вижу, что они расположены

достаточно низко для того, чтобы сквозь них можно было рассматривать учеников, – говорит он, прежде чем мы заходим в классное помещение, в котором те же массивные белые батареи торчат под окнами.

– Тут я всегда сидел и мечтал стать садовником, – говорит он, кивая на ряд классных окон, в которых покрытый травой холм широкой зеленой лентой спускается к дороге. – Потому что я иногда видел садовника вдалеке и считал, что он самый счастливый человек на земле: ему не нужно задира́ть руку в воздух каждый раз, когда он хочет сходить по-маленькому.

Хуже всего были не тумачи в школьном дворе и не дисциплина в классе – хуже всего было именно это ощущение заточения. Понимание того, что шесть битых часов ты не можешь покидать пределы этого «чертова за́костенелого учреждения», где даже самыми базовыми потребностями твоего тела управляет кто-то другой.

– У меня начинались приступы клаустрофобии, когда нельзя было ходить и стоять, а нужно было только сидеть смирно. Тогда у меня нервно напрягался живот, и я хотел в туалет, но в то же время не хотел отпрашиваться, так что я сидел и сдерживался весь урок, а потом, когда начиналась перемена, оказывалось, что я больше не хочу в туалет, – говорит он и начинает смеяться. – До тех пор, пока не приходило время возвращаться обратно в класс.

– *Были же какие-то уроки, которые тебе нравились больше других?*

– Я считал ужасным все связанное со школой без исключения. Меня все время тошнило. И не потому, что учеба мне тяжело давалась, – это просто было чисто физическое ощущение из-за того, что я чувствовал себя в ловушке. Ну, знаешь, обычный запах пота, смешанный с запахом бутербродов, и клаустрофобия, и урок только что начался, и по мере того, как время шло, я мог все больше и больше расслабиться, а в конце оставалось всего пять минут, а там и перемена.

На переменах Ларс пытался быть как можно более незаметным где-то в углу двора, и бывали периоды, когда на большой перемене ему разрешали остаться внутри.

– Мне было неприятно выходить во двор и неприятно оставаться внутри. Да, наверняка так было не всегда, но, по крайней мере, это все, что я помню.

Ларса начали мучить головные боли, и это только ухудшило ситуацию, потому что теперь он ужасно боялся, что разболеется до того, что ему придется выйти в коридор, где его вырвет в раковину – или, что еще хуже, его вырвет прямо на пол.

– Я много об этом думал, – говорит он и сам поправляет себя через

пару секунд: – Я постоянно об этом думал.

\*

Но теперь мы взрослые и свободные, так что мы выходим из класса, спускаемся по лестнице и возвращаемся обратно во двор. Стук мяча утих, и единственное, что слышно теперь, – легкий шорох ветра в листве.

– Я помню, что зимой, когда выпадал снег, это смотрелось немного человечнее, – говорит Триер, останавливаясь, и выглядит так, как будто пытается настроить взгляд на восприятие пожелтевших черно-белых фотографий-воспоминаний, которые прячутся под той цветной пленкой, которая разворачивается перед нашими глазами.

– Снег собирали в кучи, и можно было прокладывать ледяные дорожки.



*Первый автокемпер. Родители Ларса всегда покупали б/у машины, и эта не стала исключением. Они поставили в нее кухонный стол, шкаф и сиденья, которые при необходимости раскладывались в одну большую*

*кровать. В этой машине семья отправлялась на каникулы в Швецию или Германию, где Ларс все время тосковал по дому.*

*– У тебя действительно не было любимых предметов?*

*– У меня были ненавистные предметы, – смеется он. – Физкультура была унижительной, а плавание – омерзительным!*

*В бассейн их возили на таком маленьком автобусе, что сидений на всех не хватало, и между рядами пришлось положить доски без спинки, на которых болтались из стороны в сторону опоздавшие, пока автобус вез их навстречу новым унижениям.*

*– Там были совершенно сумасшедшие банщики-садисты. Мы входили внутрь, мерзли и должны были мыться какой-то древесной стружкой вместо мочалок и зеленым мылом, которое воняло. А если ты недостаточно усердно мылся, банщик домывал тебя сам и поливал потом ледяной водой из шланга. Все это было совершенно садистски устроено, от и до. Банщики обязательно должны быть злющими, правильно? Им можно орать на других. В нормальном обществе никто тебе не орет: *Так-так-так, а ну давай!..* или *Эй, ты что, чокнулся? Ты не слышишь, что тебе говорят?* Это просто шаг вниз по эволюционной лестнице.*

*– Ты когда-нибудь пытался сопротивляться?*

*– Нет.*

*– Как школе удалось так тебя запугать?*

*– Авторитет строился на чистой жестокости. Ну и нас всегда высмеивали, если мы делали что-то неправильно, а это тоже инструмент власти. Так что я просто смирился. Каждое утро домашним приходилось со мной воевать, чтобы вытолкнуть меня за дверь. Мама написала письмо с просьбой принять меня в школу Бернадотта, но там не было свободных мест. Тогда родители сказали: «Ну послушай, когда ты возвращаешься из школы, у тебя ведь настроение гораздо лучше, чем по утрам». Но это неправда! Я просто был рад, что на сегодня все закончилось и я выжил.*

*– Потом, после школы, ты ведь никогда не боялся авторитетов?*

*– Нет, но, с другой стороны, я и не хожу больше в школу Люндтофте, – смеется он. – И вообще говоря... я немного боюсь авторитетов, и этот мой страх, как мне кажется, родом именно отсюда, из школы. Так что мне приходится против них восставать, потому что в тот момент, когда ты восстаешь против авторитета, ты в каком-то смысле опускаешь его на свой уровень. Я имею в виду, что если ты споришь с ректором, значит, у вас есть что-то общее.*

*Мы спускаемся мимо кабинета труда, где старые верстаки до сих пор*

стоят, сросшись в полутьме, и мимо кабинета рукоделия, где девочки в школьные годы Ларса фон Триера сидели за шитьем.

– Мальчики накалывали на иголки мух. Любые мелкие насекомые умерщвлялись каким-нибудь ужасным способом, но мне было жалко животных, так что я был из тех, кто плакал, пока они это делали. Получается, что я уже тогда был женственным.

Мы проходим через двор наискосок, чтобы было быстрее, открываем одну из дверей и начинаем подниматься по лестнице – по направлению к спортзалу.

– Меня, конечно, последним отбирали для футбола и тому подобного. Это всегда выглядело как: «Хорошо, берите этого и этого, но тогда вы должны взять и *мелкого* в придачу». Я просто стоял у самых ворот противника и болтал с их вратарем, который тоже всю эту игру в гробу видал.

Зато Ларс, как он сам говорит, «отлично умел лазать по канату», потому что был таким маленьким и легким. В своих воспоминаниях он провел большую часть уроков физкультуры, раскачиваясь на высоте пяти метров над полом, пока унижения были направлены на толстых, которых заставляли снова и снова прыгать через козла, потому что они этого не умели, и на самого долговязого в классе, который не умел вообще ничего, и поэтому весь класс постоянно следил за тем, как тот падает на пол после очередной неудачной попытки стать на голову у стенки.

Мы останавливаемся у двери спортзала.

– Ну что, зайдём? – тихо спрашивает он, прислоняет ухо к двери и прислушивается, прежде чем осторожно нажать на ручку. – А... тут заперто. *Отлично.*

Мы снова идем через двор, к манящему отверстию между домами, за которым начинается большой мир.

– А мы не должны... – спрашивает фон Триер и машет в сторону канцелярии, – ну, поблагодарить за то, что нам разрешили посмотреть?

– *Да нет, это не обязательно, наверное,* – отвечаю я.

– Как же я уважаю авторитеты, – смеется он. – Это забавно вообще, я понимаю, что эти люди из канцелярии наверняка приятные... и все такое, но я все равно не могу не воспринимать их как... эсэсовцев.

## Самовоспитание

Мы едва успеваем выехать с парковки, когда он нажимает на тормоз. Поначалу я не понимаю, в чем дело, но потом замечаю на тротуаре старушку, которая подходит к переходу. Так что мы примерно останавливаемся и ждем почти вечность, пока она идет по переходу и медленно поднимается на противоположную сторону тротуара.

– Ну, теперь поехали, – говорит он, когда машина снова приглушенно набирает скорость и берет курс на частную школу чуть поодаль, где мы должны забрать сыновей Ларса фон Триера.

– Беньямин всегда так боится, что мы за ним не приедем, – говорит он.

– *Мальчики тоже склонны нервничать?*

– Беньямин да. В каком-то смысле мы всегда передаем свою *ранимость* дальше, я думаю, это происходит на генетическом уровне. Не исключено, что она передается какими-то другими путями, даже если ты пытаешься этого избежать. Я пытался им говорить: нет, ты не умрешь сегодня ночью. Ну и пока что похоже на то, что они будут такими же сумасшедшими невротиками, как я сам, – улыбается он. – Что, конечно, совершенно несмешно, но не лишено иронии.

Беньямин с отцом сошлись на том, что они нервные. Так что у их состояния есть определение. Сам Ларс фон Триер считает, что ему было бы проще бороться со своими страхами, если бы мама в свое время призналась ему, что тоже нервничает. Но они никогда об этом не говорили. Кроме того, родители не оказывали ему поддержки в том, чтобы найти равновесие между полной свободой в их доме на Исландсвай и строгой дисциплиной в школе. Его родители были настолько основополагающе против любых дисциплинарных систем, что считали, что системам никогда нельзя покоряться, и как-то просмотрели в спешке, что шестилетний мальчик не всегда может восстать против системы.

– Они говорили: ну ты же можешь просто уйти домой. Но нет, черт побери, я этого не могу! Уход посреди урока карался чуть ли не смертной казнью. Этого они не понимали, потому что считали, что человек может духовно подняться над тем социальным страхом, который вызовет его поступок.

Родители Ларса просто-напросто удивлялись тому, что он подчинился школьной буржуазной дисциплине. Что он, как они говорили, «терпел эту систему». И так эти два мира противостояли друг другу, без того, чтобы

кто-то из взрослых предпринял попытку свести их воедино, поэтому Ларсу оставалось отыскивать равновесие самому. Иногда он прогуливал школу и подолгу бродил в лесу. Но в большинстве случаев он просто покорялся.

По просьбе родителей его освободили от уроков религии, что только усугубило его и без того маргинальное положение, кроме того, остальные ученики носили обычные кожаные портфели, в то время как Ларса посылали в школу с серой сумкой через плечо, точной копией тех сумок, с которыми коммунисты ходили на демонстрации. Берет он носил по собственной инициативе. Так что, как он сам говорит, «полностью избежать провокаций мне не удалось». Однако берет – такой же, какой носил его отец, – как ни странно, не вызвал вопросов в школе Лյондтофте.

– Однажды ко мне подошли какие-то парни постарше и сказали, что они *не возражают...* против того, чтобы я его носил. И я воспринял это даже как любезность. Как подтверждение того, что я выделяюсь из толпы.

Ларс ходил по школе и пел «Все выше, и выше, и выше стремим мы полет наших птиц» и «Вставай, проклятьем заклейменный». Он никогда не рассказывал ничего об этом дома, и вообще держал все свои окошкольные переживания при себе, чтобы не грузить ими маму. Таким образом, он взял на себя ответственность, как он сам говорит, «за всю систему». За домашнее свободомыслие, с одной стороны, строгий школьный режим – с другой, и заодно за пропасть между ними.

Домашние задания он делал тайком. Иногда он останавливался на автобусной остановке по дороге домой из школы, посередине между двумя мирами, и быстро расправлялся там со всем заданным.

– Потому что иначе она поняла бы, что мне приходится сдавать задания на проверку и что я покорился и решал эти проклятые примеры. Я стыдился всей этой школьной дисциплины.

Он сидит какое-то время молча, глядя в лобовое стекло.

– Вообще-то я очень вежливый и хорошо воспитанный, – смеется он. – Это, может быть, многих удивит. Можно было бы ожидать, что вся эта домашняя свобода приведет к тому, что мне станет наплевать на приход гостей, например, и я не захочу выходить здороваться. Но с другой стороны, была школа со своей структурой, которую я во многом и принял за основу – именно потому, что был невероятно послушным. Ну и потом, я склонен всячески... избегать конфликтов, – смеется он. – Я ведь *не хотел*, чтобы между школой, которая составляла половину моей жизни, и домом, который составлял другую, был конфликт. И я был настроен очень критически по отношению к себе, потому что я не мог полностью покориться школьной дисциплине и стать самым обычным ребенком.



*Этот костюм Робина двенадцатилетнему Ларсу сшила домработница семьи Триер Андреа. С перчатками с отворотами и резиновыми сапогами, которые она выкрасила в зеленый цвет, а потом обрезала им голенища по диагонали. Ларсу, как ни странно, пришлось по душе роль помощника Бэтмена. «Я же был маленьким тогда, и в каком-то смысле мне казалось, что Робин чуть круче».*

Раз уж дома никто не хотел Ларса воспитывать, ему приходилось делать это самому, и он стал строгим воспитателем. С тех самых пор он привык – это даже стало своего рода рефлексом – брать на себя любую попадающуюся на жизненном пути ответственность. Когда он дает интервью, он думает о том, что журналист тоже должен остаться довольным. Завидев на дороге велосипедиста, он притормаживает и всегда отступает в сторону, когда кому-то нужно пройти мимо него в супермаркете. А однажды, лет в двенадцать, он вышел погулять с собакой и разговорился где-то неподалеку от дома с садовником.

– Такой пожилой гей, который спросил, можно ли он мне погадает. На картах. Я особого энтузиазма по этому поводу не испытывал, но все равно согласился, – говорит он, и в его голосе слышится смех. – Моя жизнь

вообще характеризуется тем, что я часто говорю «да» там, где нужно было сказать «нет». Так вот, он разложил карты и рассказал мне о моем прошлом и будущем. Мне было нелегко сконцентрироваться – тут, между прочим, кому угодно было бы нелегко сконцентрироваться, потому что он гладил меня по бедрам одновременно с гаданием. Но я все время оставался вежливым и думал: ну понятно, он наверняка ужасно одинокий.

– *Вообще-то считается, что ты совершенно бесстрашен перед лицом любых авторитетов?*

– Во мне очень силен дух соревнования, поэтому для меня очень важно, чтобы все то, против чего я выступаю, было сильнее меня. Мой отец, например, никогда не сдавался перед лицом авторитетов, особенно в политическом контексте, и я считаю, что это прекрасное качество – бунтовать против тех, кто сильнее тебя. Я сам очень не люблю бить лежачих, и каждый раз, когда мне все-таки приходилось это делать, я впоследствии очень об этом сожалел.

– *И ты не чувствуешь совершенно никакого смущения или неудобства, осложняя жизнь тем, кто выше тебя по положению?*

Ответ следует еще до того, как я успеваю договорить вопрос:

– Нет, абсолютно! Я, наверное, немного психопат, но я, наоборот, воспринимаю это едва ли не как проявление героизма. Я ведь делаю это на благо благородного дела, и чем более вышестоящими оказываются те, кого я обижаю, тем лучше.

Старший брат Ларса был членом молодежного крыла датской компартии, Ларс тоже вращался в этих кругах, и из его подростковых рисунков четко следует, что США он воспринимает как сущего дьявола. На одном из них изображена бомба, рядом с которой написано «США», а внизу – «Если кто-то убьет девочку, ты будешь возмущен. Но если эта и другие бомбы убьют десять тысяч человек, ты просто перевернешь газетную страницу». На другом рисунке над морем и эмблемой антиядерного движения поднимается грибовидное облако и написано: «Не допусти, чтобы это случилось снова».

В четырнадцать лет Ларс в одиночку отправился на демонстрацию против Всемирного банка, организованную перед одним из копенгагенских выставочных центров, но даже выразить свое отвращение перед империализмом пришел все тот же вежливый мальчик.

– Я помню, что спросил у полицейского, как мне пройти к станции, чтобы вернуться домой. Это я усвоил с самого детства: если ты заблудился, попроси полицейского, он тебе поможет. Ну и вот, он стоит в полной амуниции, смотрит на меня и говорит: «Послушай, если ты недостаточно

взрослый для того, чтобы самостоятельно найти дорогу домой, то не думаешь, что ты недостаточно взрослый и для того, чтобы участвовать в демонстрациях?» На что я ответил: «Стоп-стоп! Право на участие в демонстрациях прописано в конституции!»

\*

Режиссер сворачивает на залитую солнцем улочку, застроенную частными домами, и притормаживает у старой перестроенной виллы, в которой теперь располагается школа Багсверд.

– Вот так! Теперь мы подъедем совсем близко, чтобы мальчишки видели, что мы здесь, – говорит он, проезжая еще пару метров, потом нажимает на ручной тормоз и складывает руки на руле. – Ну вот! Мы с запасом приехали, так что посидим подождем теперь.

Машина с выключенным мотором как будто превращается в маленькое помещение.



*Даже запуская обычного бумажного змея, Ларс все равно следовал советам признанных корифеев. Этого змея он смастерил по книге о*

воздушных змеях Поуля Хеннингсена. Материя натянута на бамбуковую раму, к веревке приделан крючок из стальной проволоки, а на нем висит маленький парашют, который открывается тогда, когда ветром несет по веревке бумажную воронку.

Я спрашиваю, каково это, по его мнению, иметь детей.

– Ну, иногда это действительно весело, это я признаю. И воспитывать мальчиков и девочек – это совершенно разные вещи. Это как будто к тебе приходят гости... – говорит он, и тихо смеется, – маленькие люди, у которых есть характер. Я не очень себе это представлял до рождения детей. Они просто приходят и занимают места, как будто это самое что ни на есть естественное дело. И забавно думать, как мало ты на самом деле можешь в них менять.

– К чему ты стремишься в воспитании детей?

– Чтобы им выпало больше детства, чем в свое время досталось мне. Чтобы у них были границы. Ну и потом, я стараюсь быть любящим отцом.

Какое-то время мы сидим молча и ждем, пока дети потихоньку начинают выходить из здания школы.

– В этой школе все очень стараются, – говорит он наконец. – Но мне кажется, что движущей силой всей школьной системы все равно по большому счету является неохота. Это странная, странная, *странная* трата времени.

– Почему?

– Ну потому что хорошо, я, может быть, научился читать, но это, черт побери, *единственное*, чему я научился. Читать? Да, *чуть-чуть*. Но ведь в этом возрасте можно усваивать огромные объемы информации, и если бы только тебе разрешили заниматься тем, что тебе по-настоящему интересно, ты мог бы стать профессором в области ядерной физики еще до того, как тебе исполнится четырнадцать лет, – отвечает он. – Мне просто кажется, что это можно было бы делать *бесконечно* лучше – взять вон хоть те компьютерные программы, которыми мои мальчики интересуются: о них они знают *все*! Вместо всей этой чуши из азбук для первого класса про Серена и Метте, которые непонятно чем занимались на каникулах... – Он поднимает ладони к лобовому стеклу и отмеряет ими ритм в воздухе. – Идите вы к черту!

Однажды в седьмом классе Ларс остался дома – и не вернулся в школу больше никогда.

– В конце концов я просто не мог дальше выносить этой клаустрофобии. Я все время думал о том, что могу заболеть или что в

следующую секунду начнется конец света.

Дома на Исландсвай для него составили специальное расписание: каждый член семьи должен был внести посильный вклад в его домашнее образование. Но дисциплины не хватало, Ларс чувствовал, что психически все больше и больше рассыпается по швам, и в конце концов мать по знакомству, через одного из врачей, устроила его амбулаторным пациентом в психиатрическую больницу Нордванг, при которой была своя школа. Так в весьма юном возрасте Ларс фон Триер очутился в окружении людей, в головах у которых творился еще больший бардак, чем у него самого. Здесь ему дали однажды почитать собственную историю болезни, в которой не исключалось, что в лечении на самом деле нуждается его мать.

– Я, как вежливый человек, сидел за столом со всеми этими людьми, пускающими пузыри, и пытался разговаривать с ними о погоде и политической ситуации в мире, – улыбается он. – Мне, всему такому политически сознательному, приходилось общаться с людьми, которые рассказывали, что в стенах проделаны отверстия, в которые вставлены ножи, чтобы отрезать им пальцы. И что когда из труб поднимается дым – это из-за того, что здесь жгут пациентов.

# **Маленький гений – первый фильм**

## Изобретатель

Если задаться вопросом, почему именно Ларс из Люнбю стал самобытным режиссером, можно перебирать разные варианты ответов. Может быть, помогла материнская безграничная вера в его творческие способности; может быть, все дело в его чувствительной натуре, или двойственном отношении к авторитетам, или в его упрямстве. И наверняка в каждом из этих вариантов есть доля правды. Однако, пока мы сидим в машине, меня осеняет вдруг, что ответ на самом деле гораздо более приземленный: Ларс фонтанирует идеями. Просто-напросто. И очарован всем, что связано с механикой. Именно это сочетание и подтолкнуло его к тому, чтобы взять в руки камеру и начать снимать фильмы.

– Ага! Вот и Беньямин! – восклицает он, когда детская ладонь машет за стеклом машины.

Дверь открывается, и двенадцатилетний Беньямин, один из близнецов, забирается на заднее сиденье, звонко бросив мне:

– Привет!

Следом за ним появляется и Людвиг.

– Я сегодня сделал креветку, – сообщает он с заднего сиденья, когда мы отъезжаем от здания школы.

– *Креветку?* – переспрашивает Ларс фон Триер.

– Да, – подтверждает Людвиг. – Только она получилась очень уродливая, на ней видны все швы.

– Это очень красивая креветка, – говорит Триер после того, как креветка переключивается на переднее сиденье, и он рассматривает ее со всех сторон, чтобы должным образом ею насладиться.

Ларс фон Триер рассказывает мальчикам о новом участке шоссе, который должен открыться через несколько лет, и о том, как ему не терпится по нему проехать.

– Меня прямо мучило его отсутствие, – говорит он в мою сторону и смеется. – То, что улице Юллингвай не хватало этого маленького отрезка. И хотя я прекрасно знаю, что после того, как они ее достроят, у меня останется мало активных лет за рулем, все равно я буду этим наслаждаться. Я думаю, что третье кольцо будет чертовски красивым.

На что заднее сиденье сразу реагирует жалобой на то, что мать не разрешает им кататься на автодроме.

– Я обязательно вас свожу на автодром, – обещает Ларс фон Триер. – У

меня есть специальный пропуск в Тиволи... ну, или был, я вообще-то мог его выкинуть. В ярости. Я ужасно злился на их директора, Ларса Либста, потому что он попросил меня придумать аттракцион, на который я убил несколько лет, а потом, естественно, оказалось, что из этого ничего не выйдет.

Триер объясняет, что аттракцион задумывался как интерактивный «дом чудес». Кроме того, так называемый Zoomhouse – далеко не последнее изобретение Ларса фон Триера, как оказывается, когда мы приезжаем к нему домой и усаживаемся в его кабинете, пока дети раскладывают на первом этаже стол для настольного тенниса. Одна из стен почти полностью занята длинным легким письменным столом с двумя компьютерами, большая часть другой отведена под огромное окно. Пейзаж из воды и камыша, обрамленный ветками высоких деревьев, растущих в саду.

– Я всю жизнь изобретал всевозможные штуки, которые так никто никогда и не пускал в производство, – говорит Триер, швыряя два черных кресла-мешка, по одному для каждого из нас, на черный же ворсистый шерстяной ковер, закрывающий почти весь пол в комнате. – Я, кстати, как-то изобрел сумасшедше-прекрасное кресло.

На первый взгляд это было обычное кресло-мешок, полное маленьких шариков, но из него можно было выкачивать весь воздух, что позволяло фиксировать любое его положение, так что в результате получалось, что ты садишься в точный отпечаток своего тела.

– Хитрость была в том, что кресло поддерживало тебя со всех сторон, а если ты хотел поменять положение, нужно было просто изменить давление, сменить позу и снова выкачать воздух, – объясняет он и садится по-турецки в одно из предназначенных нам бесформенных кресел.

Вскоре, правда, он устает сидеть в этой позе и заваливается на бок.

– Оно и правда было прекрасное. В него еще можно было бы упаковывать стекло.

Триер пытался запатентовать изобретение, но оказалось, естественно, что какой-то «вонючий шотландец» уже придумал то же самое, работая над конструкцией литейных форм для переработки отходов.

Новое положение тоже быстро надоедает режиссеру, и тогда он решает полностью принести зрительный контакт в жертву своему удобству, переворачивается на спину, подложив кресло под голову, складывает руки за головой и закрывает глаза.

– А еще я раньше всех придумал мозговую мышь, – доносится из темноты.

Насколько я понимаю из его рассказов, это специальная система, которая может управлять компьютером силой мысли, посредством прикрепленных на голову электродов. Пока он лежит передо мной, сложив руки под головой, перед глазами у него явно проходят все старые идеи. Был еще особый тип асфальта, например, начиненный шариками с водой; на морозе шарики расширялись и делали поверхность шершавой. Но, как говорит режиссер:

– На это тоже никто не клюнул. Тогда я позвонил в «Вольво» и предложил подарить им идею механизма, который собирает воду с лобового стекла автомобиля, так что нужно только немного концентрата – и пожалуйста, ты обеспечен жидкостью для стеклоочистителя и антифризом на целый год. Но, – смеется он, – до этого они, как ни странно, как раз додумались сами.

\*

Именно это Ларс фон Триер умеет лучше всех остальных: придумывать. Еще он любит вникать в устройство разной техники и даже конструировать ее. То, что весь свой пыл и все свое мастерство он бросил именно на покорение мира кино, можно, наверное, объяснить наличием у него целого ряда других располагающих к этому способностей... ну и волей случая, конечно. Например, тем, что его матери когда-то подарили кинокамеру.

– Я всегда искренне восхищался техникой. Особенно узкоспециализированной – ее я считаю совершенно *прекрасной*, – шепчет он. – У моего отца были механические часы с маятником, невероятно красивые.

Мать Ларса, правда, представляя себе будущее сына, смотрела немного в другом направлении. Она поощряла его рисование, так что рисунками Ларса всегда должным образом восхищались в семье, особенно одной его ранней работой, на которой была изображена семерка на кладбище. Мотив, который по каким-то непонятным причинам очень удивляет самого режиссера, хотя вряд ли многие готовы разделить его удивление.

– Очень странно, – говорит он, вспомнив об этом рисунке. – И семерка как будто олицетворяла человека. Я помню, что этот рисунок у нас хранился очень долго.

Действительно очень – так долго, что я нашел его потом, разбирая один из ящиков с режиссерским архивом. Оказалось, что он не только

рисовать начал рано: свое первое прозаическое произведение шестилетний Ларс создал еще до того, как научился писать, – детективный роман «Убийцы в полночь» записал под диктовку его отец. В романе три главы (и одно убийство); вторая глава романа, например, полностью звучит так:

«Он немного полежал в велосипедном сарае, выглядывая наружу, пока не убедился, что все стихло, и тут он, к своему ужасу, обнаружил, что сумка лежит посреди дороги, он готов был уже выйти из своего убежища, но тут какие-то люди прошли по улице, подняли сумку, и убийство пропало даром».

Это «пропавшее даром» убийство изрядно повеселило всю его семью, которая и без того не скупилась на похвалы всем его произведениям.

– Мама всегда говорила: «Ох! Какой же ты молодец!» Наполеона тоже, говорят, очень хвалила мама – похоже, это все, что нужно для успеха, – говорит режиссер и добавляет, смеясь: – Она наверняка рассказывала ему, что он красивый и высокий парень.

– *То есть, этого у твоих родителей не отнять – они усилили твою веру в собственные творческие способности?*

– Ну, скажем так: благодаря их воспитанию меня теперь волнует только то, чего я сам хочу и что мне интересно.

Первой камерой в жизни Ларса фон Триера стала материнская, технически достаточно продвинутая 8-миллиметровая «Элмо», которую он присвоил себе в десятилетнем возрасте. Поначалу его интерес был чисто механическим, и, снимая свой первый ролик во время семейных каникул на острове Фюн, Ларс запечатлел не отпускные улыбки родителей, а садовое кресло. Он делал одну фотографию, после чего отодвигал кресло и делал новую, так что в итоге получилось, как будто кресло своими силами дошло до мостков для купания.

– Я снимал еще ножницы, которые передвигались по столу, и делал разные снимки, поворачивая фотоаппарат набок, максимально приближая предметы или быстро меняя панорамы. То есть естественно было бы предположить, что начинают всегда с обычных семейных съемок, но я вот начал с того, чтобы бегать повсюду с фотоаппаратом и делать Догму, умноженную на четыреста. Повышение и понижение тона, приближение и отдаление предметов, пока с ума сходить не начнешь, – смеется он и рывком встает на ноги. – Я хочу тебе показать... – говорит он, исчезает в дверях и через несколько мгновений возвращается обратно со старой потрепанной книгой с полоской белой ткани на месте корешка.

«Я снимаю на 16 мм», издательство «Политикен», выпущена в год рождения Ларса фон Триера.

– Я всегда ее читаю в туалете. Очень успокаивает, – смеется он, снова укладывается в позу патриция, оперевшись на кресло-мешок, и принимается листать страницы, тихонько бормоча себе под нос при этом названия глав, так что я могу получить представление о том, чем это издание может обогатить читателя. – Сведение кадров, экспериментальные съемки... Я почти уверен, что пробовал все, что описано в этой книге. Это очень помогает подавлять страхи.

– Почему?

– Потому что я прекрасно разбираюсь во всем, что здесь описано, без исключения. Здесь, например, есть глава о том, как смонтировать разные пленки. Нужно соскрести эмульсию в одной части, а со второй снять практически все. И тут есть иллюстрация, как пленка ломается или неправильно ложится, если снять *слишком* много.

Мы довольно долго сидим молча, пока он листает страницы и вчитывается в них, полностью потеряв интерес к окружающему миру.

– Я на самом деле фетишист во всем, что касается оборудования, – говорит он наконец, отложив от себя книгу. – Меня с самого начала привлекала вся технология вокруг кино, она мне казалась волшебной. Можно соединять пленки, можно самостоятельно соединять диафрагмы и делать кроссфейд-переходы и проматывать пленку назад. Я еще пытался построить тележку для камеры, которая в то же время была бы краном. Та, которая называется Долли. И помимо того, что она умеет, в ней есть еще такая... прелесть, – смеется он.

Однако первый фильм Ларса фон Триера не был снят на мамину кинокамеру – по крайней мере, я нахожу в одном из ящичков с архивами режиссера то, что склонен считать первым его фильмом: метровую бумажную ленту, по всей видимости вытащенную из счетной машины, разделенную на двенадцать небольших сложенных картинок. По этим картинкам можно проследить движения танцующей лошади, тело которой напоминает скорее муми-тролля. Первая же пара картинок запускает лошадь в движение, потом на забор садится птица, что заставляет лошадь тоже подойти к забору. Птица улетает, возвращается и улетает снова. На последней картинке лошадь перепрыгивает через забор и исчезает на свободе. Все это богатство аккуратно сложено и помещено в маленький коричневый конверт с оранжевой надписью: «Кинотеатр Вера». В конверте есть специальное окошко, в котором показывается фильм.

Потом были мультфильмы и кукольные фильмы, снова выполненные в технике раскадровки. Один из них назывался «Суперсосиска» и был вдохновлен известным датским мультфильмом про Сиркелине, в главных

ролях выступают чудовище и морской огурец, за музыкальное сопровождение отвечает двоюродная сестра Ларса, расслабленно перебирающая гитарные аккорды, и все сопровождается текстом о том, что «Суперсосиска помогает всем, кому может».

– Поначалу я снимал еще свои Бэтмобили и разводил в ванночке синюю краску, чтобы вода посинела. Потом мы устроили в сарае большую мультипликационную студию, в которой мы с мальчиками рисовали на целлулоиде и надеялись сделать что-то вроде студии Диснея – в амбициях у нас недостатка не было. Иногда я покупал кукол на стальном проводе, которых легко было ставить в разные позы. Они тогда бегали по кухне, или мы надевали им что-то на голову.

– *Что тебя больше всего привлекало в съемках?*

– Я просто чувствовал себя в своей тарелке. Фильмы были для меня территорией свободы, а в технике я всегда чувствовал свое превосходство.

\*

Компания «Латерна Фильм» дала объявление в газете о том, что ищет мальчика на главную роль в датско-шведском телесериале Томаса Виндинга «Тайное лето». Сериал был о датском мальчике и шведской девочке, которым скучно в каникулы и которые потом начинают выдумывать что-то вместе. Ларс сам написал Виндингу. Роль он получил, и летом 1968 года Ларс, двенадцатилетним, приехал на съемки.

– Меня не очень привлекала роль в комедии, и я чувствовал себя неуклюжим, потому что девочка была гораздо выше меня, – улыбается он. – Но меня ужасно интересовала техника.

Когда сериал вышел на экраны в январе 1969 года, зрители увидели, как маленький худой мальчик в джинсовой куртке, с гладкой стрижкой под горшок, носится в датских летних пейзажах. В интервью газете «Актуельт» от 4 января Ларс рассказал, что собирается потратить свой гонорар на покупку электронного органа. «Но я не то, чтобы очень музыкальный, так что в первую очередь я буду его использовать, чтобы извлекать разные звуки, когда мы снимаем фильмы», – объясняет он, после чего журналист спрашивает, хочет ли Ларс стать актером. «Не знаю, – отвечает Ларс. – По крайней мере, я хочу заниматься чем-то, связанным с кино».

Уже тогда Триера сложно было впечатлить. В интервью он сказал, что сериал получился одновременно смешным и серьезным, «странная смесь, как, впрочем, вообще большинство детских фильмов. Ну уж нет, я

предпочитаю качественные детективные сериалы».

– Как это на меня похоже, – говорит он, когда я зачитываю ему вслух цитату. – Я любого ударю в спину, если мне захочется. Укушу руку дающего. Так ведь это называется?

– Да, гадить там, где сидишь.

– Я помню еще вырезку из женского журнала – я там иду по канату, и рядом большими буквами написано: «Я ведь гений». А ниже добавлено, на собственный страх и риск журналиста... – фыркает он и долго не может отсмеяться, прежде чем закончить предложение: – Хотя Ларс, конечно, никакой не гений.

Когда я нахожу ту самую статью, выясняется, что заголовок у нее другой: «Кладезь талантов». Но начинается статья действительно примерно так, как он запомнил:

– Я ведь гений, – не без самоиронии говорит Ларс, после того, как, сделав несколько неуверенных шагов по натянутой между двумя деревьями веревке, он вынужден сдаться и признать, что ходьба по канату – это непросто. Ларсу двенадцать лет, и он, конечно, никакой не гений. Зато он очень живой, сознательный – и просто кладезь талантов.



Den første TV-film i farver optages i øjeblikket i Danmark med den 12-årige Lars og den 11-årige Maria som talentfuldt hovedrollepar

JEG er jo et geni, siger Lars – ikke uden selvironi, da han efter et par usikre skridt på en tovline mellem to træer må bide hovedet af at skam og erkende, at hovedans er en vanskelig sag. Lars er 12 år – og næppe noget geni. Til gengæld er han frisk, bevidst – og fuld af talent.

*«Кладезь талантов» – так озаглавлено интервью с двенадцатилетним Ларсом в журнале «Биллед-Бладет» по случаю его главной роли в сериале Томаса Виндинга «Тайное лето». Сам юный Триер считал, что он гений. Шляпа принадлежала Томасу Виндингу. Но, как отмечает рецензия, «дети не становятся смешными от того, что надели смешную шляпу».*

На сей раз он рассказывает, что собирается потратить гонорар на усилитель. В третьем интервью усилитель сменяет электрогитара. Из более поздней статьи следует, что деньги были все-таки потрачены на электронный орган. В этой же статье Ларс имеет сообщить, что сам снял фильм о Бэтмене.

– Было время, когда мы с одним товарищем валяли дурака в костюмах Бэтмена. Теперь мне неприятно даже об этом думать, – говорит Ларс, который в то время еще не отказался от идеи стать актером и надеялся, например, сыграть вместе с Дирхом Пассером и в экранизации книг «Великой пятерки».

– Ты много читаешь? – спрашивает журналист.

– Много, – отвечает Ларс. – Но в основном комиксы про Дональда Дака. К сожалению, мой папа отказывается за них платить, а сам выписывает три газеты!

Двумя годами позже газета «Сендагс-Актуельт» берет у Ларса новое интервью в связи с тем, что «Тайное лето» повторяют по телевизору. Может быть, в физическом смысле юный Ларс не очень существенно вырос за эти годы, зато его способности мыслить критически значительно возросли.

– Это очень плохой сериал. Он скучный и слишком затянутый, – говорит он и добавляет, что, если бы съемки происходили сейчас, он сыграл бы гораздо лучше, но что он так и не решил пока, будет ли он актером в будущем. – Но желание у меня есть, – сообщает он.

## Горький холодный чай

Я начинаю с нетерпением ждать наших встреч. Впервые я ловлю себя на этом в конце сентября, направляясь через парковку к черному деревянному дому режиссера. Может быть, это потому, что у нас всегда есть время на отклонения от темы. Может быть, потому, что наши встречи практически только из таких отклонений от темы и состоят, так что в конце концов я просто сдаюсь на милость непредсказуемости и плыву по течению, попадая во все водовороты, заворачивающиеся вокруг тех незначительных деталей о мироустройстве, на которые он наткнулся в какой-то телевизионной передаче и к которым хочет сейчас вернуться сейчас еще раз, чтобы придирчиво их рассмотреть. Например, в чем для супергероя заключается практическая польза носки плаща. Или как тщеславный американский генерал Паттон сделал эскиз своей собственной формы.

Иногда я даже обеспокоен его чрезмерной обходительностью и размышляю над тем, не сделали ли годы – или лекарства – его мягче. Может быть, я просто познакомился с ним слишком поздно, чтобы встретить в его лице того манипулирующего кукловода, о котором все говорят? Или же все дело в том, что мы оба начинаем дразниться, когда чувствуем себя хорошо, и, наоборот, чувствуем себя хорошо, когда нас дразнят.

Как бы там ни было, в наших разговорах всегда есть место иронии, дурачеству и внезапным сменам точек зрения, как будто рядом с нами по обочине идет какой-то чертик, корча гримасы и выкрикивая непристойности. Иногда мы забываем о его существовании, всецело отдавшись удивлению, причиной которого служат всевозможные значительные и незначительные случаи. Как, например, тот факт, что человек может с помощью ДжиПиЭс определить местонахождение зерноуборочного комбайна с точностью до двух сантиметров. Или же мы можем спорить о том, устремлен ли взгляд человека, который лежит на спине в траве и смотрит на звезды, вверх или вниз вселенной.

Я стучу в дверь и жду ответа. Он одет в черное с ног до головы – от носков до растянутой футболки и трусов. Ничего больше на нем и нет. Он тут же исчезает где-то в направлении открытой кухни, бросая на ходу:

– Пойду сделаю себе бутерброд.

Настроение Ларса фон Триера обычно написано у него на лице. Или как говорит директор Каннского фестиваля, Жиль Жакоб: «Когда волосы сбриты, он становится агрессивным. По мере того как они начинают отрастать, он все равно лишен жизненного оптимизма, но когда они отросли полностью, он в своей тарелке». Длина волос находится сейчас где-то в золотой середине, но окончательно мне становится понятно, что режиссер в хорошем настроении, когда он подходит к кухонному столу и делает себе бутерброд с тещиной бужениной.

– У меня просто нет сил, чтобы подняться с места, но вообще-то все хорошо, – говорит он и добавляет, как будто описывая небольшую деталь своего утреннего ритуала: – У меня в голове начинает выстраиваться вся эта идея... фильма.

Я пытаюсь поймать его взгляд, но мне это не удается.

– Он будет называться «Меланхолия», это фильм о женщине, которая впадает в меланхолию, – объясняет он. – Это перекликается с тем, что к Земле приближается планета, которая должна с ней столкнуться и которая тоже называется Меланхолия. Это экзопланета – то есть она не из Солнечной системы.

– *Прекрасно!* – восклицаю я и пытаюсь овладеть собой, чтобы не выдать своего восхищения тем, что я присутствую при рождении нового фильма. – *Откуда взялась идея?*

Триер объясняет, что запустил в Интернете поиск на слово «меланхолия» и выяснил, что Сатурн считается планетой меланхолии.

– Я, кажется, слышал что-то такое по телевизору, – говорит он, моя руки под краном. – Потом искал информацию об этой планете в Интернете, и подумал: а здорово бы было, если бы она несла в себе само значение меланхолии. И подходила бы все ближе и ближе к Земле. Так я вдруг додумался до столкновений, сделал поиск на столкновения – и оказалось, что да, бывали случаи, когда планеты сталкивались между собой, и тут я подумал: «Вот это круто!»

Мы усаживаемся за кухонный стол – я сижу спиной к гостинной, он – спиной к большой размытой картине на стене, изображающей нечто весьма inferнальное: на ней в изобилии представлены зарубленные саблей солдаты, распухшая белая женская грудь и маленькие толстые дети. За окнами видно, как осень въедается в пейзаж, прореживая зеленые листья желтыми, и как день никак не может решить, становится ему солнечным

или пасмурным.

– Мне очень нравилась мысль о том, что планета должна быть из другой галактики. Я пошел тогда в планетарий и спросил, когда, по их мнению, что-то вроде этого может случиться. И мне ответили: завтра, – смеется режиссер. – Красота, наверное, когда все небо заслоняет собой одна огромная планета, правда? – добавляет он, пережевывая буженину. – В конце концов она становится такой большой, что Землю в нее просто затягивает, и она исчезает.

\*

Ларс фон Триер задумал вовсе не масштабный фильм-катастрофу, в котором океаны выходят из берегов и затапливают города, а небоскребы оседают на землю.

– Я хочу составить его из мелких тревожных деталей, – говорит он. – Фильм должен рассказать о нескольких людях, одна из которых женщина-меланхолик. И по мере того как планета приближается, ее меланхолия растет. Власти говорят, что планета пройдет по касательной, не столкнувшись с Землей, потому что если есть хоть миллионная доля шанса, что так оно и будет, нет никакого смысла заранее уничтожить Землю паникой. Тебе не кажется, что это очень реалистичный сценарий?

– В слове «меланхолия» есть что-то очень привлекательное, как и в этой приближающейся планете...

– Да, это правда отлично связано. Ну и потом, я сам сейчас подвержен меланхолии, так что это тоже помогает собирать материал.

– Ты подвержен меланхолии?

– Ну а что – да, сейчас да. Мы все бываем подвержены меланхолии. Один из ее признаков, кстати, – что человек окружает себя меланхолическими вещами. Слушает музыку в миноре, а не в мажоре. Блюз. Весь этот чувственный сплин. Все то, что мы считаем немного... ну, или я считаю... хотя ты наверняка тоже со мной согласишься. Что когда тебя окружает слишком много мажорных вещей, тебе не кажется, что это так уж хорошо.

– Когда ты сам в миноре, ты и окружаешь себя минором, потому что это дает приятное чувство, как будто... не знаю... как будто мир берет часть тяжести на себя.

– Именно! Мой психолог говорил, что меланхолики никогда не кончают жизнь самоубийством, потому что, когда все несется под откос,

они получают наконец возможность сказать: ну, а я что говорил? Раньше считалось, что меланхолики видят гораздо больше, чем обычные люди. Кроме того, почти все художники были меланхоликами. – Он поднимает взгляд. – Так что я представляю, как женщина заходит в лес, где с веток свисает серая шерсть, как будто меланхолия материализовалась в деревьях. С чем-то в этом роде может быть очень интересно работать.

– *То есть меланхолия видится тебе обтрепанной и мохеровой?*

– Да, что-то вроде того.

Он тянется через стол и разливает чай трясущимися руками, так что жидкость дрожит в воздухе, по пути из носика в чашку. Мы уютно пьем чай с пирожными, продолжая думать о масштабе катастрофы.

– Мне вообще нравятся фильмы, в которых с самого начала известен конец. Ты знаешь, что в итоге случится, но не знаешь, как это будет. Так что мне кажется, что по мере того, как планета будет подходить все ближе и ближе, будет нарастать особый вид напряжения. И любую погоду можно тогда снять красиво. И от Меланхолии будет идти свет, так что у нас будет по две тени.

– *Что еще в тебе есть от меланхолика? В общем и целом?*

– Ну, во-первых, я пессимист. У меня перед глазами постоянно стоят какие-то сценарии катастроф. С другой стороны, меня даже немного успокаивает мысль о том, что Земля уже завтра может столкнуться с другой планетой, потому что это позволяет взглянуть на все проблемы в перспективе. Кроме того, я испытываю определенную сатанинскую радость, представляя себе, как исчезают всякие произведения искусства. Те, о которых думали, – ну да, ну они-то, по крайней мере, останутся на века. Да нет, ничего подобного. И потом, мне очень хотелось бы протащить в этот фильм мысль о том, что во Вселенной нет никакой другой жизни. Всегда ведь говорят: ну, там где-то там наверняка есть жизнь. Но я спрашивал об этом у Тора Нерретрандерса, автора научно-популярных книг, и он сказал, что многие ученые в это не верят, потому что на создание цивилизации, которая способна выйти на контакт с другими цивилизациями, нужно не больше миллиона лет. Довольно мало времени, так что, по идее, это должно было бы случиться уже в миллионе разных мест. Но с нами ведь так никто и не связывался.

Триер извиняется и говорит, что ему нужно сделать пару звонков, после чего сидит, перебирая пальцами клавиши на телефоне. Это неизменные составляющие его будней: наличие широкой сети контактов, каждый из которых как будто всегда держит телефонную трубку наготове, так что Триеру нужно только открыть свой телефон, чтобы заставить их

заговорить, и маленькие ритуалы вроде игр на телефоне, которые всегда интересовали его больше, чем интервью.

Закончив разговаривать и играть, он поднимает голову, и тут оказывается, что меня поджидает еще одна неожиданность.

– Можно я кое-что расскажу прежде чем мы продолжим разговор? Мы вот сегодня заказали наконец-то изоляционную капсулу.

– *Ту самую, о которой ты недавно говорил с Ольбеком?*

– Да! Мы наконец-то ее заказали, и я даже ходил ее опробовать в магазине на улице Бадстуэстраде – у меня вообще-то обычно начинается клаустрофобия уже на подходе к Бадстуэстраде, а тут мне надо было спуститься в подвал, залезть в нечто, напоминающее гроб, и закрыть крышку. Но я это *сделал*. Ты лежишь там в воде, в которой растворено триста семьдесят пять килограммов соли, так что это все равно, что лежать на матрасе. Это было очень... утробное ощущение. Теперь мы такую купили, и ты обязательно должен попробовать в ней полежать. Мы ее установим в противоположном конце порохового склада. Круто будет.

– *Ты всерьез собираешься там лежать, обдумывая идеи и картинки для новых фильмов?*

– Еще как! Наверняка и пары часов не пройдет, как все завертится, – говорит он и добавляет после паузы, скорее для самого себя: – Мой психолог пробовала в такой полежать, она говорит, что ей везде виделись скелеты.

Какое-то время он сидит молча, осматриваясь в гостиной.

– Прости, я отвлекся... мне что-то вдруг стало страшно, – говорит он, поднимается с места и возвращается на кухню. – Я сейчас встряхнусь и снова вернусь в форму.

На это действительно не уходит много времени.

– Хочешь еще чаю? – спрашивает он и добавляет напиток в чашку, напевая: – Горький холодный чай – как ветер из колыбельной «Солнце такое красное, мама».

## Выдра

Мы выходим из дома и идем по направлению к шоссе, чувствуя, как сырость въелась в окружающий пейзаж. Солнце тлеет на небе, от чего на деревьях и фасадах проступают теплые краски, а весь день кажется покрытым золотистым сиянием. Гений, в черном флисовом свитере и широких бежевых спортивных штанах, возглавляет нашу экспедицию. Мы проходим мимо соседних домов с соломенными крышами, мимо речки, по земле, под которой невидимым ключом бьет запруженная вода, и останавливаемся у старого желтого здания. Мельница. Построенная в 1643 году, если верить надписи.

– Поначалу это была очень спокойная река, которую потом оградили дамбами где только можно было. Здесь было целых девять мельниц, пороховые мельницы и дубильни, и все они неустанно воевали между собой, потому что если одна из них строила дамбу на реке, она отнимала энергию у остальных, – рассказывает Ларс фон Триер.

Мы идем по выложенной булыжником дороге, и режиссер продолжает щедро делиться своими знаниями.

– Это каменные заборы, – говорит он, кивая в сторону опушки леса, – отлично придумано, между прочим. Их построили, чтобы не пускать в лес свиней, которые поедают растения. – Триер объясняет, что это было сразу после практически полного уничтожения англичанами датского флота, когда населению приказали растить дубы, из которых впоследствии можно было бы построить новые корабли. – Ну и, как видишь, их вот-вот можно будет использовать, – добавляет он.

Я делюсь с ним своим удивлением по поводу того, что ему так неприятно, когда люди или здания выдают себя за тех, кем не являются, хотя он сам в то же время имеет сомнительную репутацию человека, выдающего себя за эксцентрического нервного уникама.

– Ну понимаешь, то, что случается на пресс-конференциях и тому подобном, я этого не планирую. Это получается ситуативно. Не в последнюю очередь потому, что я только так умею развлекать. Мозги рептилии, что ты хочешь.

Мы идем молча какое-то время по дороге, поднимающейся к полному золотистых шорохов лесу, который вырастает впереди.

– Я могу сказать в свою защиту, что в каком-то смысле я стараюсь спасти ситуацию. Во всех интервью, которые я даю – включая это, – для

меня очень важно, чтобы журналисты в результате остались довольны. Я не думаю об отзывах, я думаю только о том, чтобы люди, с которыми я разговаривал, получили то, что хотели. Пресс-конференция сама по себе дико неестественна, – говорит он, проходит еще немного и останавливается там, где тропинка разделяется на две. Здесь наша прогулка превращается в непринужденную беседу в окружении дикой природы. – Журналисты сидят иногда в совершенном тумане, так что тогда я беру на себя ответственность за всех собравшихся и вытворяю что-то, что разобьет эту стену неловкости, чтобы поскорее со всем этим покончить и забыть.

– Ты наверняка слышал, как люди говорят, что это все Триер с Ольбеком просчитали специально, потому что, если ты сделаешь так-то и так-то на пресс-конференции, это привлечет к тебе всеобщее внимание.

– Я тебе гарантирую, по крайней мере, – говорит он и начинает смеяться, – что Петер никогда и ничего в своей жизни не планировал. Он всегда импровизирует. Иногда получается смешно, иногда он выглядит идиотом. Я и сам делаю то же самое, но у меня, в отличие от Ольбека, есть фильмы, о которых я могу говорить. Если я уйду с просмотров – как, например, с «Антихриста» в Каннах, – это значит, что со мной случился приступ клаустрофобии, с которым я ничего не могу поделать. Никакие мои надежды на то, что об этом потом напишут, тут ни при чем. Я всегда могу утверждать, что я делаю и говорю то, что думаю, даже когда я кого-то дразню. Даже когда я смешу журналистов на пресс-конференциях, о чем мне, собственно говоря, даже думать совершенно невыносимо, потому что ты чертовски уязвим, пока там сидишь на всеобщем обозрении. Да, наверное, я привык считать себя более искренним и чувствительным человеком, чем на самом деле являюсь, но я стараюсь быть хорошим и настолько искренним, насколько это возможно.

– Почему тогда, по-твоему, многим твоё поведение кажется спланированным и инсценированным?

– Ну, я и сам часто сталкиваюсь с этим вопросом, – говорит он, качая головой. – Даже мой страх рассматривается как выдумка. Я рассказываю о своих страхах только потому, что я очень рано понял, что проще всего говорить обо всем так, как есть. Альтернатива этому существует только одна – скрывать все на свете, – и для меня это невыносимо. Если я хочу убедить себя в том, что в интервью, подобных этому, вообще может быть какой-то смысл, я должен говорить правду. Иначе зачем вообще высказываться?

– Петер Ольбек умеет брать ситуацию в свои руки, когда ты уходишь из кинотеатра? Он может объяснить прессе, что у тебя нервный срыв?

– Да, да, он очень быстро реагирует. Но это не оговаривается заранее. Мы никогда ничего такого не планируем.

– Как ты объяснишь, что многие воспринимают тебя как фигуру, которую ты сам сознательно создал?

– Я, к счастью, не знаю, о какой фигуре ты говоришь, но, в любом случае, я ничего не создавал сознательно. То есть да, в юности я был фанатом Дэвида Боуи не в последнюю очередь потому, что мне нравилась его способность к перевоплощению. Его личность была столь же важна, как и его искусство. Но в то же время я готов утверждать, что сыграть роль в глобальном смысле невозможно. Никто этого не может. Невозможно быть одним человеком на публику и совсем другим внутри. Когда я в юности снимался в нацистской форме, отчасти, конечно, это было позой... но в то же время я много тогда о нацизме думал. То есть я не лгал.

Он рассказывает, как однажды попал на маленькую частную вечеринку, где были солист «U2» Боно, актер Шон Пенн и датский музыкант и теннисист Торбен Ульрих.

– И все они были на себя похожи. На Боно была ковбойская шляпа и солнечные очки. Поначалу я был совершенно уверен в том, что это инсценировка. Что все это просто актеры, переодетые знаменитостями, и что сейчас сюда кто-то ворвется с камерой и букетом цветов. Ну правда, какого черта Боно нужно надевать ковбойскую шляпу и солнечные очки куда-то, где будут всего четыре человека? Да потому что он такой и есть на самом деле! Люди, которые далеко пошли и стали мастерами своего дела, всегда являются теми, за кого себя выдают. Потому что есть только один способ создавать качество, а именно использовать самого себя. Ты можешь использовать себя, но ты не можешь всю жизнь выдавать себя за кого-то другого. – Триер настаивает на том, что и на публике является самим собой: – Только, может быть, чуть-чуть преувеличенно. Но представь, если бы мне постоянно нужно было сочинять: так, теперь я уйду из этого кинотеатра. Или: так, теперь мы с Петером поссоримся и потом сделаем из этого историю. Черт, да я только нервничал бы в сто раз больше.

– То есть тебя не очень интересует, что мы о тебе думаем?

– Нет! Более того, я стыжусь того, что обо мне вообще что-то думают.

\*

Мы наконец двигаемся с места. Под нашими ногами скрипит тропинка, древесные кроны смыкаются высоко над головами.

– Некоторые, наверное, могли бы утверждать, что мучимый страхами невротик, утверждающий, что он лучший в мире режиссер, вполне укладывается в клише об эксцентрическом гении.

– Нет, мне так абсолютно не кажется. По-настоящему серьезный деятель искусства, который действительно задает тон, вел бы себя на пресс-конференциях ужасно скучно и просто сидел бы молча. Так что на самом деле я только выставляю себя менее серьезным.

Однако, признает Триер, ему вообще свойственно так себя ограничивать, что он в каком-то смысле делает сознательно. Он объясняет, что всю свою жизнь делал так, чтобы ближайшему окружению было сложнее его ценить. Женщинам, друзьям, зрителям и журналистам. Всех их он пытался отпугнуть, в тайной надежде, что они останутся и тем самым продемонстрируют еще большую преданность ему самому или его работам. Он говорит, что постоянно поднимает планку, чтобы заставлять людей прыгать еще выше.

– И на этих дурацких пресс-конференциях я опять же поднимаю планку, когда несерьезно говорю о чем-то, что для меня очень серьезно.

– *То есть ты хочешь сказать, что зрители должны уметь преодолевать твои дурачества, чтобы оценить твои фильмы?*

– Да, получается, что все эти умники, которые считают, что фильм что-то из себя представляет, вынуждены жить с тем, что я принижаю их или говорю банальности, и все равно считать, что фильм прекрасен.

– *А если они НЕ считают, что фильм прекрасен?*

– Ай, ну тогда, к счастью, я всегда считаю, что они просто идиоты. Если они не видят, что я Богом послан человечеству, это их проблемы. И да, я знаю, что этого многие не видят, но ведь я, с другой стороны, и сам не питаю особой симпатии к популярным людям, мне нравится, когда человек отваживается быть непопулярным. Если же фильм не нравится вообще никому, – смеется он, – то это тоже в своем роде достижение.

Между деревьями проглядывают огромные заросли камыша, и за ними висит на обрыве, как обзорный пункт над болотом, дом режиссера.

– Мы очень много играли в этих камышах в детстве. Прокладывали в них тоннели. Там внизу трясина, по-настоящему опасная. Мы рисовали карты этих мест. Это было так прекрасно. Черт, как же это было прекрасно! А вон там, – указывает он на заросли на обрыве, – там находится один из моих старых предметов восхищения, остатки поля для мини-гольфа. Вот это было открытие – когда мы их нашли, мы несколько дней потом провели за раскопками.

Он останавливается у огромного поваленного ствола дерева, уже

размягчившегося от гниения. Я не сразу замечаю причудливую картину: сквозь этот ствол в одном месте прорастает молодое дерево. Одновременно обнадеживающее и жуткое зрелище.

– Я хотел включить этот кадр в «Антихрист», но так и не вышло.

Лес вообще полон переключек с визуальным миром фильмов Ларса фон Триера. Змеящиеся по откосам узловатые корни деревьев, которым не сразу удастся опуститься в землю. Коричневое водяное зеркало, в котором колышутся черные тени молодых деревьев. Птицы, поочередно взмывающие над нашими головами с протяжными криками, и вся эта сочащаяся лесная атмосфера осмоса, тления и новых побегов. Ошеломляющая, сырая, тяжелая борьба не на жизнь, а на смерть.

– Я вообще-то довольно долго хотел заниматься природой, – говорит Ларс фон Триер, когда мы отправляемся дальше. – Мне очень рано подарили три толстенных тома «Жизни животных» Брема, которые меня безумно интересовали. – Какое-то время он идет молча. – Мне кажется, что течение воды прекрасно во всех нюансах, что реки – это вены на местности. Меня занимает то, что у рек живут животные, которых никогда не встретишь в других местах. Оляпке и зимородку, например, *обязательно* нужна река.

Он когда-то написал школьное сочинение «Наша река», на которое я натываюсь через несколько месяцев в светло-коричневой папке с надписью «Курсы технической подготовки». И я должен признать, что с этих исписанных синим почерком страниц, кое-где исчерканных зелеными учительскими исправлениями, со мной говорит поистине своеобразный голос. Он рассказывает об одной своей прогулке.

«Морозное январское утро, небо ясное и голубое, борозды припорошены белизной, – пишет он, удивительно обстоятельно и старомодно, как старик, опирающийся на оправленную серебром трость и говорящий давно забытым и возвышенным языком. – Летние чары реки развеялись окончательно, полусгнившие водяные растения: кувшинки, камыш, рогоз и т. д. – уносит течением. Нежный водяной перец, который летом большими пучками торчал из воды, сейчас безвольно повис и не сопротивляется течению. Его сломал мороз, как и многое другое тут, у реки».

После чего он следует дальше по течению реки и проходит мимо большого камня, на котором сидит маленькая черная птичка с белой грудкой, оляпка, покачиваясь маленькими аккуратными движениями вверх-вниз. «Но не как трясогузка, которая совершает рывки хвостом, – нет, оляпка совсем на нее не похожа, она сгибается в коленях, двигаясь всем

телом, издавая свои громкие характерные звуки: „Тьип, тьип!“». И, как он пишет дальше, «эта птичка точно достойна наблюдения».

Прогулка продолжается, он встречает зимородка, натывается на лисьи следы в снегу, видит трех косуль, которые «быстро сбежали с водополя и теперь спешат укрыться в лесу», где пара канюков «высматривающе скользит кругами в вышине» над кронами деревьев. Он доходит до мельничной запруды и «старого красивого здания мельницы, которая столетиями бережно делала свое дело», и здесь принимается искать выдру, «большое изящное млекопитающее, которым северные страны были когда-то так богаты».

Он ищет долго – или, как он пишет, «мы ищем долго» – и наконец замечает отверстие в высоком берегу, над самой поверхностью воды. Дыхательная щель выдры. Но так как выдры очень пугливы, «у нас нет шанса увидеть ее в это время суток. Давайте отправимся домой, в надежде на то, что раз за разом сможем возвращаться обратно к этому молчаливому пятну», – предлагает он, перед самой концовкой с фанфарами: «Подумать только, что даже выдры населяют красивейшие окрестности этой прекрасной маленькой западнозеландской реки».

Учитель восхищенно спрашивает, сам ли он придумал тему сочинения, и ставит ему пятерку за содержание – и четверку за оформление.

\*

Бунтовать против свободомыслящих родителей – задача не из легких. Чем можно их спровоцировать? Предубеждениями? Ограниченностью? Стеснением?

Родителей Ларса фон Триера природа интересовала мало. Вернее, уточняет он, им, конечно, нравился замок Эрмитаж, но дальше этого их интерес не заходил. Поэтому его восхищение природой выросло из попытки бегства, как способ уйти из дома. В конечном итоге, может быть, и бунт. По крайней мере, когда ему было десять-одиннадцать лет, он начал вместе с маминной сестрой, тетей Кирстен, ездить по субботам на ее дачу на остров Мен, а позднее в Халлебу Оре возле Юдерупа, где тетя Кирстен купила новую дачу вскладчину с матерью фон Триера и где он начал охотиться.

– В моей семье любая охота или рыбная ловля считалась садистским убийством. Как же, как же, бедненькая рыбка попадет на этот ужасный крючок. Но меня все это манило – чего стоит одно только напряженное

ожидание после того, как ты закидываешь блесну. Какие открываются возможности! – говорит он. – Но в то же время я болезненно люблю природу, так что я постоянно убирал улиток с плитки, чтобы на них никто не наступил, – улыбается он.

Тетя Кирстен была не в пример крепче своей нервно настроенной сестры. Как говорит Триер, «она прямо создана была для всякого лесоводства». Она не раскладывала пасьянсов, круглый год носила резиновые сапоги и постоянно возилась с чем-то в огороде или лесу, и Ларс «очень увлекся всей этой лесной темой», выучил названия деревьев и цветов и научился различать грибы.

У тети Кирстен – толстой тети Кирстен, как ее называли, потому что в семье было несколько Кирстен, – были довольно специфические отношения с детьми. Собственных детей у нее было двое, но их она, по всей видимости, раздала отцам – по крайней мере, с отцами они проводили гораздо больше времени, чем с ней. Сама тетя Кирстен говорила, что у нее лучше получается ладить с собаками, чем с детьми, но с Ларсом она справлялась без проблем. Скорее всего, потому что его не нужно было воспитывать.

– Я просто был, и все, – объясняет он.

Одним из призваний тети Кирстен было дежурить у постели умирающих родственников, да и не только родственников. Где бы кто ни лежал при смерти, она тут же оказывалась рядом и держала умирающего за руку.

– И естественно, – смеется Триер, – сама она умирала в разгар эпидемии гриппа, так что лежала в карантине и могла держать за руку только саму себя.

Тетя Кирстен работала юристом в министерстве, но все ее мужчины, по словам режиссера, были «такими, знаешь, любителями леса», при этом довольно юными любителями леса. Буллер, например, был младше ее на двадцать лет и учился на инженера все свободное от закладывания за воротник время, а так как закладывал за воротник он довольно часто, инженером он так никогда и не стал. Зато он охотно играл с Ларсом, с ним было интересно, и они много времени проводили на природе.

– Буллер ужасно любил всякие дурацкие детские занятия: рыбачить, охотиться на уток, собирать лисички, выстругивать из дерева кораблики. Мы их выпиливали часами, а потом топили в озере, стреляя по ним из охотничьего ружья, – рассказывает Ларс фон Триер.

В Халлебу Оре Ларс научился любить ночи. По вечерам у тети Кирстен собирались гости, рассказывались вокруг стола в саду и распивали

огромные бутылки вина Соаве, в чем Ларс им активно помогал. Сумерки сгустились, гости играли в карты и кости, вечер переходил в ночь.

– И я был пьян, – говорит он, и добавляет шепотом: – И это было *прекрасно*. Потому что у нас дома все было совсем по-другому. Мы ничего не делали вместе. И потом, для меня стало открытием то, что ночь тоже может быть частью жизни. Я помню, что меня это очень занимало – вдруг оказалось, что этот временной промежуток тоже может использоваться, и как использоваться!

Однажды тетя Кирстен купила на складе излишков военного имущества надутую лодку, которую нужно было потом спустить на воду, и это почему-то тоже должно было произойти посреди ночи.

– И мы поплыли вниз по реке в два часа ночи и свернули, как оказалось потом, в такой узкий канал, о существовании которого мы до того не подозревали, и добрались до каких-то старых торфяных болот. Я до сих пор помню это ощущение – ты плывешь в темноте, проплываешь по узкому каналу, который вдруг постепенно начинает расширяться и образует в конце концов огромное озеро, по которому мы поплыли дальше, сделав парус из дождевика. Мы тогда долго лежали и смотрели на звезды. Это было так *прекрасно*! Вдруг ты оказываешься посреди огромного озера ночью, и над тобой сверкают звезды.

Однажды после лодочной ночной прогулки, которая в игре Буллера и Ларса была военной операцией, они закопали лодку в землю, чтобы укрыть ее от врага – или просто чтобы не тащить ее с собой домой. Иногда они просыпались рано утром и уплывали рыбачить. Иногда расставляли сети на угря и выходили забирать их посреди ночи.

– Там был домик с соломой на чердаке, где можно было переждать дождь. Мы часто спали там в этой соломе, и это было настоящее *приключение*.

\*

Ларс мог целыми днями бродить в одиночестве у реки. Ловить рыбу, караулить цапель, часами лежать на спине в лесу и таращиться вверх, сквозь кроны деревьев.

– Знаешь, как красиво было, когда цапли раскидывали свои огромные крылья, собираясь сесть на дерево, – говорит он, растопыривает пальцы на обеих ладонях и машет ими в воздухе. – А еще в лесу были желтые анемоны.

Он никогда не выходил на прогулку просто так, каждый раз у него была какая-то цель. Например, выследить кого-то из птиц или животных или порыбачить. И в этом, как он объясняет, и заключается вся суть: когда у тебя есть цель, тебе не нужно думать, ты просто скользишь по природе.

– Я всегда мечтал найти выдру, и мне никогда это не удавалось. Я находил следы выдр, но никогда их самих. Зато я встречал оляпок – это ужасно смешные птицы – и воспринимал это как знак того, что где-то здесь *есть* выдры.

– *Что ты собирался делать с этой выдрой?*

– Да ничего, просто посмотреть на нее. Потом, когда у меня начались шаманские путешествия, выдра стала моим животным силы.

– *Почему именно выдра все-таки?*

– Они просто такие... они умеют все делать в охотку. У них, наверное, очень развит игровой инстинкт. Им, например, кажется ужасно смешным спускаться на заднице в грязи с какого-то ската, а потом вскакивать на ноги, возвращаться наверх и скатываться снова. Что им еще делать-то?.. – смеется он.

\*

Мы подходим к развилке, где встречаются пять или шесть тропинок.

– Пойдем вдоль Бреде? – предлагает режиссер.

Мы переходим через деревянный мост и идем дальше между деревьями.

– Я не то, чтобы ходил и думал, я помню просто свою взаимосвязь с этой чертовой рекой, и помню, какой она была красивой. Абсолютно прозрачной, и полной таких... я не знаю, ты смотрел «Солярис» Тарковского? Там водоросли танцуют под музыку Баха. Я всегда считал очень – очень! – красивой проточную воду. И водоросли тоже. Да и вообще, как только ты опускаешься на этот уровень, оказывается, что *все* растения красивые. В реке жила *огромная* щука, которую я так никогда и не поймал. Она плавала в огромном пруду, и даже если ты бросал ей в спину блесну – она *вообще* не шевелилась. Но мое самое любимое место... – начинает он. – Я как-то гулял однажды по лесу, мне тогда было четырнадцать. Река текла сквозь лес, спускалась к озеру и исчезала дальше в направлении болот Омосен. Я бродил в поисках реки, и вдруг упал со склона – просто покатился вниз. Я поднялся, прошел сквозь какие-то заросли, такие высокие, что я не видел толком, куда иду, и наконец вышел в совершенно

священное место... – Она останавливается на тропинке и смотрит куда-то между деревьев, рассказывая дальше: – Там был маленький луг, поросший высокой-высокой травой и лесной земляникой. К лесу поднимался склон, я был на самом дне. Светило солнце, и прямо передо мной бежала река. Прежде чем течь сквозь лес, она пробегала через бетонную трубу, и тогда было слышно... – говорит он и трижды щелкает языком, – знаешь, такой внутренний пространственный звук, когда сквозь что-то протекает вода. А потом она выбегала из трубы и в несколько водопадов текла дальше в лес. И это было совершенно... *там* я был счастлив. Именно *там*... когда я только нашел это место.

– *Что ты сделал тогда?*

– Просто лег на спину, грелся на солнце и ел землянику. Лежал и смотрел на солнце несколько часов, – смеется он. – На берегах реки было немного песка. Мне очень нравилось, как вода пробегала по камням в лесу. И там была рыба, и все это было в глубине, глубине, глубине леса. Где абсолютно, абсолютно тихо. Я как будто оказался в природном чреве, – говорит он и добавляет с застенчивым смешком, призванным, наверное, смягчить общий пафос: – Я не думаю, что я когда-то был счастливее.

## Меланхолия

После съемок в «Тайном лете» Триер всерьез начал снимать короткие фильмы. Собрал в окрестностях речки Мелле шайку соседских мальчишек, которые выступали в качестве статистов и техников, и командовал ими, бегая рядом, сидя на багажнике велосипеда или лежа на земле.

Одним ноябрьским днем я иду по лужам на бетонной дорожке, ведущей к пороховому складу, и в сумке у меня лежат две копии его ранних киноопытов, но, как оказывается, у режиссера на этот день другие планы. У крыльца нет его гольф-кара, и никто не открывает на мой стук. Вдруг откуда-то выскальзывает машина.

– Я только что купался с Петером Ольбеком, – говорит режиссер, принимаясь возиться с сигнализацией на двери. – Хочешь с нами во вторник?

– *Нет, спасибо, слишком холодно.*

– Да ну, перестань. Я именно поэтому и стал заниматься зимним плаванием – потому что мне в разгар лета казалось, что холодно. Потом я понял, что это просто психологический барьер – купаются же остальные как-то зимой. И тогда я еще до того, как войти в воду, стал представлять, что я уже в ней. Что я уже это сделал. И это здорово, как оказалось. По-настоящему пробирает.

Я киваю и надеюсь, что до вторника он успеет об этом забыть.

– Даже Могенс Руков со мной как-то купался тридцать первого декабря. Уже если Могенс Руков выжил, с тобой тоже ничего не случится.

– *Он небось свернулся в маленький волосяной шарик.*

– Да ничего подобного. Стоял в воде и все повторял: «Ах, как же здорово». Пока я не сказал: эй, ну ладно, пора тебе выходить.

– *Я, наверное, предпочитаю все-таки ванну температуры человеческого тела в изоляционной капсуле. Как там все продвигается, кстати?*

– Мы уже подготовили для нее место – тут, рядом. Но всю комнату нужно сначала выложить плиткой, иначе она не выдержит соленого пара.

\*

Мы усаживаемся на старый кожаный диван, и я спрашиваю о его

новом фильме, о котором только что официально объявила «Центропа», – главным образом для того, чтобы другие не могли использовать идею.

– Я сейчас на этапе собирания идей и представления отдельных сцен. Я не то чтобы сумасшедше доволен тем, что есть, но у меня появился новый педагогический помощник, который держит меня в ежовых рукавицах.

– *Как история выглядит сейчас?*

– Первая часть фильма – это свадьба меланхоличной сестры, во время которой она всех – вернее, мужа и начальника – от себя отталкивает, потому что ей становится все хуже и хуже. Но потом я, как мне кажется, придумал отличную штуку – в самом конце, когда всем понятно, что Земля сейчас столкнется с другой планетой.

Он рассказывает, что сестра-меланхолик слышит, как плачет ее шестилетний племянник от того, что негде укрыться, – здесь Триер посылает мне плутоватый взгляд. И тогда сестра-меланхолик становится между мальчиком и катастрофой, рассказывая ему, что есть волшебное убежище, где можно быть в безопасности. Похоже на детские заклинания самого Триера – его укрытие под столом в маминной комнате и систему волшебных передвижений безделушек на подоконнике, которая не смогла бы противостоять ни атомной войне, ни аппендициту, но крайне действенно помогала против страха. Большого я сказать не могу во избежание спойлеров, все остальное зрители должны увидеть в кинотеатре.

Мы празднуем рождение новой идеи. Я восторженно ее хвалю, он как будто отступает на пару шагов назад и смотрит на нее со спокойной удовлетворенностью.

– Ну правда же хорошо? – спрашивает он. – Мне просто пришло это в голову, пока я вел машину и думал о чем-то другом.

– *А вторая сестра, которая не меланхолик, она какая?*

– Нормальная!

– *Тьфу ты!*

– Да, нормальные обычно довольно неприятные, – смеется он. – Но суть в том, чтобы следить за Жюстиной в решающем приступе меланхолии. И большим преимуществом будет описывать это в ситуации, когда она должна быть счастливой и хотя бы для приличия веселой: на ее собственной свадьбе.

– *А когда мир вот-вот провалится в тартарары, она веселеет?*

– По крайней мере, ей становится лучше.

– *Тебе это тоже свойственно?*

– В какой-то мере. Я очень жду возможности это попрактиковать, когда

случится катастрофа.

События фильма разворачиваются в загородном доме, рассказывает он, на это Триера вдохновила «Филадельфийская история» с Кэтрин Хепберн и Кэри Грантом, которую он считает прекрасной, повышающей настроение комедией. Дом будет окружен полями для гольфа, одолженными из «Ночи» Антониони.

– По-моему, это интересно, потому что это цивилизованная природа, – говорит Триер, но добавляет: – Просто обычно дело продвигается гораздо быстрее. А на этот раз я как будто сливные стоки дома прочищаю, на это у меня всегда уходит полгода. К тому же это не так уж увлекательно. Мне чисто терапевтически необходимо что-то делать. Как когда ты собираешь пазл и испытываешь настоящий триумф, когда пятьдесят третья часть попадает на свое место, но я пока по-прежнему вожусь с краями пазла, а это ведь самое простое.

Он встает с места и идет к маленькому угловому столику.

– А, да, – говорит он оттуда. – Я знаю, что я пишу фильм для Пенелопы. Это я определил себе как правило игры.

– *Какой Пенелопы?*

– Крус, – отвечает он. – Мы немного переписывались эсэмэсками, потом она приезжала поговорить. Она согласилась у меня сниматься, и я пообещал написать что-то, что, по моему мнению, ей бы подошло. Мне кажется, что меланхолия ей пойдет – мы столько раз видели ее гламурной, темпераментной южанкой, но я уверен, что в меланхолии она сможет найти красоту и простоту. – Он снова садится на диван, подбирает ноги и кладет шею на подлокотник. – Интересно, что все то искусство, которым мы себя окружаем, меланхолично. Брейгель и Гойя, например, тоже меланхолики. Все на свете меланхолично. Я думаю, что каждый, кто пишет какую-то веселую картину, в глубине души этого стыдится. Вон в столовой у нас тоже висит картина, изображающая поражение. Я попросил своего хорошего друга, Пера Киркебю, прочесть мне несколько лекций по меланхолическому искусству. Мой психолог, кажется, писал, что пятнадцать процентов людей являются меланхоликами.

– *Ничего себе, то есть, весельчаков все-таки ТАК много?*

– Да, в это сложно поверить, – смеется он. – Но человек, конечно, может предаваться меланхолии, не будучи меланхоликом. Чтобы наслаждаться блюзом, например, меланхоликом быть не обязательно.

– *Ну, знаешь, все эти любители блюза – это туристы в меланхолии, которые приезжают днем на автобусе и уезжают до захода солнца.*

– Да, всерьез мы их, конечно, не рассматриваем. – Он отвинчивает

крышку на маленькой бутылке с водой и делает несколько глотков. – Чисто биологически это чувство тоже сложно объяснить. Какая радость может быть от людей, которые сидят, качают головами и говорят, что все ужасно?

– *Многие писатели, наверное, должны быть меланхоликами.*

– Я бы сказал, многие деятели искусства. И ученые. Творцы, если в общем.

\*

Я тянусь за своей сумкой, чтобы достать оттуда детские фильмы Триера, но уже слишком поздно. Режиссер встал с места, дошел до письменного стола, ухватил тяжелую картонную коробку и притащил ее по полу обратно к дивану.

– У меня здесь куча фотографий, – говорит он и опускает голову, разглядывая хаос из фотографий, писем, вырезок и другого своего юношеского наследия.

Он запускает руку глубоко в коробку и вытаскивает старую черно-белую фотографию.

– Мама, еще до моего рождения, – объявляет он. – Она вообще предпочитала фотографироваться голой. Ну что, что тебе показать? Как далеко ты готов зайти?

Я довольно скептически настроен по отношению к скачкообразному путешествию в детство режиссера, где остановки на пути определяются только тем, что он случайно выудит из коробки, но не подаю вида и вежливо молчу.

– А вот это из документального фильма о... – начинает он, но потом бросает предложение на полпути, так что оно затихает, переходя в неразборчивое внутреннее мычание.

Я не совсем понимаю, что именно он ищет, и отдает ли он себе сам в этом отчет, но я однозначно впечатлен тем, как много неоконченных предложений может выговорить подряд один человек. Он продолжает рыться в коробке дальше, достает что-то из прозрачной папки, сует это обратно и начинает перебирать смешанную кучу фотографий, в которой четкие черно-белые контуры пятидесятых соседствуют с размытыми красками шестидесятых, сменяющимися мечтательной подростковой улыбкой в окружении бежево-коричневой домашней утвари семидесятых.

Несколько месяцев спустя я беру этот ящик домой на пару дней и самостоятельно отправляюсь в путешествие по истории нескольких

поколений – здесь есть постановочные и слегка самовлюбленные подростковые фотографии Триера, отпускные кемпинговые снимки всей семьи и внушительное количество юношеских фотографий его матери, на которых она частенько одета только в ту естественную наготу, горячей приверженкой которой была всю свою жизнь.

– Ну и бардак тут, – доносится из коробки, куда режиссер залез всем туловищем, вылавливая длинную ленту черно-белых открыток, которую он потом разворачивает передо мной гармошкой.

И тут вдруг он меняет тему. Довольно круто меняет, надо признать.

– Ты никогда не задумывался о том, что бывают песни, которые начинаются... Ну, как эта детская, например: «Я знаю, где ласточкино гнездо, но больше я ничего не скажу». По идее, она должна была бы на этом и закончиться, – довольно смеется он. – Или песня группы «АББА», «I don't want talk»<sup>[7]</sup>. Ну и прекрасно! Молчи себе тогда! Или вот строчка из песни Сес Фенгер «В глубине души», которая всегда меня завораживала: «Мне сложно понять бессмысленную жестокость». – Он выпрямляется на диване, отрывает наконец-то взгляд от своей коробки и смотрит на меня. – То есть, казалось бы, кто с ней не согласится, да? Однако она не исключает, что бессмысленную жестокость *можно* понять. Это просто *сложно*.

\*

Почти всю жизнь, начиная со школьных лет, Ларс фон Триер периодически чувствует себя бездомным, когда жизнь хоть немного отступает от привычных схем. Особенно ярко это чувствуется среди незнакомых людей – в больших компаниях, поездках, когда что-то идет не так, как обычно. Он считает, что это чувство родом из школы.

– Может быть, это потому, что дом для меня всегда символизировал защищенность. Дома я мог делать все, что мне вздумается, но каждый раз, когда я оттуда выходил – и, кстати, я до сих пор именно так и чувствую себя в компаниях, – я должен был подчиняться каким-то нормам, и чувствовал себя как будто... захваченным врасплох всеми этими людьми.

Он сидит, глядя в коробку, как будто история прячется где-то в ее глубине. Снова запускает туда руку и долго разглядывает что-то, напоминающее конфирмационную песню, пока не бросает это обратно.

– Я же очень рано заполучил эту свою боязнь авиаперелетов, и после этого я практически никуда не летал. Я был в некоторых восточных странах, и в Шотландии вот – это, кстати, было прекрасно.

Однако боязнь авиаперелетов – не единственная причина того, что он предпочитает сидеть дома.

– Если бы я мог убедить себя сесть в самолет, я, наверное, хотел бы посмотреть разные места на Земле. Новую Зеландию, например. Канаду. Но вообще вся эта атмосфера вокруг путешествий для меня никогда не была выражено приятной. Я *всегда* тосковал по дому.

Так было уже в самом раннем детстве, когда Ларс ездил на каникулы с родителями в их старом кемпере, с крошечной кухонькой и откидывающимися сиденьями, – предке того современного кемпера, которым Триер сам пользуется теперь, когда ему нужно попасть куда-то за границу, а лететь он не отваживается.

– Маме очень нравилось все, что связано с кемпингами, так что мы останавливались в кемпингах или в лесу, а иногда жили в нудистских лагерях, потому что мамин первый жених, Вагн, очень увлекался кемпингом и нудизмом.

Сам Ларс обычно сидел на заднем сиденье их старенького кемпера, который с грохотом мчался по дорогам Германии или Швеции.

– Мне это всегда давалось нелегко и вгоняло в меланхолию, потому что взрослые постоянно считали, что я должен знакомиться с какими-то другими детьми, а я стеснялся. Где бы я ни был, я всегда чувствовал дискомфорт от того, что я не дома, далеко от своей комнаты. Наверное, часть моей боязни больниц объясняется тем, что я боюсь находиться вдали от дома.

Однажды, когда Ларсу должны были удалять миндалины, он лежал в полузабытьи, ждал, когда его отвезут в операционную, – и тут его вдруг пронзило чувство, что ему придется пройти через узкий тоннель, прежде чем он сможет выйти с той стороны и уйти наконец домой.

– И я помню, что я почувствовал тогда физическую боль от того, что я вдали от дома. Меня тогда, как ни странно, почти не мучили страхи, так что это было просто чувство, как будто дорога домой мне... закрыта.

\*

Он изможденно смотрит в коробку:

– Черт бы побрал! Это же просто невозможно! Мне казалось, что где-то тут должна была быть папка, в которой я пытался хоть как-то навести порядок... – Он вытаскивает из коробки очередную фотографию. – О, это Подлиза. Это она в конце концов женила на себе маминого архитектора.

Оно и понятно, она милее. Был бы у меня выбор, я бы тоже с удовольствием предпочел ее моей маме.

– *Зачем твоя мать вообще жила с твоим отцом?*

– Слушай, это лучший вопрос из всех, которые ты задал, – смеется он.  
– Я совершенно не понимаю зачем. Ну назло, наверное, вроде – ах, так? Тогда я тоже выйду замуж!

Он возвращается с очередным уловом – на сей раз с большой черно-белой фотографией.

– Это отличный кадр из моего выпускного фильма в Институте кинематографии. Мы поставили стол, к которому подъехала камера, посеяли траву для кошек, разбросали камни, наложили поверх какие-то эффекты. Земля потрескалась, изнутри проступила вода, и мы установили много лампочек патронами в траве, так что казалось, что там какие-то проблемы с проводкой...

Он рассматривает фотографию, держа ее в вытянутой руке.

– Так жалко, что потом никогда не бывает времени устраивать что-то подобное.

Были времена, когда студия Диснея выпускала новый мультфильм каждые пять лет, и тогда-то, по словам фон Триера, можно было быть уверенным, что они работали над ним «как проклятые».

– Так что когда ты смотришь на то, как Питер Пэн вместе с остальными летит сквозь облака с эффектом 3D, ты думаешь: «Да! Как же это невероятно хорошо сделано». Теперь же это делается одним нажатием на компьютерную клавишу. Поэтому и «Барри Линдон» интереснее «Властелина колец», хотя в последнем вместо пятнадцати простуженных статистов стоит полмиллиона.

Во время съемок «Барри Линдона» вся съемочная группа месяц ждала правильного света, прежде чем главный герой выезжал из дома. И такие вещи не стоит недооценивать, считает фон Триер, потому что зритель чувствует, когда на сцену было потрачено много усилий. Он снова смотрит в коробку и сдается:

– Ладно, тебе не интересно... – И он и отталкивает ее ботинком.

– *Да нет, неправда... я просто...*

– Когда мы в кои-то веки говорим о чем-то, что интересует меня... – добавляет он дрожащим голосом, еще раз толкает коробку, поднимается и идет к письменному столу. – Ну понятно, тебя же не должно все это интересовать.

– *Я думал, может, мы посмотрим...*

– Тогда оказывается, что для тебя это недостаточно интересно.

## Несчастливая утка

Первый фильм Ларса фон Триера был продемонстрирован семье и друзьям на экране, натянутом в его комнате, рассказывает режиссер, вставляя фильм в проигрыватель. И, насколько он помнит, мама всячески поощряла его продолжать заниматься этим дальше. Экран за ним оживает, и на нем колеблется картинка. Фонарные столбы и зебры с пешеходных переходов водят хоровод, чуть ниже рукописная надпись: «Зачем убежать от того, от чего все равно не убежишь?»

Это первый игровой фильм Ларса фон Триера, снятый, когда ему было двенадцать лет. Режиссер откидывается назад на диване, погрузившись в гору подушек и закинув руки за голову. На экране появляется белая легковая машина, которая подъезжает к самой лестнице дома на Исландсвай, 24, и новая надпись: «Зачем бежать от картинки, которой так нужна моя сетчатка?»

Фон Триер лежит и смеется, порционно выпуская воздух носом. С другой стороны приближается красный грузовик. Появляется третья надпись, на сей раз машинописная: «Потому что ты трус». На проезжей части рядом с перевернутым велосипедом лежит мальчик, другой мальчик подбегает к потерпевшему, наклоняется над ним, снова выпрямляется и удирает.

– Его зовут Ханс. Смотри, тут врезка, это снято на другую пленку, чтобы получился такой синеватый фон. Как же круто! Я сначала сделал это по ошибке, а потом повторил сознательно. То есть я снимал снаружи на пленку для съемок в помещении. Отлично вышло!

Ханс продолжает бежать как угорелый, в такт галопирующей рок-музыке. Сбегает вниз по лестнице у станции и бежит дальше, сквозь заросли и деревья, к реке, пока юный Ларс следует за ним с камерой в руке. Картинка ужасно дрожит, ветви и листья сливаются в хаос света и линий. Иногда картинка возвращается обратно к потерпевшему на тротуаре, который теперь окружен кольцом из зажженных черных свечей. Вдруг слышится обрывок радишной заутрени: «Дай нам силы отречься от дьявола, и всех его поступков, и всех его существ».

Потерпевший поднимается на ноги. Теперь он с головы до пят укутан в белую марлю, в которой есть небольшое отверстие только для одного глаза, наверняка оставленное из практических соображений во время съемок. Все остальное похоже на мумию, внутри которой, как объясняет

фон Триер, находится еще один его товарищ, Оле, который теперь пускается бежать за Хансом, так что камера постоянно мечется между убегающим Хансом и его одноглазым преследователем.

– Круто! – восклицает Триер.

Ханс добегает до реки, входит в воду и плывет.

– О, я помню, сейчас будет отличный кадр, когда он войдет в камыши. Смотри, тут мы снова перешли на синюю пленку. Нет, ну что, скажешь, не красиво?

Мальчик пробирается через камыши, неровно дыша под рок-музыку, пока не обнаруживает вдруг в камышах перед собой лежащую мумию. И тут вступает знакомый нам по интервью орган с серией душераздирающих звуков.

– Да, помню. Я положил наушники у микрофона, и двигал их, пока играл, чтобы добиться такого эффекта.

\*

Следующая работа мастера представляет собой черно-белый фильм, из колонок на этот раз раздаются струнные. Фильм называется «Цветок». Один из соседских мальчиков сажает в землю цветок, пока хор в генделевской оратории «Мессия» повторяет свое «аллилуйя».

– Эх, – смеется с дивана режиссер. – Здесь что-то немного затянуто получилось.

– *Остальные мальчики могли участвовать в разработке сценария?*

– Нет, нет, ты что, – улыбается он и смотрит на меня как на сумасшедшего. – Тут у меня была большая проблема, потому что я не знал, как этот фильм закончить. Но мне несказанно повезло, потому что, пока мы стояли и снимали, откуда-то прилетели реактивные истребители.

– *Ну ладно, ты ведь знал, что хеппи-энда в нем не будет?*

– Это понятно, – смеется он. – Это я во всех своих фильмах знал.

Камера мечется между мальчиком, сажающим свой цветок, и строительными кранами. Все стремится вверх.

– И тут они появляются – вон, смотри. Как по заказу! – говорит он, когда камера поднимается все выше и выше и наконец, к удивлению и торжеству юного режиссера, упирается в пролетающие по небу два реактивных истребителя.

– Это рука Провидения!

Цветок сломан. Окровавленный мальчик лежит на земле.

– Этот все-таки поизящнее первого, – говорит режиссер, доставая диск из проигрывателя.

– *Здесь твои средства выражения стали тоньше?*

– Ага, – смеется он. – И как видишь, они уже здесь немного скучные.

У Ларса была заветная мечта о монтажном столе – ему мало было снимать свои фильмы, он хотел монтировать чужие. Друг семьи раздобыл как-то в Национальном киноцентре старые пленки, и благодаря этому Ларс в очень юном возрасте, не зная еще, кто такой Дрейер, монтировал отрывки из какого-то документального фильма про тараканов с отрывками сцены допроса Жанны д'Арк из одноименного фильма маэстро и позднее вручную переводил некоторые кадры из черно-белых в цветные.

– Но что было действительно ужасно, ужасно круто... – продолжает он и рассказывает, как его собственные пленки присылали из проявки в длинных желтых конвертах.

Он сам наклеивал на конверт марки, опускал туда маленькую тубу с пленкой, запечатывал конверт и принимался ждать – четыре долгих дня. Конверт возвращался разрезанным посередине, и теперь пленка была намотана на запечатанную катушку. И это, как он говорит, было как будто квинтэссенцией Рождества.

– Потому что я ведь никогда толком не знал заранее, что у меня получилось. И я помню, что, когда я находил в почтовом ящике этот желто-оранжевый конверт, на меня как будто сходил... солнечный свет... как в рекламе овсяных хлопьев «Ота Солгрюн». Эх, – шепчет он. – Я сразу его разрывал и просматривал на проекторе.

\*

В четырнадцать лет Ларс увидел по телевизору «Ночь» итальянского режиссера Микеланджело Антониони и был совершенно очарован этим фильмом. Сюжет заключался в том, что «какой-то раковый больной, естественно, лежит при смерти», но атмосфера при этом была волшебной. Звук наложили после съемок, потому что так было проще и дешевле, но это тоже добавляло фильму какой-то особой абстрактности и нереальности, потому что речь и картинка как будто искали друг друга на ощупь, и в тех сценах, где герои разговаривали в машине, шум транспорта звучал неестественно тихо, а голоса – неестественно громко. Что, по мнению Триера, позволяло сделать «вселенную фильма очень изысканной».

Однако главное вдохновение он, как и практически все остальные

режиссеры его поколения, черпал в другом месте, а именно в комиксах про Дональда Дака.

– Не стоит недооценивать драматургическое влияние Дональда Дака на целое поколение. Все его истории – это совершенно классические нарративы с завязкой и кульминацией. То есть сама подобная структура мыслей родом из Даксбурга, и да, когда я создавал Догвилль, я просто снова и снова переделывал Даксбург, – смеется он.

– *Ты это сейчас серьезно?*

– Я абсолютно уверен в том, что следы комиксов про Дональда Дака можно найти во всем, что я делаю. Там дядюшка, тут тетушка, с такими-то характерными чертами. Кузен-идиот и кузен-счастливчик. Дональд Дак – это общий знаменатель, по крайней мере для моего поколения, потому что в том возрасте, когда мы его читали, человек максимально открыт.

– *Но разве это не просто классический способ рассказывания историй?*

– Да, конечно. Но в комиксах про Дональда Дака эта структура повторяется снова, снова, снова и снова, потому что это короткие рассказы. Мне, правда, кажется, что я много думаю о Дональде Даке, когда пишу «Меланхолию». В конце концов, Дональд Дак гораздо более меланхолический тип, чем Микки-Маус, – говорит он и добавляет с широкой улыбкой: – Утиный день был по вторникам.

Прошло, однако, немало времени, прежде чем утиный день был признан в его родительском доме. Отец Триера считал комиксы ничтожнейшей попсой. Не исключено, что именно поэтому лицо режиссера и сейчас начинает сиять, когда он пересказывает истории из своих детских журналов, с трудом сдерживая смех.

– Самые смешные были те, в которых он вдруг оказывался экспертом в каком-то вопросе, – говорит он и уже на этом этапе почти теряет контроль над голосом. – Например, я помню, был комикс, в котором он был специалистом по сношению зданий. И вот он с мастерской точностью ровняет с землей кучу огромных зданий, а потом приходит на фабрику по производству аккордеонов и наблюдает за процессом, стоя рядом с пюпитром и дирижируя всем происходящим, ну и потом, конечно, это ничем хорошим не заканчивается. В конце концов он попадает в иностранный легион.

Здесь рассказ заканчивается, потому что режиссер укладывается на диван, зевает и говорит:

– Ооооох! Все, пора отдохнуть.

Мы пробуем отдыхать. Он лежа, я сидя, целых полминуты, в течение

которых абсолютно ничего не происходит.

– Давай дыши, – говорит он и сам демонстративно вдыхает полные легкие воздуха через нос, удерживает его внутри несколько секунд, а потом очень медленно позволяет ему выйти обратно. – Животом! – говорит он, внимательно следя за моими вдохами. – Ты должен почувствовать, что живот как будто слегка расширяется. Потом сделай паузу. И расслабься. Многие думают, что расслабляются, когда легкие наполнены воздухом, но нет, неправда, потому что тогда все внутри расширено. По-настоящему расслабляются во время второй паузы, на выдохе. И вот эта пауза по-настоящему крутая.

Осознанность, по мнению Ларса фон Триера, строится на принятии положения вещей. Если ты чувствуешь боль, нужно поставить себя внутрь этой боли, изучить ее и определить ей место где-то там, где она не будет заполнять собой весь горизонт.

– Принятие всегда было состоянием, о котором я больше всего мечтал, – говорит он. – Мне кажется, принятие само по себе очень красиво. Моему отцу, например, это отлично удавалось: каждый раз, когда я на него смотрел, мне казалось, что я вижу его еврейскую душу. То есть я мог представить, как он идет к вагону для скота, который отвезет его в концлагерь, и до самого конца не теряет вежливости и самообладания. Как их ведут в душевые, и он говорит – простите, я протиснусь тут, спасибо. Принимающе. Забавно, потому что принятие можно воспринимать и как силу, и как слабость.

Именно так режиссер и хотел бы жить – постоянно сдаваясь на милость судьбы.



*Ларс фон Триер не только снимает фильмы, которые по большому счету являются переделками комиксов про Дональда Дака – он еще и рисует эту несчастную утку. Триер говорит, что драматургия этих комиксов повлияла на целое поколение режиссеров и что он сам вдохновлялся ими при создании своего нового фильма «Меланхолия». Обратите внимание на нечеткий набросок под рисунком и подпись.*

– Я очень уважаю людей, для которых это почти как вера. Что через пять миллиардов лет солнце лопнет, и все будет кончено. Как по мне, такое мировосприятие имеет божественную природу. Ну и да, я не отказался бы от принятия того факта, что я не лучший мировой режиссер, – смеется он. – Но во мне есть и другая черта... или даже не черта – ген покорителя. Стоя на вершине, я думаю только о том, как бы забраться на другую, повыше.

– *Принятие и сдача* ведь прямо противоположны тому, что с тобой делают твои страхи?

– Да, и когда ты пытаешься с чем-то бороться, обычно это что-то только усугубляется. Было бы неплохо, если бы умирающие думали: «Смерть, смерть, смерть... Да, хорошо, положим ее в папку и наклеим здесь этикетку: „Смерть“. Так, а тут у нас что? „Вода в легких“. Понятно, это мы отложим сюда. Так, дальше – „кровотечение из дыхательных путей“... Понятно, это в другую папку. – Он замолкает и смеется. – И так бы мы принимали все без исключения».

Некоторые друзья Ларса фон Триера утверждают, что большинство времени он проводит не в настоящем, но сам он не совсем с этим согласен. По крайней мере, когда я спрашиваю его об этом, он отвечает:

– Я *очень* хорошо умею наблюдать – а наблюдения всегда делаются в настоящем времени. Мне кажется, я отлично умею *видеть*, и все мои идеи так или иначе выросли из наблюдений. Даже если они кажутся абсурдными и неестественными, все они взяты из действительности.

– Ты можешь привести пример?

– Мы снимали «Танцующую в темноте», и в кадре оказалась крошечная дверь. Она была всего метр высотой, потому что находилась под лестницей, – но это же *прекрасно!* Это просто *подарок!* Мы никогда сами такого бы не придумали.

– То есть искусство заключается в том, чтобы замечать подобные вещи?

– Да, замечать и *радоваться* им. Я часто замечаю какие-то странности, или оптические феномены, или искривления перспективы. И я трачу *многие* часы своей жизни просто на то, чтобы *смотреть* вокруг. Я всегда смотрю по сторонам, когда сижу на встречах. Сейчас, например, я разглядываю этот прекрасный, прекрасный чертополох, который покачивается сразу за тобой.

Я оборачиваюсь – и действительно, в трех маленьких квадратных окошках за моей спиной раскачивается на ветру чертополох, растущий на валу за окном.

– И вот я вижу, что чертополох гораздо менее гибкий, чем можно было бы ожидать. Это удивительно. И вообще кажется, как будто там, за валом, лежат какие-то люди, которые держат в руках очень длинные стебли чертополоха и приводят их в движение.

Я снова оборачиваюсь к окну и понимаю, что он прав: кажется, что стебли чертополоха должны быть заякорены где-то ниже того уровня, где, по моим представлениям, начинается вал.

– И каждый раз, когда я вижу что-то странное или просто что-то, не укладывающееся в клише или мои представления, я радуюсь. Потому что это в своем роде и есть... жизнь, – говорит он.

Он рассказывает, что во время съемок «Элемента преступления» они с друзьями специально собирали подобные странности.

– Большинство и не заметит, что там где-то есть странная маленькая

дверка, но я верю, что уже один факт ее присутствия повышает общий уровень фильма.

Он сидит молча, глядя в окно поверх моей головы.

– Ха, это смешно... – говорит он. – Если смотреть на эти два окна, то в левом сверху видно *небо*. А в правом неба *не* видно. Если бы это была специально сделанная для фильма декорация, небо было бы во всех окнах, потому что иначе вроде как немыслимо. Декоратор подумал бы: ага, там у нас вал за окном. Отлично, протянем его тогда сквозь все окна. Но на самом деле все не так просто, потому что там есть здание, которого отсюда не видно. Если бы я сам должен был нарисовать в декорациях вал в обоих окнах, я бы сделал переход легко скошенным. Постепенным убыванием. Глаза, я думаю, тоже хотели бы видеть это именно так. Потому что наш мозг склонен соединять разные вещи в естественные и крайне избитые картинки.

\*

Ларс фон Триер объясняет, что в реальности очень мало наших наблюдений делаются осознанно. Их-то мы и соединяем в цепочки, когда нам нужно объяснить ситуацию, построить гипотезу, исходя из которой мы будем действовать. Режиссер считает, что это наследие нашего охотничьего прошлого, где решающее значение во многих ситуациях играло умение замечать только жизненно важные детали, не отвлекаясь на все остальное.

– Если ты видишь сломанную ветку и мутную воду в реке, твоим первым предположением будет, что это медведь прошел через реку, поднял со дна ил, сломал ветку и ушел дальше в лес, – говорит он. – Наш мозг для этого и создан: чтобы найти значение тех двух или трех пунктов – которые попали в наше поле зрения. Если на арене появляется вдруг четвертый пункт, неоновая вывеска, например, – тебе будет довольно сложно соединить их все во что-то правдоподобное.

Поэтому, считает он, сны и выглядят обычно так странно: мозг связывает во сне между собой маленькие обрывки впечатлений в причудливые и хитрые конструкции.

– Я представляю себе, что на ночь весь персонал, обычно обслуживающий мозг, расходится по домам и на дежурстве остается единственный человек, который думает, когда перед ним проходят все эти картинки, – о Господи! Что же делать? Я должен это как-то соединить! Так что когда мы летаем во сне или делаем какие-то странные вещи, это потому,

что единственному человеку на дежурстве некогда ждать пятой картинки в связке, так что он делает выводы сразу, исходя из того, что у него на руках.

Какое время мы сидим, осматриваясь, – я, правда, не могу похвастаться тем, что вижу что-то особенное.

– Ого, снег пошел, – восклицает режиссер, указывая на окно. – И что самое интересное – снег идет в *правом* окне, но не в *левом*.

– *Я что-то не уверен, что хочу тут оставаться.*

– Это потому, что снег не виден на фоне неба. Но если бы это был фильм, зритель решил бы: черт побери! Они забыли поставить там еще одного человека, разбрасывающего снег.

– *Получается, все, что ты говоришь, сводится к тому, что действительность всегда превосходит фантазию?*

– Ну, действительность правда интереснее фантазии. Даже Томас Манн – или даже я! – не мог бы создать что-то, что хоть приблизительно напоминало бы действительность по глубине и наполненности. Частенько бывает, правда, что документальные фильмы добиваются чего-то большего, потому что в них есть эти маленькие дверцы. Поэтому я и смотрю *гораздо* больше документальных фильмов, чем художественных.

– *И наше чувственное восприятие действительности ограничивает ее?*

– Какое-то ограничение будет всегда. При виде мутной воды в реке и сломанной ветки твои мысли всегда будут заняты мнимым медведем, так что ты не обратишь внимания на прекрасные орхидеи, которые растут под ногами.

– *Но тогда выходит, что каждый раз, когда чело веку в голову приходит идея, она по определению должна быть неоригинальной и безжизненной, потому что мозг убрал маленькую дверцу и дорисовал вал во втором окне?*

– С одной стороны, да, но ты можешь поиграть в химика-любителя, соединяя разные элементы между собой. Я сам работал со множеством разных правил, которые усложняют мозгу задачу. Как с окнами здесь, например, правило могло бы гласить, что для разбрасывания снега может задействоваться только один человек, – улыбается он. – И тогда все получается.

# **Без границ – подростковые годы**

## Барабанная палочка

Это была самая обычная барабанная палочка, к тому же она была у Торкильда одна-единственная, без пары, но теперь он хотел забрать ее обратно. Торкильд Теннесен не занимался музыкой, и у него не было никаких инструментов, кроме той самой одной-единственной палочки, которую он в свое время одолжил своему товарищу Ларсу Триеру, у которого как раз был целый склад инструментов в сарае за домом по Исландсвай, 24, где время от времени собиралась группка подростков, чтобы качественно пошуметь. И Торкильд, и Ларс бросили школу и проводили много времени вместе, но теперь они вдруг поссорились, и вопрос возврата барабанной палочки встал ребром.

– Он не говорил прямо, что не хочет ее отдавать, он просто тянул время и делал из этого проблему, и это так похоже на Ларса. Он всегда играет с людьми, – говорит Торкильд Теннесен, практикующий врач из Марибо. – Теперь я понимаю, что так он пытался управлять ситуацией. Он знал, что мне нужна барабанная палочка, и поэтому не собирался ее отдавать. И я, конечно, как дурак по уши ввязался в эту игру.

Торкильд Теннесен считает, что история с барабанной палочкой очень ярко демонстрирует взаимоотношения Ларса фон Триера с другими людьми. Или как он говорит:

– Я совершенно уверен, что ту же историю, просто с разными действующими лицами и предметами, тебе расскажет *каждый* человек, с которым ты заговоришь о Ларсе.

Торкильд, в отличие от Ларса, был очень высоким, так что эти двое представляли собой довольно забавное зрелище, идя рядом по Исландсвай, – со стороны казалось, что по дороге идут полтора человека. В их отношениях, как вспоминает Торкильд Теннесен, тоже был перекосяк – на сей раз не в его сторону. Ларс всегда стремился верховодить, и ему это удавалось.

– Общась с Ларсом, ты всегда и во всем играл по его правилам, так что равноправием в этой дружбе и не пахло. В тех фильмах, которые он снимал подростком, он тоже выступает центральной фигурой, а соседским мальчикам просто разрешают ему ассистировать.

Ларс вообще, как вспоминает Торкильд Теннесен, многих раздражал, но в то же время с ним почти всегда было интересно, увлекательно и даже поучительно.

– Он открыл для меня много нового, и с ним всегда было смешно и интересно. Если бы не это, с ним, я думаю, почти никто не захотел бы иметь дела, он все-таки очень специфический и противоречивый человек.



*Будучи подростком, Триер часто подходил к самой границе – и периодически совершал вылазки за ее пределы, одеваясь в нацистскую форму и женскую одежду, крася ресницы и совершая другие эксперименты, на которые его вдохновляли Дэвид Боуи и Третий рейх. На фотографии с блеском на надутых губах.*

Кроме того, Ларс не боялся быть смешным, говорит Торкильд Теннесен, который помнит, что многие мальчики замечали его остро отточенный юмор. Черта, которую Торкильд потом, когда его товарищ стал знаменитым, неоднократно видел повторенной на публику.

– Я не могу сказать, что удивляюсь, когда вижу его по телевизору или смотрю его фильмы. Я прекрасно понимаю, что в этих фильмах происходит, и легко могу связать их с тем человеком, которого я знаю, хотя мне и кажется, что с годами он стал мягче. Так что я надеюсь, что он наконец-то близок к тому, чтобы найти свою мелодию.

Двое товарищей гораздо чаще проводили время в доме Теннесенов, чем в доме Триеров, и это, должно быть, было еще до того, как хорошие манеры Ларса окончательно сформировались. По крайней мере, он не видел ничего неестественного в том, чтобы без спросу опустошать холодильник.

– Обычно люди ведь спрашивают разрешения, это банальная вежливость, – улыбается Торкильд. – Но Ларс не был стеснен какими-то условностями.

Когда я упоминаю в разговоре о барабанной палочке, оказывается, что Ларс о ней не помнит.

– Поддразнивания я помню. Мне не кажется, что они были частью какой-то борьбы за власть, но не исключено, конечно, что я всю жизнь олицетворял собой чистое зло, хотя сам и считал себя очень милым, – смеется он.

С родителями Ларса Торкильд общался мало. Ульф Триер был, по его воспоминаниям, «приятным, симпатичным человеком», в то время как Ингер Хест казалась ему «немного холодной и сдержанной» и готовой взять на себя лишь малую часть родительской ответственности.

– Вообще она казалась человеком, к которому сложно иметь какое-то определенное отношение, и можно, наверное, сказать, что Ларс это от нее унаследовал. Я не очень понимаю, как строились отношения у них дома, но, по крайней мере, Ларс всю дальнейшую жизнь страдает депрессиями, фобиями и синдромом барабанной палочки.

У Ларса и Торкильда было много общего. Оба были умными, оба рано бросили школу и несколько лет потом слонялись без дела, занимаясь только тем, чего хотели. Так и началось настоящее образование Ларса фон Триера – с самообразования на пару с Торкильдом, по программе, которую они сами разработали и которая включала литературу, ИЗО, киноискусство и несчастную любовь. Ларс, кроме того, немного играл на гитаре и пианино и даже написал музыку к нескольким песням «в стиле Битлз», как он сам вспоминает, но это не было серьезно.

Практические занятия, включенные в программу, были посвящены запусканью змеев, рок-музыке и рисованию, и немало уроков проводилось в музее современного искусства «Луизиана», во время прогулок с собаками в окрестностях замка Эрмитаж и по ночам у маленького озера в саду Торкильда, где они сидели в шезлонгах и до рассвета пили белое вино, рассуждая о мире и своей в нем роли. Ларс фон Триер вспоминает теперь их не один год продлившуюся одиссею как глоток свободы и заинтересованности в окружающем мире.

– Мы невероятно много времени проводили вместе с Торкильдом. Мы спорили о политике, ездили в Копенгаген, покупали книги в магазинах на Фиольстредде. Знакомились с классикой и философией. Я брал в музыкальной библиотеке в Люнгбю самые разные звуковые эффекты и делал звуковые монтажи. Нам было ужасно интересно. Это было похоже на каникулы, только длиной в три года! – говорит он.

– Похоже, что вы занимались исследованиями во всех направлениях.

– Да, но знаешь, все это выходило как-то очень непринужденно. Я помню, например, как мы выпили свое первое пиво – тогда-то нам хватало двух бутылок, чтобы захмелеть. И вот само сознание того, что ты можешь зайти в магазин, купить там пиво относительно дешево и испытать это состояние, – это было просто невероятно!

\*

Вкладом Ларса в эту совместную учебу был его интерес к кино и искусству, а также ключи от семейного кемпера и «сааба», на которых они часто ездили в кинотеатр «Репризен» в Хольте, где смотрели «сложные» фильмы. Его образцами для подражания уже тогда были Ингмар Бергман и Андрей Тарковский.

– Мы смотрели там множество фильмов, в том числе и таких, которые я сам добровольно смотреть бы не стал, – говорит Торкильд Теннесен, который благодарен своему другу, открывшему перед ним мир кино и искусства, и вспоминает, что по пути из кино они никогда не молчали.

Те же годы заложили основу режиссерского восхищения нацистской Германией – толчком к этому послужила, скорее всего, коллекция обмундирования, оружия и других предметов Третьего рейха, которую собирал Торкильд.

– Некоторые эффекты Ларс использовал потом в своих фильмах, и я думаю, что мой тогдашний интерес ко всему этому наложил немалый отпечаток и на него. Потому что нацистская эстетика *и правда* пленительна. Я не провожу параллелей, однако они тоже часто использовали фильмы для того, чтобы вызывать в зрителях чувства, – говорит Торкильд Теннесен, который до сих пор помнит, как однажды, когда им было семнадцать, они сидели в комнате Ларса, увешанной плакатами с изображением Че Гевары и обставленной пивными ящиками и матрасами из пенорезины, обрезанными так, чтобы они повторяли форму комнаты, и восхищенно смотрели старую 8-миллиметровую пленку, на которой немецкий истребитель времен

Второй мировой войны отправлялся в бой на фоне грохочущей рок-музыки.

– Мы с Ларсом оба были очарованы тем, как сочетание картинки и звука может вызывать чувства. Мы же знаем по фильмам Лени Рифеншталь, что стоит дать себе волю – и ты начинаешь сопереживать происходящему на экране. Я помню, как однажды к нам во время сеанса зашел Тегер Сейденфаден, с которым Ларс был знаком, и покачал головой, глядя на все это.



*Ларс влез в исландский свитер – и вылез из него только несколько лет спустя. В его гардеробе было множество вязаных свитеров, волосы в какой-то момент доросли до плеч, Ларс ходил на дискотеки и был очарован Джоном Траволтой. На этой фотографии Ларс с заколкой, на которой настояла мать, чтобы волосы не закрывали лицо.*

\*

Тегер Сейденфаден хорошо помнит тот день, когда он вошел в комнату дома на Исландсвай и застал Ларса, которого помнил «милым и приятным гуманитарным мальчиком», целиком поглощенным выпущенными

немецким министерством пропаганды реальными съемками битвы на Восточном фронте в той войне, которую сам юный Сейденфаден воспринимал как «роковую борьбу».

– Но потом, пока мы смотрели эти черно-белые пленки, я быстро понял, что его интересует вовсе не история Второй мировой или нацизма, а то, насколько удивительны эти кадры сами по себе, как будто черно-белые картины, – говорит он.

Тогда же Сейденфаден обратил внимание на черту характера, которая стала ярче с годами, а именно на стремление Триера бросать вызов культурным взглядам своего окружения. Взглядам, которые Триер сам до определенной степени разделял, чувствуя в то же время, что «чисто эстетически они никуда не годятся».

– Порой я думал: хм, может, на самом деле он просто разделяет идеологию ультраправых? И бунтует против своего коммунистического окружения, заигрывая со всеми этими полуфашистскими штучками? Однако я практически сразу же понял, что это вовсе не политический, но скорее культурный или эстетический бунт: с одной стороны, он был очарован какими-то вещами в силу их визуальной прелести, с другой – ему нравился тот переполох и ужас, который поднимался среди его родителей и их друзей, которые думали: Господи, неужели мы змею на груди пригрели?

Сейденфадена, ровесника Ларса, однако не по годам начитанного и интересующегося политикой юношу, притащила на Исландсвай его бабушка, подруга мамы Ларса. Ингер Хест испытывала определенное беспокойство по поводу своего мальчика, который, несмотря на всю бесспорную одаренность, был со странностями и испытывал проблемы в общении. Взрослые надеялись, что мальчики поладят, потому что оба они, каждый по-своему, были «очень думающими, очень талантливыми и с меньшей охотой действующими», как формулирует это Тегер Сейденфаден. Так что, когда их мать и бабушка отправлялись на прогулку, юноши шли сзади, на расстоянии метров двадцати, и беседовали между собой. Маленький ботаник и большой ботаник. «Этик от Бога», как определяет себя Сейденфаден, и эстетик Ларс.

– Я всегда восхищался тем, что им двигали совершенно другая логика и интересы, нежели мной. Он, например, хотел безоговорочно овладеть всеми приемами киноискусства, а некоторые из них даже развенчать. И это он делал не в каком-то абсурдном поиске анархической свободы, но чтобы открыть новые формы и доказать, что он может сделать возможным то, что всегда считалось невозможным. При этом без особых усилий, заложив одну руку за спину или стоя на одной ноге, – говорит Тегер Сейденфаден.

Это в его глазах является основной амбицией Ларса фон Триера: развивать фильмы и язык форм в качестве исследователя мира кино.

– Кроме того, на первом месте стоит его постоянное желание быть лучшим мировым режиссером. Как бы дурацки это ни звучало, но я боюсь, что он искренне верит в то, что это его призвание, дело его жизни. То, что он в своих фильмах по-новому и вызывающе выходит один на один с такими темами, как вера, любовь, секс и жестокость, мне кажется просто еще одной попыткой расширить и обновить свои приемы, чтобы он мог снимать фильмы, которые будут по-настоящему принимать близко к сердцу.

\*

Мать Ларса казалась Тегеру Сейденфадену милой, мягкой и вежливой женщиной. Очень нежной и внимательной, но в то же время «немного неуверенной в своем отношении к сыну», говорит он. В то же время он знал от своей бабушки, что в министерстве Ингер Хест считается жесткой, твердой и в высшей степени компетентной начальницей.

– Ларс был очень приятным мальчиком – серьезным, как и я сам, очень интеллигентным в поступках и в разговоре. Он много рассказывал о своих кинопроектах, иронизируя по поводу того, что другие его не понимают. То есть во всем этом сквозило такое противопоставление: «они и мы». Но в то же время он был очень покладистый, мягкий и лишенный всякой неуклюжести, так что наши прогулки всегда удавались на ура, хотя у нас и были диаметрально противоположные взгляды, несмотря на множество общих интересов.

– *Милый, приятный и покладистый – это определения, которые немногие с ним связывают.*

– Нет, но это в какой-то мере из-за того, что он превратил свою манеру держаться на публике в часть собственного художественного проекта. Одно то, что он называет себя Ларсом фон Триером – это осознанная провокация сразу на трех уровнях: эта частица одновременно дворянская и германская, к тому же Триер – это город, в котором родился Маркс, так что это тонкая внутренняя шутка в марксистских кругах, – говорит Тегер Сейденфаден, сразу оговариваясь, что было бы «совершенно неверно» считать, что Триер проработал свой портрет в глазах общественности до малейших деталей.

– Он ранимый, чувствительный, неуверенный в себе и у него немало психических проблем. В каких-то областях он создает мифы о себе рассказами и провокациями. Так что да, какой-то элемент

самоконструирования тут, без сомнения, есть, но было бы несправедливо изображать этот элемент более значимым, чем он является на самом деле.

\*

Все юношеское самообразование Триера и Теннесена пронизано сопротивлением. Не только против культурных ценностей родительского дома Ларса, но и в принципе против любых ограничений. Человек должен мыслить свободно, при этом его не должно волновать, что этим он может кого-то обидеть. Человек должен поступать так, как ему хочется, даже если для этого придется выйти за границы, установленные его собственной смелостью. Так, по крайней мере, Торкильд Теннесен определял основополагающую повестку дня.

– Я помню одно: тот вызов, который страх бросает испытывающему его человеку. Сделать что-то, на что ты не отваживаешься. Мне кажется, что это одно из центральных правил в жизни Ларса, – говорит он.

Ларс бросал вызов своей физической смелости, летая на дельтаплане. Когда двое товарищей отправились в заповедник в Лапландии, в этом тоже был элемент преодоления себя.

– Я, наверное, случайно как-то упомянул о нем в разговоре, и через какое-то время Ларс пришел и сказал: поехали туда. Как будто он ходил и носил это в себе, копя смелость, – рассказывает Торкильд Теннесен, который считает, что одна мысль о пребывании вдали от возможной помощи уже была для Ларса испытанием.

Сам Ларс фон Триер прекрасно узнает эту свою склонность к преодолению – даже из более юного возраста. Еще мальчиком он придумывал себе и другим испытания – например, забираться на самые дальние ветви ив и переходить по ним дальше, на соседние деревья, – потому что всегда считал, что страх и очарование идут рука об руку. К подобным испытаниям относились и подростковые игры с самоидентификацией: в них Триер тоже вылезал на такие тонкие ветки, которые большинство других трогать не решались. Сам он помнит себя «хиппи» с длинными волосами и в полушубке из овчины. Но это было только начало.

– У Ларса в том возрасте был очень бурный период поисков себя, когда он делал множество странных вещей – например, бесконечно экспериментировал с одеждой, – вспоминает Торкильд Теннесен. – Отыскал на складе излишков военного имущества синюю авиаторскую

куртку и сапоги для верховой езды, а потом уговорил отца купить ему костюм, из таких сочетаний и складывался его стиль. Он действительно пробовал всего понемногу. Все это делают в этом возрасте, но Ларс заходил дальше большинства остальных.

Настолько далеко, если верить Торкильду Теннесену, что одно время он «ходил в женской одежде и пользовался тушью».

– Он, конечно, не гомосексуалист и не трансвестит. Я думаю, он так пытался понять, кто он, вдохновившись опытом Дэвида Боуи, группы «Квин» и других андрогинов, которые были популярны в то время. Но все равно было ужасно странно видеть молодого человека в женской одежде, гуляющего по Феревай.

Униформу Ларс фон Триер помнит хорошо, с женской одеждой дело обстоит немного сложнее.

– Я пробовал, конечно, всего понемногу, но меня в первую очередь интересовало преодоление границ. Я, наверное, побился с кем-то об заклад, что смогу пройти по дороге в женской одежде, и одолжил у кого-то платье. Позже, когда я поступил в университет, я ходил на пары с серебряной тростью. Но вообще, Боуи и все, с ним связанное, совершенно вскружило мне голову.

С творчеством Дэвида Боуи Ларса познакомила датско-французская кухня Торкильда, Биргитте, которая привезла из Штатов альбом «Nunku Dogu» – и Ларс начал слушать музыку.

– Это было очень, очень, очень... Боуи. Старшие говорили, что Джими Хендрикс с Марса, но мне казалось, что с другой планеты взялся именно Боуи. Я начал слушать альбом, и был совершенно им очарован. Особенно песней «Life on Mars»<sup>[8]</sup>. Потом я начал искать какую-то информацию о нем. Ох, он был просто... невероятный.

– *Больше всего в нем тебя интересовали его ролевые игры и заигрывания с самоидентификацией?*

– Да, этому мы подражали – тушь и все такое, тебе нужно посмотреть один из моих подростковых фильмов: «Садовник, выращивающий орхидеи», – там тебе все перверсии расписаны, – смеется он.

– *Дэвид Боуи ведь известен как своими песнями, так и своими образами.*

– Да, у него было несколько разных образов. Изможденный Белый Герцог и Зигги Стардаст. Это меня очень интересовало. Потом я узнал еще, что он сделал какое-то дикое количество пластических операций. Очень странно. Они, должно быть, потребляли нечеловеческое количество наркотиков. Его как-то спросили, не думает ли он сам, что лучшую свою

музыку сделал в то время, и он ответил: «Да, но тогда я чувствовал себя чудовищно», – смеется Триер. – Или вот Майкла Джексона взять – он тоже был произведением искусства сам по себе. Вернее, он сделал личность произведением искусства, и ничем хорошим это, как мы знаем, не закончилось.

– *Но ты говоришь, что сам такого делать не пытался?*

– Когда-то совсем в юности пытался, наверное. Мне всегда нравились мошенники – оригиналы с их веселыми историями, – но сам я до их уровня подняться никогда не мог.

28 января 1976 года в местной газете «Дет Гренне Омроде» можно было прочесть довольно длинную статью, подписанную «Ларс фон Триер, публицист и художник», о том, как Август Стриндберг жил в этом районе незадолго до своего так называемого inferнального кризиса. В качестве иллюстрации к статье приводилась фотография, на которой сам молодой Триер в длинном пальто и кожаных перчатках позировал перед домом Стриндберга. В заключительной части статьи автор кружил вокруг да около «старой истины о размытой границе между гениальностью и сумасшествием», но добавлял: «Если, конечно, дело не обстоит так, что потребность человечества в гениях – это просто желание увидеть что-то подчеркнуто ненормальное для собственного успокоения, и тогда получается, что между блестящим интеллектом и вопиющим сумасшествием нет абсолютно никакой переходной границы».



*В январе 1976 года в районной газете «Дет Гренне Омроде» была напечатана статья об Августе Стриндберге, подписанная «Ларсом фон Триером, публицистом и художником». «Какая связь между Стриндбергом и нашим районом?» – спросил редактор. «Ну как это, Стриндберг здесь жил», – ответил Триер. А именно в Геелсгоре, где сам Триер позирует для иллюстрации к статье.*

– Я был по-настоящему очарован стриндберговским... совершенно несправедливым отношением к женщинам, – смеется Триер, когда я упоминаю об этой статье. – Много чего здесь было завязано на борьбе за власть между мужчинами и женщинами, и я видел в нем себя самого. Я имею в виду его вспыльчивость и инфантильность в отношениях с противоположным полом и его объяснение себя через гениальность. Он ведь объявил себя гением, а потом, во время inferнального кризиса, у него началась своего рода мания величия, когда он окончательно и бесповоротно слетел с катушек и подписывался Королем и Богом, – говорит он и добавляет чуть погодя: – Мне безумно это нравилось.

Однако не только Боуи и все, с ним связанное, вскружило Ларсу голову после встречи с кузиной Торкильда – в дело вступили еще и романтика с эротикой. Биргитте стала его первой большой любовью.

– Вряд ли кто-то удивится, если я скажу, что у него были очень сложные отношения с девушками, – говорит Торкильд. – Потому что нельзя иметь отношения без того, чтобы оставлять хоть чисто символическое место для личной свободы, а он-то привык постоянно контролировать весь мир.

– *В любовной жизни нельзя играть в барабанную палочку?*

– Ну, какое-то время и можно, наверное, но не до конца жизни.

Ларс, по воспоминаниям Торкильда, был не из тех, кто готов прикладывать усилия к тому, чтобы привлечь внимание противоположного пола. Абсолютно. Добавьте к этому его сложный характер, и вы поймете, что, как сформулировал это Торкильд, «его возможности, конечно, были ограничены одним определенным немного невротичным типом».

– Некоторые девушки, которые ему нравились, были, по крайней мере, немного загадочными. Биргитте тоже была из артистического круга. Это... нет, все это определенно никогда не давалось ему легко.

Под этими словами Триер охотно готов подписаться, в то же время обращая мое внимание на то, что Биргитте тоже была та еще штучка.

– Она была очень французская – и *дико* провоцирующая. Она постоянно трахалась направо и налево. Ну правда, она могла сесть в поезд дальнего следования на вокзале в Копенгагене, и уже до Миддельфарта успеть потрахаться с тремя незнакомцами в туалете, – говорит Триер, который, несмотря на все это, всегда вспоминает о ней с благодарностью, потому что она «познакомила меня с соитием», как он это называет, и продолжала помогать ему до тех пор, пока он полностью не овладел искусством. – Мне поначалу было ужасно тяжело, и она очень мне помогла, так что мне совершенно наплевать, успеет она трахнуть даже целых семнадцать человек от Копенгагена до Миддельфарта. Она говорила: «Ничего, завтра снова попробуем». Мне очень нравилась эта будничность и откровенность. Так что, кажется, все прошло неплохо, – улыбается он. – Мне вообще нравится, когда человек умеет возиться с малышами.

– *Как вообще обстояли дела с девушками?*

– Ну как, это было нелегко, – отвечает он.

И ничего больше. Это явно не та тема, на которую он готов разводить долгие общественные дискуссии, так что я решаю отложить этот разговор на потом. Секундой позже он сам захлопывает дверь.

– Мне было так сложно наладить с ними контакт, – говорит он. – И

потом, я был таким странным.

## Искусство посадить самолет

Я въезжаю в Киногородок, опаздывая уже на десять минут, проношусь мимо желтых зданий, паркуюсь у кемпера в полтора движения и почти бегу к двери по бетонным плитам, сквозь сильный ветер и отдельные снежинки в воздухе.

– *Извини*, – говорю я, входя внутрь.

– Да перестань.

– *Я опоздал*.

– Ты каждый раз опаздываешь, – резонно возражает Триер.

Мы усаживаемся, и Ларс рассказывает, что, пока они «с Торкильдом пару лет пили белое вино», он начал ходить на подготовительные курсы для поступления в технические вузы – с прицелом учиться дальше. Чему именно учиться он в то время еще не знал, и поначалу ему хватало забот с тем, чтобы ходить на занятия и общаться со своими одноклассниками, которые были сделаны из несколько другого теста, чем люди, к которым он привык.

– Большинство из них были ремесленниками, по разным причинам не работавшими в последнее время, и вот теперь государство возвращало их к трудовой деятельности. Они были старше меня и пили очень много пива, частенько и во время занятий. Соображали они тоже чуть медленнее и проносили на экзамены такие маленькие словарики, с которых потом пытались списать. Так что вдруг оказалось, что у меня математические способности. Ох, черт, это было очень весело, – говорит он.

За окнами порохового склада царит ноябрь, и длинные стебли чертополоха слабо колышутся на ветру в трех квадратных окошках на стене за его праздной тенью, которая полусидит, полулежит в горе из подушек на большом оливковом диване. Он рассказывает, что установка изоляционной капсулы затягивается, но работа над «Меланхолией» продвигается.

\*

– У меня есть помощник, который приходит писать вместе со мной, так что я рассчитываю переписать начисто первый вариант еще до Рождества. Мы хотим, чтобы о планете стало известно за два месяца до столкновения с Землей – и чтобы она приближалась медленно. Так что,

наверное, она будет вращаться вокруг Земли, ходить по спирали. Надежда на то, что все обойдется, должна сохраняться до последнего. Проблема только в том, что при таких исходных данных планета не должна быть слишком тяжелой, а я хотел бы сделать все максимально реалистично, это больше вдохновляет. Меланхолия должна быть в три раза больше Земли по размерам, так что придется сделать ее очень легкой.

– *Как дела со сценарием?*

– Мы решили сделать увертюру, как в «Антихристе», – в этот раз возьмем увертюру из «Тристана и Изольды» и покажем вначале все те видения, которые у сестры-меланхолика будут на протяжении фильма.

– *И что она видит?*

– Когда планета приблизится к Земле, из-за перепада давления насекомые выйдут из-под земли. Так что я представляю себе, как она стоит – и вокруг нее все кишит насекомыми.

Он поднимается в два медленных приема. Сначала приводит тело в сидячее положение, потом встает на ноги.

– *Хочешь послушать отрывок увертюры? Она сумасшедше красивая!*

Ларс фон Триер рассказывает, что впервые столкнулся с этой увертюрой в романе Марселя Пруста «В поисках утраченного времени», в споре о лучшем произведении искусства, которым – на этом все сошлись – является вагнеровская увертюра к опере «Тристан и Изольда».

– *Ее нужно слушать громче обычного,* – говорит режиссер, склонившись над музыкальным центром в углу. – *Заодно проверим, можешь ли ты заткнуться на сколько-нибудь продолжительное время или начнешь говорить поверху.*

Мгновение – и вся комната наполняется музыкой. Колоссальной и меланхоличной. Струнные поднимаются все выше и выше, с грустью и словно предвещающая недоброе. Пока вокруг нас неистовствуют скрипки, мой взгляд отдыхает на беспокойных стеблях и смятых увядших листьях чертополоха за окном, и я вдруг чувствую, что вот-вот увижу предсмертный танец планеты в своем собственном фильме. Как Земля откланивается перед отчаянным и божественно красивым объятием с другим, большим небесным телом и как перед глазами проносится каждый муравей, который когда-либо жил в лесной земле, каждая мысль, приходившая кому-то в голову, каждый фильм, который когда-то был снят, чтобы через несколько секунд не просто исчезнуть, но оказаться забытыми навсегда.

– Ну чего, неплохо, а? – спрашивает режиссер откуда-то из середины звукового моря. – Особенно потому что он повышает и повышает

напряжение. Когда ты уже не можешь представить, что может быть еще напряженнее, тут же становится еще напряженнее.

Еще с полминуты наши тонкие голоса топчутся на задворках этого мощного музыкального отрывка, потом вдруг звуки стихают.

– Вообще говоря... – начинает Ларс фон Триер, возвращаясь обратно к дивану, – когда насекомые выходят из-под земли, птицы, наоборот, падают вниз – из-за нехватки кислорода. Так что кое-что да происходит.

В жизни юного Триера тоже понемногу начинает кое-что происходить. Ему удалось-таки сдать экзамен за среднюю школу, после чего он поступил на курсы для подготовки к поступлению в вуз в Вируме, но вспоминает, что оказаться снова на школьной скамье было невыносимо.

– И мне, конечно, обязательно нужно было провоцировать учителей, призывая всех соучеников сбрасываться на пиво на уроках датского.

Ларс был с краю – как в общении с товарищами, так и в учебе. Однажды, например, он услышал, как одна из его одноклассниц говорит другим: «Вы только не спрашивайте Ларса ни о чем, он-то считает себя *настолько лучше нас*».

– Я помню, что ужасно этому удивился, потому что сам я считал себя *хуже* остальных. Но, похоже, в чем-то я все-таки казался высокомерным.

Ларс закончил курсы экстерном. В конце его ожидал ужасный экзамен, но сдать его оказалось просто, и это было самое главное. Министерство образования постоянно изменяло правила проведения экзамена, и Ларс изучал их все с гораздо большим усердием, чем учебники, и использовал потом свои новоприобретенные знания, чтобы оспаривать все свои оценки, кроме высшего балла по математике.

– И каждый раз, когда на экзамене мне задавали какой-то вопрос, я отвечал: вы, конечно, можете спросить из личного интереса, но в правилах написано то-то и то-то.

Ларс фон Триер несколько раз сгибается пополам от хохота, пересказывая мне в деталях, как он мучил учителей и цензоров своим сварливым рвением. Особо каверзным – и оттого особо лакомым для юного Триера – положением в экзаменационных правилах было то, что при выставлении оценок должно было учитываться мнение учителя, а не только цензоров. Ларс объявил комиссии, что он, как экстерн, выступает своим собственным учителем, а значит, должен принимать участие в обсуждении оценок.

На самом деле его интересовали только две оценки: высший балл, 13, или же чистый 0. Последнего ему не удалось добиться никогда, худшей его оценкой осталась 5 по письменному датскому.

– Тем не менее я всегда в шутку говорил, что если вы не можете поставить мне 13, ставьте 0. Это была такая невозможная ставка. Или гениально, или совершенно никуда не годится. Для меня это вообще характерно: в детстве я разрывал свои рисунки, если они не казались мне идеальными. Когда я, играя в какую-нибудь игру, понимал, что не смогу ее выиграть, я специально начинал играть спустя рукава.

– *Наверное, так выражается желание выделиться – и неважно при этом, хорошо или плохо?*

– Да, наверное. К рецензиям, кстати, у меня такое же отношение: пусть будут или превосходные, или чистый разгром. Те, что посередине, все равно никуда не годятся.

– *Некоторые люди не чувствуют себя в своей тарелке в толпе, пока они не выделятся.*

– Да, это я в себе узнаю. И я, пожалуй, сказал множество идиотских вещей именно для того, чтобы подчеркнуть, что я *существую*. Лучше всего я чувствую себя в радикальной позиции, в удалении от всех. Играя во всякие военные игры, я вообще выступаю в самой недостойной из возможных роли: снайпера, который лежит с оптическим прицелом в безопасности подальше от всех и расстреливает всех одного за другим. Ну, то есть непорядочнее некуда, да? – смеется он.

– *Почему ты не можешь быть хорошим солдатом поближе к передовой?*

– Я слишком маменькин сынок для этого. Но когда я лежу очень, очень далеко от всех, да еще и с оптическим прицелом, я становлюсь совершенно спокойным и адски жажду крови.

– *Да, но даже если ты обозначил свое присутствие в удалении, тебе все равно придется показать, кто ты такой, чтобы тебя могли за это полюбить?*

– Да никто не любит тех, кто стоит в отдалении. Они должны думать обо мне плохо.

– *Но разве смысл не в том, чтобы сначала обозначить свое присутствие, а потом постараться сделать так, чтобы тебя полюбили?*

– Для того чтобы тебя полюбили, нужно, чтобы тебя заметили, это понятно. И если тебя должны любить в удалении, понадобится очень много любви, чтобы ты почувствовал себя любимым хоть чуть-чуть. Так что над этим нужно работать. Мне кажется, мне вообще характерно всегда нарочно выбирать самый тернистый путь.

Во времена учебы на подготовительных курсах эта склонность, однако, не вполне еще в нем развилась, потому что Ларс составил

программу своей учебы из самых простых предметов, специально высчитав, что баллов за них вот-вот хватит для того, чтобы сдать экзамен. Планы его были нарушены очередным изменением правил: ректор вызвал его в свой кабинет и сообщил, что по новым правилам он не дотягивает до сдачи нескольких баллов, но тут же добавил, что руководство курсов решило смотреть на это сквозь пальцы и засчитать ему экзамен.

– Даже речи об этом быть не может! – запротестовал Триер. – Чтобы я когда-нибудь согласился, чтобы мне засчитали экзамен, который я не сдал!

И тем не менее этот экзамен Ларс сдал, потому что в ответ на его напускную принципиальность ректор емко, ясно и односложно сказал: «ВОН!»

\*

По-настоящему вон из Дании Ларс отправился только однажды, в шестнадцать лет, когда ему почти на месяц удалось перебороть свой страх полетов и слетать в гости к дяде с тетей в Танзанию. Это было его первое и на сегодняшний день единственное путешествие за пределы Европы, «мое единственное большое путешествие», как он его называет. Все шло отлично до тех пор, как не пришла пора возвращаться обратно и какая-то женщина в аэропорту испугала его до полусмерти, потому что говорила без остановок – так, по крайней мере, вспоминал потом его дядя. Чтобы вообще заманить Ларса в самолет, дяде пришлось тогда выбить из авиакомпании обещание, что ни в кресле за ним, ни в кресле перед ним никто не будет сидеть. Но беды юного Триера на этом не закончились.

– Пилотом был какой-то хитрый британец, у которого оказалась куча друзей, и всех их нужно было подбирать по всей Африке. То есть посреди ночи он вдруг говорит: «Я тут заскочу кое за кем в Момбасу, вы же не против?» – «Против!» – ответил я, но меня никто не слышал. Следующие друзья ждали в районе Килиманджаро, и это вообще было дико неприятно, потому что тогда пилот зажег на самолете огни, так что мы видели под собой бесконечные джунгли и знали, что где-то тут, в темноте, торчит огромная гора.

Когда Ларс в совершенном психическом изнеможении добрался наконец до Копенгагена, у него болели руки. Всю дорогу до Европы они постоянно где-то приземлялись и взлетали снова, и Ларс каждый раз считал своим долгом не дать самолету накрениться, что чисто физически было очень тяжело.

– Я всегда пытаюсь посадить самолет. Или хотя бы выпрямить его, когда он опасно кренится в воздухе. А это не так-то легко сделать, если все твои подручные средства ограничиваются подлокотниками кресел, – говорит Триер, вспоминая, как стюардесса попросила его закрыть столик как раз тогда, когда он с его помощью «сажал самолет». – Могла бы заметить, что у меня руки заняты.

\*

Отца Триер потерял в восемнадцать лет. Родители уже сидели в машине, собираясь ехать на дачу, и тут отец вдруг вернулся в дом.

– Я не попрощался с Оле, – сказал он.

– Да ну ты чего, ты послезавтра его увидишь, – ответил Ларс. – Я за тебя попрощаюсь.

Но отец не хотел об этом даже слышать.

– Это было так на него не похоже, чтобы что-то значило так много, что он решился беспокоить ради этого других. Так что он попрощался с Оле, – говорит Ларс фон Триер. – И больше мы никогда его не видели.

Вернее, Ларс больше никогда его не видел. На даче у отца произошло кровоизлияние в мозг, и его отвезли в больницу Святого Лукаса, где его проведывал Оле. И, само собой, тетя Кирстен. Но не Ларс.



*Под впечатлением от работ фотографа Ги Бурдена Триер инструктирует подругу касательно того, как ей сесть, обмотав запястья телефонным проводом, прежде чем они меняются местами и он делает снимок. «Бурден снимал легко одетых женщин, тем или иным способом утихомиранных. Мне это, конечно, было по душе», – говорит он.*

– Я полностью унаследовал материнский страх больниц и любых медицинских процедур. Она, кстати, тоже не ходила к нему в те дни, когда он умирал. Она попрощалась с ним в машине «скорой помощи» и считала, что этого вполне достаточно.

Я смотрю на него. Наверное, без особого просветления во взгляде.

– Ну, она бы этого не вынесла. Она считала, что такой визит ее убьет. Мама сама очень *стыдилась* своих болезней и предпочитала быть одна в это время.

– А ты?

– Я думаю, мама ожидала, что я тоже к нему не пойду. По крайней мере, я согласился с ее позицией, что проводить его не обязательно.

– *Может быть, он хотел бы провести последние дни в кругу семьи?*

– Может. Это и правда вышло страшно – и очень странно. Случись это сегодня, я сидел бы у его постели, как собака, но тогда маме удалось убедить всех в том, что это не обязательно, главное, чтобы у вас при жизни

были хорошие отношения. Я очень тяжело воспринял его смерть, был зол на все окружение, и, когда мы ехали в кортеже за гробом, я вел, не соблюдая правила, и проезжал на красный свет. Из протеста.

## Стены Иерихона

Ларс, конечно, понемногу выбирался в общество. Одно время он подрабатывал стрижкой газонов, позже устроился механиком в кинотеатр «Клаптреет». Однако призвание молодого Триера было другим, хотя поначалу оно и звучало уверенным многоголосием, так что он маршировал вокруг иерихонских стен сразу нескольких филиалов искусства, дуя во все свои трубы, но стены даже не сотрясались.

Два написанных им романа издательство вернуло с обстоятельным отказом, выясняю я, роюсь в его старых ящиках: в одном из них я натыкаюсь на отказ издательства «Гюльдендаль» напечатать роман «За воротами унижений», который, согласно рецензенту, является «типичным декадентским буржуазным романом с четко прослеживаемым влиянием „Великого Гэтсби“, действие которого происходит „в фешенебельном районе вокруг парка Дюрехавен и замка Эрмитаж, среди высшего общества с его поверхностными интересами, играми в теннис, спортивными машинами и красивыми девушками“».

Главный герой романа, Расмус, влюблен в соседскую красавицу, которая немного старше и гораздо сильнее его и у которой есть любовники. Сам Расмус становится все более и более безвольным и отрешенным, начинает экспериментировать с косметикой и в конце концов превращается, как пишет рецензент, в «тяжелый психиатрический случай самого отталкивающего и фашистского пошиба. Он становится отупевшим садистом, который в конце концов совершает убийство умственно отсталой девушки на сексуальной почве». Однако, заключает рецензент, «несмотря на все вышеописанные возражения против напыщенных и склонных к самолюбованию языка и стиля, стоит отметить, что роман довольно неплохо написан. Ларс Триер умеет рассказывать истории, но склонен к тому, чтобы включать в повествование слишком много мистифицирующих и философских деталей и рассуждений. Кроме того, и это немаловажно, главному герою и роману в целом не хватает осознанности, а их мораль далеко не безупречна».

Годом позже, в 1976-м, пришел отказ на роман «Элиза». И на этот раз к нему приложена рецензия, «довольно жесткая», как предупреждает молодого писателя сотрудник «Гюльдендаля» Эрик Линдгрэн в своем сопроводительном письме. Отправляя роман в издательство, Триер приложил к нему короткое описание, в котором хвастается тем, что роман

предъявляет к читателю строгие требования, так как с языковой точки зрения является смесью старомодной ясности и современной языковой чувственности. Однако рецензент прямо пишет, что вынужден признать, что он не удовлетворяет этим требованиям.

«Роман, на мой взгляд, кажется плохим переводом, и его чисто техническая неуклюжесть (орфографическая и пунктуационная) дает основания заподозрить, что является отражением гораздо более серьезных и обширных проблем. Я не могу воспринимать всерьез и уж тем более получать удовольствие от сценария, в котором есть обороты как: „Она страдала неисцелимой чумой, можно было только надеяться на лучшее, и лечебная помощь освятила меня. Сама Мята ни о чем не подозревала, и я обещал держать все в тайне“». Рецензия заканчивается ударом под дых, который любого другого отвратил бы от писательства надолго: «Задача превышает писательские силы настолько, что хоть как-то оценить масштаб этих сил не представляется возможным».

Однако сам Ларс не сомневался в качестве романов, так что отправил один из них знаменитому датскому писателю Клаусу Рифбьергу, который не просто его прочел, но прислал в ответ вежливый и подробный комментарий. Протянул руку помощи у края пропасти, что навсегда обеспечило ему место в сердце фон Триера. Потому что, как говорит сам режиссер, «мы никогда не забываем тех, кто был с нами мил в детстве».

Да, пишет Рифбьерг в свое ответе, «изображение действительности кажется слишком банальным». Кроме того, «неожиданностей слишком мало, конструкция не продуманна, герои выписаны чересчур схематично и патетически». Тем не менее он выделяет способность молодого Триера «смешивать чувствительность с цинизмом», предостерегает его от того, чтобы «превратить в идею фикс представление о том, что Вас отвергают из моральных соображений» и советует ему взяться за новые задачи, например за написание рассказов, «которые помогают отточить инструментарий». Заканчивает он напутствием: «Вам девятнадцать лет, перед Вами открыт весь мир (...) Дерзайте, и если я могу чем-то помочь, спрашивайте, не колеблясь».

\*

Ларс подал документы в Академию художеств, Театральное училище, Институт журналистики и Институт кинематографии – во всех четырех случаях безрезультатно. Однако и это не заставило его усомниться в своих

способностях.

– У меня всегда так было – я наоборот был уверен, что я могу *все, что угодно*. И это касается любой области знаний – хоть там, не знаю, ядерной физики, – что, если мне вдруг понадобится, я что-то прочту и сразу в этом разберусь, – смеется он. – То есть хорошо, может быть, *сейчас* я чего-то и не понимаю, но если уж *они* могут, то я, без сомнений, тоже смогу.

Он написал еще один роман – «чистую спекуляцию», как он сам говорит. С ледяным расчетом выстроенный экшен под названием «Безухие», написанный с прицелом на то, чтобы заработать состояние, и посланный в самое дешевое издательство, которое он смог найти, «Винтер», издающее обычно «врачебные романы».

– Это действительно было едва ли не самое жалкое датское издательство, – смеется он. – И оно прислало мне очень короткий ответ: «К сожалению, мы не можем издать эту книгу, потому что она слишком плохая».

Фильмы были отложены в сторону, пока Ларс искал себя в разных областях искусства, последовательно перебрав их все. Ему пришлось приложить определенные усилия к тому, чтобы его допустили к вступительным экзаменам на режиссерском отделении Театрального училища, потому что к ним допускались только абитуриенты от двадцати и старше. Ларс написал в училище письмо, в котором напирал на то, что рано созрел и даже успел написать роман на основании своего жизненного опыта, который, пишет он, не моргнув глазом, «как раз готовится сейчас к изданию».

То, что театральная карьера Ларса фон Триера закончилась, так и не начавшись, объясняется исключительно нежеланием Ларса говорить как сателлит. В 70-е годы приемные экзамены проходили в атмосфере «групповых объятий и всего такого», и в один критический момент всех абитуриентов попросили лечь на пол и двигаться как сателлиты, что уже само по себе не понравилось юному Триеру. Однако затем их попросили *говорить* как сателлиты.

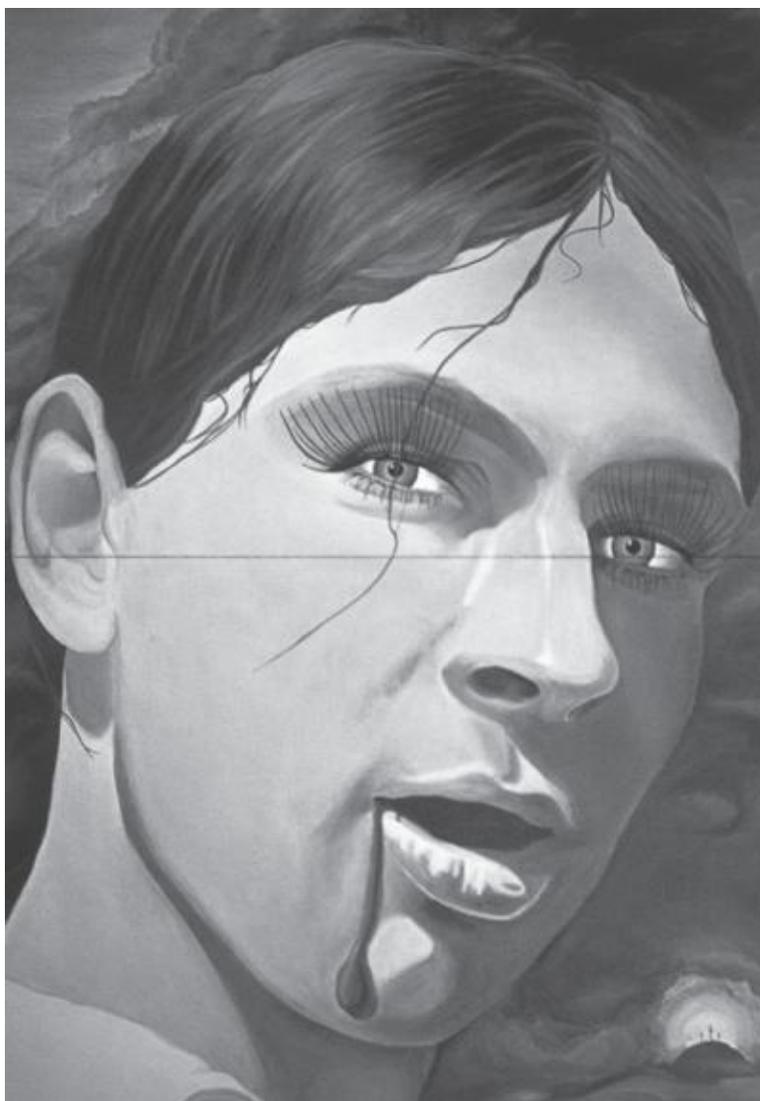
– И тут я сказал: „Эй, стойте, вы чего? В космосе ведь как раз нет никаких звуков!“ – смеется он. – После этого возражения меня навсегда заклеямили реакционером.

В своих тогдашних интересах Триер тоже был всеяден. Он ходил на степ и диско, очарованный старыми мюзиклами и фильмом «Лихорадка субботнего вечера», особенно героем Джона Траволты, который отсиживает рабочую неделю в маленьком магазинчике, торгующем красками, чтобы в субботу вечером превратиться в короля танцпола. Трюк,

который сам Ларс в определенной степени повторил, когда дядя устроил его на работу консультантом в Государственный киноцентр, где он оценивал фильмы, присланные авторами по собственной инициативе, а по вечерам мог засесть в монтажной со своими фильмами.

Тем временем он поступил на киноведческое отделение Копенгагенского университета, где, как говорят, не сдал ни одной письменной работы, зато «посмотрел невероятное количество фильмов» и сам, с помощью любителей из Киногруппы №16, снял два получасовых фильма.

Триер пришел в университет худым одетым в черное молодым человеком, излучающим особое саркастическое высокомерие, вспоминает киновед и преподаватель Петер Шепелерн, который с тех пор пристально следил за карьерой Ларса. В первый же день, когда преподаватели рассказывали о себе перед аудиторией, Триер нашел возможность выделиться. Когда Петер Шепелерн представился и рассказал, что преподает историю кино, один из первокурсников поднял руку и внес предложение, чтобы преподаватели, представляясь, говорили и о своей партийной принадлежности. Этим первокурсником, конечно, был Триер. И, как говорит Петер Шепелерн, было совершенно очевидно, что он пришел не учиться, а найти кого-то, кто поможет ему снимать фильмы и, может быть, поможет ему сдать экзамены в Институт кинематографии.



*Достойный мотив для юного гения в охоте за собственным стилем – показывать свое внутреннее развитие. За свою короткую карьеру живописца Ларс фон Триер успел попробовать себя во всех возможных жанрах. Перед нами автопортрет, написанный на двух холстах, два с половиной метра в высоту в общей сложности, который висит теперь в портретном собрании в Национальном историческом музее. Его старший брат воспринимал это как мучительное выражение самолюбования.*

– Любой, кто видел «Садовника, выращивающего орхидеи», понимал, что он был снят вовсе не идеалистом, и без всякой задней мысли. Довольно очевидно, что тут мы имеем дело с гораздо более сложным и уверенным в себе режиссером. Не открытая наивная душа – скорее циник, но циник, который что-то умеет. Уже тогда он думал: так, как бы мне себя преподнести? Никакого тебе «я собираюсь снимать фильм, хотите со

мной?» Нет-нет, это должен был быть триеровский фильм от начала и до конца. В этом смысле он всегда оставался в высшей степени эгоцентричным, – говорит Петер Шепелерн.

Сам Триер вспоминает киноведческое отделение с удовольствием, потому что здесь он впервые встретил единомышленников, так же, как он сам, заинтересованных в кино.

– Передо мной тогда открылся целый мир. Это похоже на то, когда ты пишешь сценарий с кем-то в соавторстве – и тебе есть с кем разделить восторги. Так гораздо веселее, чем в одиночку.

Время от времени – когда ты закончишь делиться восторгами – можно отойти на три шага в сторону, чтобы не рисковать, что тебя не заметят в толпе. Как, например, на пресс-конференции Франсуа Трюффо в копенгагенском кинотеатре «Дагмар», устроенной по случаю премьеры его фильма «История Адели Г.», рассказывающем о дочери Виктора Гюго, которая влюбилась в равнодушного к ней солдата до такой степени, что пыталась в конце концов купить его любовь. Триер пришел на пресс-конференцию и «сказал, что приятно увидеть женщину в естественной для женщины ситуации». Он сам признает, смеясь, что сделал это только для того, чтобы выделиться.

Он встает с места и идет к письменному столу.

– Господи, что же ты все спрашиваешь и спрашиваешь! – восклицает он. – Мне нужно в туалет. А ты смотри сюда! – Он подходит поближе и протягивает мне какую-то банку со множеством разноцветных фломастеров: – Держи вот, смотри, сколько здесь разных цветов. Посиди порисуй пока.

## Кровь и тушь

Сначала на установленном в кабинете телевизионном экране появляется лист с машинописным текстом. «Посвящается Анне, – читаю я. – Умершей от лейкемии сразу после окончания съемок. 30.04.1956 – 29.10.1977». Первая дата – это день рождения Ларса фон Триера. Вторая – день окончания съемок.

– Никакой Анны не существовало, – смеется режиссер, который улегся на диван, сложив руки под головой, и смотрит на экран поверх своего живота. – Я просто решил, что после такого посвящения фильм будут воспринимать всерьез – это довольно красноречиво говорит о том, как далеко я готов зайти в своем мошенничестве.

«Садовник, выращивающий орхидеи» снят на черно-белую пленку и начинается с того, что в кадре крупным планом появляется Триер, одетый в полосатую рубашку и галстук. Темные волосы разделены на боковой пробор, демонстративный заостренный локон сбегает мимо носа к кончику рта. Резкие черты лица выражают упрямство.

– Он был старше, чем выглядел, – монотонно произносит старомодный мужской голос за кадром, пока молодой Триер лукаво улыбается и корчит гримасы. – И моложе, чем выглядел изнутри. И наконец, его звали Селигман фон Марзбург. Из тщеславия он представлялся просто Виктором Марзе, он был жид, такой же длинноносый, как они.

– О господи! Оййй, – стонет режиссер на диване.

В основе фильма лежит один из его романов, и довольно полное представление о его стиле дает запись красной ручкой, сделанная в старой черновой тетради с материалами для одного из съемочных дней: «Не забудь одежду! Пальто, сапоги для верховой езды, брюки в мелкую клетку, синий галстук, военную куртку, черные перчатки, помаду для волос, тушь, револьвер, кобуру, рубашку в синюю полоску».

Это психоделическая, декадентская и довольно-таки садомазохистская история о молодом Викторе Марзе (в роли которого выступает облаченный в форму и часто сильно накрашенный Ларс фон Триер), который в своем патетическом любовном голоде узнает, что женщины презирают слабость, и потому становится сильнее, но в конце концов решает махнуть рукой на любовь. И этот фильм Триер показал своим однокурсникам с киноведческого отделения.

– По окончании сеанса у них был только один вопрос, – смеется он. –

Зачем? С тех пор я по большому счету не переставал слышать тот же вопрос.

– Ты помнишь, чего ты хотел добиться этим фильмом?

– Чтобы бабы мне давали, понятное дело, – смеется он. – Естественно, безрезультатно.

В фильме прослеживается четкое влияние «Истории О», и то, что вопрос взаимоотношения полов действительно не был чужд режиссеру во время создания произведения, видно из записи в другой съемочной тетради: «Я думал о том, что орхидея похожа... на женский половой орган».



Работа периода увлечения Шагалом. Тогдашняя девушка режиссера,

*Биргитте, была восхищена клоунской головой и спрашивала, как ощущает себя человек, из-под кисти которого вышло что-то гениальное. Позднее, правда, она была разочарована банальностью красоты и цветком в правом углу.*

И «Садовник, выращивающий орхидеи», и следующий фильм Триера, «Мята блаженства», вызвали определенное недоумение у родственников, и не только потому, что были сняты на французском, на котором режиссер не говорил, а сюжет был украден из «Песни Индии» Маргерит Дюрас.

– Он тоже базировался на «Истории О», которую я по-прежнему считаю прекрасной. Эта женщина отправляется в замок, где ее сажают на цепь и подвергают целому ряду ритуалов. И она покоряется всем ожогам и поркам.

Ларс носил военную форму и мечтал о татуировках и осветлении волос, о которых его мать даже слышать не хотела. Утешению родителей нимало не поспособствовало то, что один их знакомый прочитал какой-то роман Ларса и нашел его антигуманным и нацистским.

– Можно сказать, что я был смелым молодым человеком. Никаких фильтров не существовало. Я не помню, чтобы я когда-то отказался делать что-то потому, что это было слишком сложно, или неприятно, или нехорошо.

\*

На экране молодой Триер стоит в белой комнате, удерживая рукой угол большой резной рамы, в которую вставлен пустой холст.

– Виктор Марзе был художником, и знал это, но всегда боялся не смочь, – говорит старомодный голос. – И тогда люди оказывались правы, называя его слабаком.

Потом на экране появляется женщина с длинными светлыми волосами.

– Я не Элиза, – говорит она.

– Я не Элиза? – удивляется режиссер. – Странно.

Женщину сменяет крупный план старых узорчатых обоев. Поверх обоев появляется название: «Садовник, выращивающий орхидеи». Обрато к обоям – и вот на экране впервые появляется: «Ларс фон Триер».

Согласно распространенной легенде, впервые этим «фон» Ларса Триера снабдил преподаватель в Институте кинематографии, возмущившись его высокомерностью и вечным превозношением германской культуры,

после чего Триер ему назло присвоил себе титул. Однако «фон» появляется уже в его статье в «Дет Гренне Омроде» в январе 1976 года. И вот теперь – годом позже – в «Садовнике, выращивающем орхидеи». Стало быть, еще до всякого института. Самому режиссеру кажется, что он использовал это еще в своих романах.

Дедушка Ларса Свенд Триер подписывался Св. Триер (Sv. Trier), из-за чего во время поездок по Германии его часто называли фон Триером. Эта история превратилась в заезженную семейную шутку – особенно потому, что дедушка был евреем, которых среди немецкой знати было немного, объясняет Триер. Когда сам Ларс начал примерять к своему имени это маленькое «фон», родственники объявили его тогдашней французской девушке, что Ларс фон Триер «прекрасно звучит по-французски». Так что он оставил у себя эти три буквы.

– Я же всегда питал слабость к жуликам, – смеется он. – К тому датчанину, который выдавал себя за маркиза де Сада. К самопровозглашенному профессору Трибини. И к крысиному королю! Он-то тоже, наверное, с чисто технической точки зрения никакой не король, правда? Хотя у него наверняка и куча орденов.

Может быть, признает он, дело в том, что он чувствовал, что не сможет выиграть игру по установленным другими правилами, и поэтому предпочитал объявлять свои собственные. Другими словами, играть грязно – но все-таки, и тут он настаивает, именно играть. Это часть его профессионального представления. Для друзей он Ларс Триер, незнакомцам он представляется Ларсом Триером и очень не любит показывать свой паспорт с именем Ларс Триер в Германии.



*Кадр из фильма, снятого фон Триером во время учебы на киноведческом отделении университета. «Это боязнь белого листа», – говорит он об этом кадре. «Садовник, выращивающий орхидеи» в общем и целом представляет собой психоделическое и патетическое путешествие по мучениям юного Триера, связанным с искусством и женщинами.*

– Там-то прекрасно знают, что только самые ушлые мошенники называют себя «доктор» или «фон». Тем не менее на моей стороне история кино: и Эрих фон Штрогейм, и Джозеф фон Штернберг стали «фон» только после переезда в Голливуд.

– Ты ведь обычно презираешь вещи и людей, которые выдают себя за тех, кем не являются?

– Да, но я никогда и не пытался исправить экзаменационную оценку с восьмерки на девятку! Вся эта история с «фон», как мне кажется, настолько беззастенчива, что на это должны смотреть скорее с улыбкой.

\*

Виктор Марзе на экране стоит посреди огромной душевой, абсолютно

голый, и ежится на фоне белого кафеля, когда входит медсестра с полотенцем и принимается вытирать ему ноги.

– Понятно, что очень важно было, чтобы мне почаще выпала возможность оголиться, – говорит режиссер. – Там позже где-то я, кажется, выхожу в женской одежде, – добавляет он и еще поглубже зарывается в подушки. – Если твоя тактика заключается в том, чтобы меня мучить, хорошо, я посмотрю.

– Ты раньше говорил в интервью, что не любишь свое тело, правда?

– Да, до сих пор не люблю. Я подозреваю, что люди, которые занимаются спортом, видят красоту в теле, мускулах и движениях, но мне не удавалось ее увидеть никогда. Все, чего я боюсь, так или иначе связано с телом, над которым я не имею никакого контроля.

– Что именно тебя не устраивает в своем теле?

– Ну, я был слишком тощим, маленьким и уродливым. Наверняка все это началось, когда я стоял и дрожал в школьном бассейне, примерно так пренебрежение своим телом и начинается. Ну и потом, я никогда не умел выполнять каких-то силовых упражнений, и меня дразнили Коротышкой и Мيني.

Медсестра идет сквозь Фредриксбергский сад, толкая перед собой инвалидное кресло с Виктором Марзе. Мимо проходит другая медсестра. «Мы тебя не бросим», – шепчет первая ему в ухо, и тут же куда-то исчезает. Дождь льет на беспомощного Виктора Марзе, а на диване лежит Ларс фон Триер-старший и пытается вырваться из телесных оков.

– Мне бесконечно мучительно слышать все эти слова, – жалуется он. – Это так претенциозно. Но все равно здесь есть очень красивые кадры. Я помню, что хотел, чтобы каждый кадр мог смотреться сам по себе. И здесь нет никакого панорамирования – похоже, что это уже тогда было для меня догмой. Смотри, это сделано без панорам, – восклицает он, когда медсестра возвращается бегом и отвозит Виктора Марзе под крышу.

– Интересно, что я уже тогда решил не пользоваться простейшими приемами съемки. Может быть, потому что Бергман много работал с неподвижными кадрами. Это просто очень последовательно, потому что, когда люди движутся, ты склонен двигать камеру вслед за ними, чтобы раскадровка получалась красивой, но тут этого не происходит.

Закадровый голос говорит, что Виктор Марзе изучал женщин и хорошо их знал, и в кадре появляется мать, которая трясет ребенка за плечи, потом звук детского плача и женщина, которая трогает себя, сидя на полу в комнате.

– Это уже указывает в сторону «Антихриста», – говорит Триер.

– *Мать, которая надевает ребенку ботинки не на ту ногу?*

– Ну да, и сцена мастурбации.

Рассказчик вступает снова: «Он усвоил, что женщины всегда, всегда презирают слабых, и искренне мечтал стать сильнее». Юный Марзе на экране сидит перед зеркалом в фашистской фуражке, красит ресницы, припудривается и меняет фуражку на нацистский шлем. К следующей сцене он снова успевает переодеться, на сей раз в платье. Потом он встает, достает из клетки голубя, сворачивает ему голову и усаживается краситься кровью.

– Ох, бедный ты мой маленький Ларс, – доносится с дивана. – Как же это ужасно.

Женщина возвращается домой в их квартиру, снимает верхнюю одежду, заходит в комнату и находит Виктора Марзе свисающим на веревке с потолка.

– Ну вот, – отмечает режиссер. – Не сказать, чтобы она была сильно поражена.

– *Да они ВСЕ такие.*

– Правда! – смеется он. – Но вообще интересно, потому что все эти эстетические затеи с тем, чтобы посмотреть сквозь то-то или то-то, похожи на то, что я мог бы делать сегодня. Я просто собираю все картинки из всех возможных фильмов, которые только могу вспомнить, и использую их. Пытаюсь превратить это в определенный стиль, и мне самому кажется, что мне это удастся.

– *Так что ты считаешь, что тут есть потенциал?*

– В паренъке-то? – смеется он. – Пожалуй, да, есть в нем какое-то... упорство.

Виктор Марзе не умер, так что, когда женщина выходит из комнаты, он обрезает веревку и спрыгивает вниз.

«Я ошиблась, – ласково шепчет женщина в следующей сцене. – Ты же знаешь, что ты мне нравишься». Камера оказывается у нее за спиной, и мы видим, что она прячет там хлыст.



*На съемках своего второго фильма, «Мята блаженства», Триер столкнулся с технической проблемой, когда ему нужно было, чтобы камера медленно двигалась вверх по обнаженному женскому телу. В качестве рельса ему служила стремянка, которая сужалась кверху, так что режиссеру пришлось прикрутить колесико к одной из перекладин, а на второй оставить только поддержку и сконструировать механизм, который позволил бы колесу вращаться очень быстро, чтобы движение получалось ровным.*

– Да, – говорит Ларс фон Триер. – Это окончательное принижение женщин – они такие неестественные и лживые.

Виктор Марзе взводит курок.

– О, сейчас ты увидишь самую утонченную картинку, которую мы тут сделали. Там, где он выбрасывает пистолет. Этим я правда очень гордился.

Вон, смотри! – восклицает он, когда черный револьвер летит, кувыркаясь в воздухе. – Во-первых, это замедленная съемка. Во-вторых, мы добились этого тем, что поворачивали револьвер на стекле. Это была довольно сложная задачка – выстроить его движения так, как будто он переворачивается в воздухе.

В конце фильма Виктор Марзе вылезает из катафалка, натягивает на себя комбинезон и оказывается в оранжерее.

– После всех этих унижений с женщинами он решает осесть тут и стать садовником, выращивающим орхидеи. Я прочитался Стриндберга, который в то время питал отвращение к слабости. Так что это был он.

– *Разве это не был юный Триер?*

– Да, конечно. Пора сказать правду, – смеется он, встает с места и принимается беспокойно расхаживать между письменным столом и диванами. – Все, у меня больше нет сил, – стонет он. – Ты сейчас поймешь, что это был совершенно неверный ход с твоей стороны.

Он рассказывает, что как-то писал в сценарии о женщине, которая говорит по телефону с мужем. Мужу очень хочется обсудить то, как они назовут своего ребенка.

– И рядом с ней тогда было написано: «Этот разговор ее не интересует». Так вот, это то же самое, что случилось здесь со мной, – смеется он. – Это интервью не интересует Ларса.

**Умереть-как-мифологично – годы в  
Институте кинематографии**

## Триединство

Молодой человек, осенью 1979 года поступивший наконец на режиссерское отделение Института кинематографии, был «по-настоящему искренен и очень вежлив», если верить сценарию, написанному самим Ларсом фон Триером к фильму Якоба Туесена, повествующего о его обучении в институте: «Эрик Ницше: молодые годы». В фильме герой Триера показан чувствительной насквозь артистической натурой, которая при встрече с холерическими преподавателями-реакционерами и всеми их устаревшими догмами, а также впечатляющим количеством бесталанных сокурсников постепенно закаляется и превращается в циника. Тот же сюжет фрагментарно повторяется в собственных воспоминаниях режиссера о его годах в институте, но совершенно не пересекается с воспоминаниями его однокурсников и преподавателей. Тогдашний ректор Института кинематографии, Хеннинг Камре, прямо говорит, что это часть имиджа Триера:

– Он всегда был заинтересован в том, чтобы представить себя бунтовщиком, которому приходилось бороться даже за право ступить ногой на землю. Если бы он решил описывать свое время в Институте кинематографии как путь усыпанный розами, это значило бы расписаться в собственной несостоятельности. Это не вписывалось бы ни в его картину мира, ни в его представления о себе самом.

Товарищ Триера, режиссер Томас Гисласон, тоже не помнит, чтобы тот был явной жертвой.

– Но, конечно, мне всегда казалось, что он сам так себя воспринимал, – говорит он. – Очень многие и очень рано поняли, что с его упорством и талантом к самоинсценировке у него есть все необходимое, чтобы занять свое место в этом мире. Однако при этом необходимо какое-то противостояние, потому что это единственный способ, которым можно продвигаться по культурному слою. Должна быть какая-то картина врага, иначе у тебя не будет последователей.

Другой товарищ Триера по институту, режиссер Оке Сандгрэн, вспоминает, что преподаватели на самом деле считали Ларса большим молодцом.

– Мне кажется, они считали его одним из самых способных. Он даже близко не был преследуемой невинностью – ему просто нравилось так думать. Весь его проект ведь построен на том, чтобы стоять на краю, –

говорит он.

Более того, на всем протяжении триеровской карьеры ему сопутствовал попутный ветер, утверждает специалист в области киноискусства Петер Шепелерн.



*Получить этот пропуск оказалось не так-то просто, Ларс был близок к тому, чтобы не пройти по конкурсу, потому что мнения комиссии на его счет разделились. Результаты же психологического теста показали, что он не является ни сумасшедшим, ни глубоко творческой натурой. В Институте кинематографии он постоянно страдал от нервных расстройств желудка и взбучек.*

– Правда заключается в том, что с первого же дня в Институте кинематографии Ларса воспринимали как гения. Ему всегда все разрешали. Потому что одно из правил датского кино гласит: правила, касающиеся всех, не обязательно касаются Ларса фон Триера. А то, что касается Ларса фон Триера, не касается всех остальных. Он уникальный, да, но он никогда не был непризнанным. Как-то нам все-таки удалось, несмотря на всю нашу презренную провинциальную незначительность, разглядеть его величие с самого начала.

Как бы там ни было, Триер разве что мельком заметил то, что преподавателям удалось разглядеть. По его словам, однокурсники в институте считали его «странным», и он не помнит, чтобы кто-нибудь, включая преподавателей, когда-нибудь похвалил что-то, что он сделал. «Никогда», – повторяет он.

– Да, когда мы снимали выпускной фильм, ходили слухи, будто ректор считает, что мы сняли хороший *материал*. Но во всех остальных случаях все, что я сделал, было не так. Фильмы, которые мне нравились, по мнению моего преподавателя Герда Фредхольма, были идиотскими. Но мне это не мешало. Я *рассчитывал*, что так будет наверняка еще и потому, что все режиссеры, которыми я восхищался, при жизни считались странными и плохими. Дрейера высмеивали в прессе, и кому, черт побери, нравится «Зеркало» Тарковского? Ну, если не принимать во внимание идиотов вроде меня, все остальные считают этот фильм безнадежным.

На вступительном экзамене абитуриентам нужно было снять небольшой видеотревок. Ларс думал, как бы ему выделиться на общем фоне, поэтому когда все остальные просто завернули за угол и принялись снимать на Кристиансхавне, Ларс потратил один из двух отведенных на задание часов на то, чтобы съездить в Рунгстед и подглядывать там за миром богатых, снимая поверх изгородей, через решетчатые ограды и на парковках, и вернулся к комиссии с не похожей на другие пленкой.

– Так что я уже тогда был циничным и хитрым, – смеется он.

Вступительный экзамен включал в себя и психологический тест, показавший, что один из абитуриентов не является ни большим талантом, ни психопатом. Этим абитуриентом был, конечно, Ларс фон Триер, и ректор сам сообщил ему о результатах теста.

– Тест представлял собой смесь творческих заданий с задачками на математическую логику. Потом, кажется, нужно было нарисовать еще какие-то рисунки. Я, конечно, развлекался тем, чтобы отвечать по-дурацки. Там были какие-то квадраты с точками, и я написал, что это игральный кубик. Потом количество граней росло и росло, под конец их стало чуть ли не пятьдесят, – улыбается Ларс фон Триер. – Это я описал как: опять же игральный кубик, который, однако, довольно сложно применять на практике.

Нельзя сказать, что путь Триера в Институт кинематографии был усыпан розами. Тогдашний ректор, Хеннинг Камре, признает, что мнения приемной комиссии на его счет разделились. Однако сам Камре и один из преподавателей, Могенс Руков, договорились о том, что готовы ошибаться, если ошибки эти будут интересными.

– Последнее слово было за мной, и если Ларс и был ошибкой, то уж точно одной из самых интересных, – говорит Хеннинг Камре.

Так перед юным Триером открылись двери «в храм», как он говорит. Теперь вдруг в его распоряжении была «всямировая техника». По большому счету, ничто больше его и не интересовало. Преподавание он считал поверхностным и делал все возможное, чтобы его саботировать.

– *Ни один из наших преподавателей не внушал мне никакого уважения. Как-то раз, когда у Камре был день рождения, я написал ему поздравительный стишок, в котором была строчка: «Преподаватели никуда не годятся, они здесь только потому, что никто не даст им денег на фильм», – признается он сам.*

В институт начал ходить уверенный в себе человек. С длинными волосами, в исландском свитере, кожаной куртке и «идиотском шейном платке», который призван был унять проклятую головную боль. В один из первых дней Ларс написал краской из баллончика на заборе: «Институт кинематографии мертв – да здравствует кино!»

– Я не был обременен смирением, когда пришел в школу. Естественно, я поссорился со всеми преподавателями. Не в последнюю очередь потому, что все их образцы для подражания были таким совершенно мейнстримовым... дерьмом.

Могенса Рукова Ларс еще с грехом пополам мог выносить, потому что тот, по его словам, был чокнутый.

– Невозможно было понять ни слова из того, что он говорит, но ему нравились всякие странные штуки, и он показывал интересные фильмы.

– *Ты пытался как-то переубедить преподавателей, заставить их смотреть на фильмы твоими глазами?*

– Нет, абсолютно. Я уже тогда чувствовал себя выше этого. Я слишком далеко от них ушел. И потом, преподаватели считали, что все мной сделанное было занудно и чересчур.

– *В сценарии к «Эрику Ницше» ты изображаешь себя преследуемой невинностью.*

– Ну, я именно так все и воспринимал, – смеется он. – В институте меня *ругали* за то, что я делал. Наверное, Могенс Руков считал некоторые мои работы интересными, но вот прямо чтобы «это хороший фильм»...

Такого я не слышал никогда. Только тогда, когда они решили, что я могу пойти дальше, все то, из-за чего они раньше орали и ругались, вдруг стало прекрасно.

– *Могенс Руков и Хеннинг Камре говорят, что ты был способным и уважаемым студентом.*

– Тем не менее я часто ругался с Хеннингом и все они мне казались ужасно злыми. То есть, я не шучу, когда говорю, что преподаватели на нас орали. Они были адскими холериками.

И юный Триер предоставлял им немало возможностей продемонстрировать свою холерическую сущность. Ларс считал, что, сняв два фильма, он попробовал все возможное: выстраивать кадры, монтировать, сводить звук, – так что дальше изучать ему нечего и он должен просто приступить к работе.

– Но в институте считалось, что, прежде чем ты снимешь фильм Куросавы, ты должен делать жалкие банальные упражнения, чтобы понять, где ставить камеру. Они говорили, что ты должен продемонстрировать смирение перед лицом кино. И мне нельзя было называться «фон», потому что никакого «фон» в моем имени не было. И я считаю реакционизмом тот принцип, по которому все лучшие годы, когда ты по-настоящему полон идей и сил, должны тратиться на изучение латыни, прежде чем тебе позволят самому написать стихотворение по-датски.

– *А чем бы ты предпочел заниматься вместо латыни?*

– Снимать фильмы, черт побери!

– *Похоже, что ты никогда толком нигде не учился и всем, что знаешь, обязан самообразованию?*

– Да, но так дело обстоит со всеми, кто хоть чему-то научился. Они выучили это самостоятельно. Ты ведь тоже наверняка сам всему выучился. Хорошо, может быть тебе повезет и тебе достанется учитель, который тебя вдохновляет и поощряет, но сам процесс обучения все равно зависит только от тебя. И все мои образцы для подражания – Боуи, Стриндберг, Мунк и Тарковский – были просто первыми, на кого я наткнулся.

\*

Томас Гисласон не мог не заметить Ларса, который, по его словам, ходил по школе «с длинными волосами, никогда ни на кого не смотрел и постоянно выглядел злющим». Он действительно был злющим. Триер вспоминает еще, что много времени проводил наедине с собой.

– Сидеть в одной аудитории с однокурсниками было едва ли не то же самое, что сидеть с идиотами в Нордванг, – говорит он. – По крайней мере, я чувствовал с ними так же мало единения.

Томас учился на монтажном отделении и не имел никакого отношения к режиссерскому, пока Ларс не показал ему учебный клип, снятый им в каких-то заброшенных зданиях. Томас Гисласон называет эту двенадцатиминутную комедию «самой невысказанной пробой пера, которую вы можете себе представить». Актеры Ларс Кнутцон и Борд Ове играют итальянцев эпохи Возрождения, развлекающихся с женами друг друга.

– Они вырядились в какое-то старье, и Ларс Кнутцон бегал из одной квартиры в другую и трахался с разными женщинами, одной из которых была Филомена. Ее он имел сзади, но они не учли, что пол в доме ужасно скрипит, так что Ларс Кнутцон шпарил вовсю и стонал: «Ох, Филомена! Ох, Филомена!» – на фоне очень громко скрипящего пола.

Томас нашел это смешным. Таким смешным, что он сполз на пол и рыдал от смеха, так что Ларс, как вспоминает Томас, по достоинству оценил его непочтительность по отношению к авторитетам.

– У нас было похожее чувство юмора, – подтверждает Ларс фон Триер. – И мне всегда казалось, что он приятный молодой человек. Так что мы начали играть в настольный теннис, а потом и вообще все делать вместе. Томасу было всего семнадцать, так что он не знал жизни. В таком возрасте многое зависит от того, что к тебе кто-то подойдет и скажет: «Привет! Ты не такой, как все!» Кто-то, кто возьмет за тебя ответственность и будет готов положить жизнь на то, чтобы реализовывать твои сумасшедшие идеи.

Том Эллинг был постарше. Он учился на операторском отделении, за плечами у него были эксперименты с изобразительным искусством, и он успел, среди прочего, поработать с видео и инсталляциями. Однажды, когда он выставлял в школе освещение для съемок, к нему подошел Ларс и заинтересовался техникой. Как выяснилось, у них с Томом были общие интересы и общее желание поломать традиционное отношение к кино. Том тоже заметил Триера еще до их знакомства – в первый же учебный день, когда новеньких представили режиссерскому отделению.

– Там Ларс блеснул, сообщив, что это дерьмовая школа, – говорит он.

Когда Ларсу пришло время снимать свой первый школьный фильм, он заявил, что хочет в операторы Тома Эллинга, мало того, он хочет, чтобы Том был его оператором на протяжении всех лет обучения. Триер собрал команду, и можно было начинать бунтовать. Потому что если было что-то, в чем все трое сходились, так это в том, что они должны были «как следует встряхнуть мир кино».

– Я помню, что Тома и Томаса только ленивый не предостерегал от общения со мной, потому что для них это якобы было вредно, и в человеческом, и в карьерном отношении. Я плохо на них влиял. Но мы считали все, чем занимаются другие, никому не нужной чушью.

\*

В США Томас Гисласон учился раскадровке, при которой каждое положение камеры заранее прорисовывается до малейших деталей. В датском кино этот прием тогда не использовался. У Тома Эллинга был обширный культурно-исторический кругозор, и он, по словам Гисласона, точно знал, где именно в киномире и мире искусства можно стащить что-то ценное. Кроме того, он тоже был большим поклонником фильмов Тарковского.

И вот тройка друзей приступила к подготовке встряски для мира кино, которая проходила обычно по вечерам в операторской кинотеатра «Дагмар», где Томас Гисласон следил за пятью фильмами, пока друзья закладывали основы своих собственных будущих работ. Они начинали с того, что Том с Ларсом отсматривали множество фильмов и картин и читали множество книг. Потом все трое встречались и устраивали планерку, после которой Том и Томас рисовали раскадровку сцен, а Ларс и Том отправлялись искать подходящие места для съемок.

– Я сейчас это вспоминаю как общую игру. Мы употребляли все свое школьное время на то, чтобы испробовать разные возможности, и мне очень нравилось все, что мы делали. Наверное, потому что Ларс мыслит очень визуально. Мы очень, очень редко бывали в чем-то не согласны. В общем и целом все упиралось в то, как бы нам манипулировать этой цветной пленкой, – говорит Том Эллинг и добавляет: – Это действительно было чудесно. И потом, мы никогда не были уверены, что тот фильм, над которым мы работаем, не станет последним фильмом, который нам позволят снять, так что нужно было жечь по полной!

Когда погода этому благоприятствовала, они жгли на крыше кинотеатра «Дагмар». Там они сидели и фантазировали – и пили, как говорит Гисласон, тоже порядочно, – и мысли периодически выливались в слова, которые выкрикивались в небо между домами. Произносить их, по воспоминаниям Ларса фон Триера, было несложно: у друзей был жаргон, на котором практически все называлось дерьмом.

– А для того, что было хорошо, у нас тоже было специальное слово:

*умереть-как-мифологично.* Это было высшее из возможных признаний. Мы все были согласны в том, что хорошо бы иметь в каждом кадре какие-то противопоставления, но в каждом конкретном случае нам нужно было заново решать, как что должно выглядеть, и мы никогда не сомневались, что именно является умереть-каким-мифологичным.

– *И что было умереть-каким-мифологичным?*

– Нам очень нравился фильм «Бегущий по лезвию», там азиаты, мир по горло в воде, дождях и тумане, и еще куча всяких умереть-каких-мифологичных штук. Том интересовался комиксами, Томас умел умереть-как-мифологично смонтировать фильм, а я должен был определить, что умереть-как-мифологично с сюжетной точки зрения.

Никто, однако же, не был столь же умереть-каким-мифологичным, как русский режиссер Андрей Тарковский, в чьих фильмах в изобилии были представлены упадок и разрушающиеся и покосившиеся здания, старые, затопленные или изъеденные временем.

– Валяющаяся на полу включенная электрическая лампочка. Факелы и вода. Или столкновение воды и огня. Все возможные контрасты. Декаданс. Дауны... они тоже были умереть-какими-мифологичными, – говорит Ларс фон Триер. – Том говорил: «А тут посадим китайскую женщину, чтобы она на все это мочилась: это *очень* важно». И это тоже было умереть-как-мифологично.

– *Получается, это просто ощущение, определению оно не поддается?*

– Нет, для меня, по крайней мере, нет. Это совершенно конкретное знание. Что-то подходит под определение, что-то нет. Бетон против природы – это умереть-как-мифологично. И огромные горы вещей, вдохновленные обувными горами из концлагерей. Под слоем травы лежит связка ключей, которая символизирует упадок цивилизации. Это было очень для нас важно: упадок цивилизации.

– *Копоть?*

– Да, копоть тоже. Потому что когда в дымовых трубах появляется копоть, это значит, что природа отвечает на удар.

– *А старые подводные лодки?*

– Да, русские подводные лодки вот ужасно красивые. То есть похоже-то они на дерьмо, но, несмотря на это, совершенно неподражаемы. А... еще – *пневматическая почта!* Все спускалось вниз, и мы обожали то, что все скрипело, какие-то цепи свисали и раскачивались, табличка была неплотно закреплена, а в неоновой лампе отходил контакт.

– *Что именно вас в этом завораживало?*

– Ну, это и есть тщетная человеческая попытка стать богом. Но здесь

точно не было никаких предостережений зрителю, никакого «не играйте с огнем!». Мы называли это «искусство для искусства».

\*

Искусство для искусства не было признанным предметом в Институте кинематографии – скорее поводом к отчислению. Каждый фильм должен был рассказывать историю, у которой были бы начало, середина и конец. В фильме должен был быть герой, который чему-то научился, – по возможности чему-то, что сделало бы мир лучше. Или, как формулирует Томас Гисласон:

– Раньше в Дании снимались соцреалистические фильмы, о том, кто покупает молоко, а кто забирает детей из садов или школ. Мы же хотели работать с подсознанием и использовать фильмы для того, для чего они, собственно, и созданы: делать ставку не на литературную составляющую, а на подсознательную.

По большому счету у Ларса фон Триера было всего два критерия для отбора образов и сцен в свои фильмы: он снимал или то, что занимало его самого, или то, чего терпеть не могли его преподаватели. Как только он узнал, что делить фильмы на главы строго запрещается, он немедленно решил это делать.

– Ретроспективные сцены и закадровые комментарии тоже крайне не одобрялись, так что их я тоже сразу начал использовать. Я, как ты, может быть, заметил, лучше всего работаю при наличии сопротивления. Если Петеру Ольбеку в фильме что-то не нравится, я могу гарантировать, что это войдет в конечную версию, – улыбается он. – В этом отношении я человек со слабым «я».

На занятиях в институте было обязательное посещение, и ожидалось, что половина студентов режиссерского отделения будет отсеиваться каждый год, так что правила важно было соблюдать. В правилах, однако, ничего не было написано о том, что на занятиях нужно слушать, так что на многих из них Ларс сидел, прячась за своими длинными волосами, и слушал плеер – первый в Дании, между прочим, синий металлический «Сони», который кто-то привез ему из США.

– Знаешь, какой он был красивый! В таком маленьком коричневом чехле, пластиковом наверняка, но кому какое дело. Нет, он правда был прекрасный и смертельно дорогой, – говорит он.

Выбор музыки, естественно, тоже был не случаен. Большинство кассет

были записаны Томасом Гисласоном, который вспоминает, что у Ларса были очень специфические требования к репертуару: он предпочитал музыку в кавычках. Например, хриплую слезовыжималку Бонни Тайлор «Total Eclipse of the Heart».

– Он любил самую пошлую музыку, – говорит Гисласон. – И продолжает, собственно, ее любить. Единственное, чем его можно выманить танцевать, – это «Schooldays» Ареты Франклин.

\*

Трое товарищей были не просто уверены в том, что они взяли верх над всеми, – они ни на секунду не усомнились, что другие при этом потерпели сокрушительное поражение. Об этом они не уставали напоминать всем, кому не повезло зайти в столовую в тот момент, когда там заседал эксклюзивный клуб.

– Это Ларс с Томом играли на чувствах и буржуазных коттеджных ценностях остальных, в жизни и в искусстве, утверждая, что они ни для кого не имеют ни малейшего значения. И если кто-то из студентов был доволен кем-то из учителей или школой в общем и целом, им тоже не было места в нашей команде. И я не шучу: я видел, как многие ревели, прежде чем покинуть помещение, – рассказывает Томас Гисласон.

Том Эллинг же считает, что спесь с остальных сбивал главным образом Ларс.

– Он вел себя как маленький невоспитанный мальчик, – вспоминает Эллинг. – В конфликтах он расцветал, они были топливом, на котором он работал. Каждая новая каверза или провокация, которую можно было швырнуть в лицо преподавателю, была ему только в радость.

Преподаватели, однако, тоже не упускали возможности в свою очередь швырнуть что-то в лицо Ларсу. Томас Гисласон помнит, что несколько раз преподаватели приносили на занятия сценарии Ларса и высмеивали их на все лады. Герт Фредхольм, например, подробно разобрал сценарий к выпускному фильму Ларса «Картина освобождения», показывающему немецкого солдата в дни после капитуляции. Фильм в институте восприняли как открытое заигрывание с фашизмом.

– Преподаватели реагировали точно так же, как позже реагировали зрители в кинотеатрах: считали, что мы фашисты какие-то. И я прекрасно помню, как Фредхольм стоял посреди столовой и смешивал Ларса с грязью. Ларс держался очень уверенно и хорошо формулировал, но Фредхольм и

все его поколение прекрасно понимали, что, если фильм удастся, весь фундамент, на котором они строили свои жизни, рухнет.

Ларсу, по большому счету, позволяли делать все, что он хотел, утверждает Хеннинг Камре, который стал впоследствии административным директором Датского института кино, и даже на новом месте он ни разу не видел, чтобы Ларсу в чем-то отказали.

– Ларс уже в школе умел настаивать на своем во всем, что касалось кинопроизводства и учебных заданий. Да, конечно, бывали какие-то споры о том, что за история лежит в основе фильма, но, если с ним о чем-то договаривались, он держал слово, и мы прекрасно видели, что то, что он делает, было ни на что не похожим и, как правило, более интересным, чем у остальных.

Никто не назвал бы Триера образцом добродетели. В учебном документальном фильме, который он назвал «Лолита», он подсматривает за маленькими девочками у школы на Фредриксберге – за кадром мужской голос рассказывает о своих педофилических фантазиях, а Гитте Хеннинг поет о своем желании «выйти замуж за папочку».

– Я умел точно задевать именно те струны, которые приводили их в ярость.

Противостояние между Триером и Гертом Фредхольмом достигло своей высшей точки в тот день, когда Ларс монтировал какое-то из домашних заданий, а Фредхольм, водивший по Институту кинематографии африканского гостя, хотел посмотреть в монтажной фильм и попросил Ларса освободить помещение. Это Ларс сделать отказался, чем, по его собственным словам, довел Фредхольма едва ли не до апоплексического удара, так что тот бросился его душить, и их пришлось разнимать. Тогда-то Герт Фредхольм якобы и произвел высокомерного студента в юнкеры.

Перелом случился на средних курсах, после того, как три товарища сняли фильм «Ноктюрн». Это был первый типично триеровский фильм – чистый авангард: молодая женщина ходит по квартире в темных очках, бумаги танцуют в ветре от вентилятора, из опрокинутой бутылки вытекает вода, а на фоне слышится далекий сонный и нереальный телефонный разговор. Фильм получил молодежный приз на фестивале в Мюнхене, и это сделало его авторов неприкасаемыми. До этого случая никто из Института кинематографии никогда ничего не выигрывал.

– Мы сказали ему тогда, я помню, что это отличная работа, – говорит тогдашний ректор Хеннинг Камре. – Там была, помимо прочего, сцена, где замедленной съемкой показано, как разбивается огромное окно, и мы сказали: «Если тебе удастся связать свою способность выстраивать

картинки с умением рассказывать истории, понятные всем остальным, ты наверняка далеко пойдешь».

Обучение азам актерского инструктажа абсолютно не интересовало юного Триера. Хеннинг Камре помнит свою встречу с Триером, на которой они обсуждали запланированный семинар по работе с актерами и где Ларс поинтересовался, сколько стоит актерское участие в подобных мероприятиях.

– После чего он сказал, что, если бы у него были *свои* деньги, он с гораздо большей охотой потратил бы их на курс гипноза, чтобы актеры делали то, что он хочет, а он сам был бы избавлен от необходимости с ними разговаривать.

Иными словами, с чувствительностью нужно было еще работать и работать. Ларс признает, что предпочел бы, чтобы актеры не делали вообще ничего, особенно не играли бы роль.

– Они просто должны были стоять в строго определенном месте, а потом переходить на другое место. Пытаясь при этом делать так мало, как только возможно. Когда они начинали играть, я чувствовал себя ужасно неловко, – говорит Ларс фон Триер.

– *Тебе казалось, что они выглядят жеманно?*

– Да, очень часто. Мне было неприятно смотреть на то, как неправдоподобно они себя ведут. Меня интересовали картинки – и место актеров в этих картинках. То, что я не хотел проводить для них инструктаж, было абсолютно сознательным выбором. Так поступали и в «Ночном портье», и в фильмах Тарковского. Так что это тоже было умереть-как-мифологично.

## Ларс Понос

Летом 1980 года Ларс фон Триер проходил практику на съемках у орхусского режиссера Нильса Мальмроса, которого считает с тех пор самым эгоцентричным человеком на Земле. Мальмрос в то время работал над фильмом «Дерево познания», но Триер не был знаком с его предыдущими работами и никогда, несмотря на то что он хвалит некоторые поздние его фильмы, так и не посмотрел само «Дерево познания». Он просто счастлив был открывшейся возможности увидеть кинопроизводство от начала и до конца и мирился с тем, что его просили сделать кофе съемочной группе, хотя и бесился, когда его посылали купить фломастеров или натаскать веток для костра.

– Я не считал, что могу извлечь из этого какую-то пользу для себя. Ну и, естественно, все тут же решили, что я для этого *слишком хорош*.

Самоучка Нильс Мальмрос называл своего практиканта «мальчик из Института кинематографии», и это не было комплиментом. «Учись, мальчик из Института кинематографии», – говорил Мальмрос, делая что-то, чем он оставался особенно доволен. Кроме того, Мальмрос считал, что практикант интересуется исключительно операторскими кранами.

– Которыми я действительно интересовался. Но правда, если допустить, что я много о себе воображаю, то Мальмрос воображает о себе в *десять раз больше*. У нас был как-то прекрасный диалог: я спросил, можно ли мне посмотреть на его монтажный стол, и он ответил – нет, нельзя. Но, сказал он, сейчас я тебе кое-то *покажу*. И смотри внимательно, я показываю только один раз. – Триер поднимает на меня взгляд. – Невольно задумываешься: правда, почему только один раз? Если ты хочешь меня чему-то *научить*, может быть, тебе придется показать это *два* раза. Но оказалось, что его время просто было слишком ценно.

– *Чему ты мог научиться у такого режиссера, как Нильс Мальмрос?*

– Ничему. Ну кроме разве что совершенно бесконечному упрямству и умению настоять на своем, но это у меня было и без него.



*Фотография со съемок выпускного фильма Триера «Картина освобождения», на которой режиссер одет в свою любимую вязаную шапку, а за окном прячется Кирстен Олесен. То, что главным героем фильма стал немецкий солдат, не пришлось по душе ни руководству Института кинематографии, ни родственникам режиссера.*

В операторской кинотеатра «Дагмар», где Ларс, Томас и Том изобретали слова и грамматику для использования в киноязыке будущего, всегда царил энтузиазм. Во время своей поездки в США Томас развил теорию о геометрическом монтаже, как он это называет, – и сразу стало понятно, что это тоже умереть-как-мифологично.

– Это приводило к по-настоящему абсурдным сценам. Например, нам нужно было повернуть полосы на рубашке под другим углом, и актеру приходилось ложиться на пол, потому что потом мы должны были смонтировать эту сцену с решетками птичьей клетки, – рассказывает Ларс фон Триер.

Томас Гисласон научился еще и главному сканированию, при котором регистрируется, на какую именно часть картинки смотрит зритель, и это стало очередной заповедью в религии трех мальчиков из Института кинематографии. Теперь, рисуя раскадровку для фильмов, они каждую сцену начинали с картинки, на которой глаз зрителя остановился бы в том

же месте, что и на предыдущей. Для пущей уверенности они даже протыкали рисунки иголками, чтобы зафиксировать точное положение взгляда.

Согласно другим правилам, у каждой картинки должны были быть передний план, середина и задний план, а у каждого проезда камеры должны были быть начало, середина и конец, рассказывает Томас Гисласон. Все это нужно было для того, чтобы столкнуть зрителя с самим собой посредством подсознания. И это работало – зрители чувствовали себя чудовищно спровоцированными и называли их фашистами.

– Все истории Ларса вращаются вокруг тех фундаментальных вещей, о которых мы думаем, что они у нас под контролем, а потом вдруг оказывается, что никакого контроля над ними у нас нет. Например, мы всю жизнь считаем, что мы хорошие люди, а потом оказывается, что вся наша хорошесть – злая и нечестная, – говорит он.

Одним из важных инструментов было включение в фильм элементов, которые зритель не воспринимал открыто, но регистрировал подсознательно: позже, при съемках «Королевства», это вылилось, например, в то, что перед страшной сценой камера всегда останавливалась и стояла неподвижно.

– Там, например, есть сцена, – объясняет Гисласон, – в которой фру Друссе ввозят на кровати в лифт, после чего камера неподвижно смотрит в потолок. На протяжении всей этой сцены ни черта, по большому счету, не происходит, тем не менее зритель обьят ужасом, потому что интуитивно чувствует, что сейчас что-то должно произойти.

\*

В институте Ларсу приходилось тратить немало сил на то, чтобы держать в узде собственное подсознание. Он дорого расплачивался за попутный творческий ветер, и выплаты чаще всего приходилось совершать в туалете, «нервными желудочными расстройствами», как он их называет. В фильме «Эрик Ницше» герой Ларса фон Триера теряет сознание в туалете, и это действительно с ним случилось однажды. Потому что, как трезво рассуждает он, «когда ты слишком много гадишь, рано или поздно ты потеряешь сознание, потому что должно же это как-то прекратиться».

На самом деле, Ларс потерял сознание не в институте, а дома, и не мог пошевелиться, когда пришел в себя.

– Я был парализован с ног до головы, и можешь представить, сколько

страхов это за собой влекло. Но потом оказалось, что я не могу пошевелиться, потому что провалился в щель между унитазом и стиральной машиной.

Я спрашиваю, исчерпывались ли его симптомы *только* желудочными проблемами, и тут же понимаю, что выбрал не самую удачную формулировку.

– *Только* желудочными проблемами? – почти кричит он в ответ и иронично добавляет: – Ты имеешь в виду, *только* проклятыми всем известными желудочными проблемами? Когда я был практикантом на том фильме, нам приходилось часто ездить в машине, и я *часами* не мог попасть в туалет, а нужно мне было туда постоянно. Я мог гадить водой в любое время. И я тебе скажу, что это действительно было испытание. Одно то, что я смог-таки удержаться на той работе и снимать фильмы в институте параллельно с тем, что у меня начиналось расстройство желудка от одной мысли об этом... И когда ты вроде как должен заставить себя... – смеется он, – ну, в смысле, делать что-то против воли желудка, это чертовски тяжелая работа, которую я выполнял только на амбициях, потому что я действительно *хотел* попасть в эту отрасль. Плюс я страдал от клаустрофобии, и у меня случались приступы паники.

– *В каких ситуациях?*

– Ну, как раз в тех ситуациях, в которых я *не мог* выйти в туалет. Я взял больничный на то время, когда я постоянно гадил водой, но я помню, что в конце концов понял, что единственный способ из этого выбраться – это как раз держаться в рамках строгой самодисциплины и давать себе разные задания.

Он совершал «*сумасшедшие* длинные прогулки», чтобы развеяться, и принимал долгие горячие ванны, чтобы рассредоточить внимание по всему телу.

– Господи, как же мне приходилось с этим бороться, когда я ездил по городу, будучи ассистентом продюсера на каком-то очередном фильме. *Все* время. Теперь я, правда, вспоминаю годы в Институте кинематографии как тяжелые – одновременно с тем, что я был таким жестким в других областях. Настаивал на том, чтобы делалось так, как я хотел. И если люди говорят, что я со всеми своими неврозами принес жертву... так вот, если бы потом я стал снимать такие фильмы, которые хотели видеть другие, жертва была бы бессмысленной, – говорит он. – Вся та боль, которую я вложил в свое образование, и становление, и мою жизнь вообще... с учетом ее было бы совершенно абсурдно делать в результате какое-то дерьмо. Тогда бы я просто заплатил совершенно *неадекватно* высокую цену за то, чтобы зайти

в Леголенд.

\*

По словам Ларса фон Триера, его сценарий к фильму «Эрик Ницше – молодые годы» целиком, реплика за репликой, взят из его воспоминаний о времени, проведенном в институте. Из сценария следует, что преподаватели считали Ларса симпатизирующим фашизму, потому что он щедро включал свою очарованность Третьим рейхом и садомазохизмом во все свои учебные работы.

Однажды ему не просто запретили снять учебный фильм по представленному проекту, но и приказали уничтожить сценарий и все его копии. История основывалась на произведении маркиза де Сада «Философия в будуаре», где маркиз описывал прелести ветреной жизни, и была, как сообщили Триеру преподаватели, не просто плодом больного воображения, но еще и фашистской, женоненавистнической и садистской. И да, Триер и сам признает, что там были довольно порнографические сцены.

– Ну там, знаешь, «Неси сюда свой скипетр страсти, свинья!» – на протяжении *всего* сценария, – смеется он. – Но что я могу поделать, так уж он *писал*, наш дорогой маркиз.

В фильме «Эрик Ницше – молодые годы» молодой Эрик взрывается и бросает в лицо ректору и нескольким преподавателям, которые не хотят позволить ему закончить обучение, что он сделает лучший выпускной фильм из всех когда-либо снятых. Этот эпизод Триер отказывается признавать своим – он не помнит, чтобы писал такое, переживал это в институте или мог бы думать в этом направлении.

– Я не мог такого сказать! – протестует он. – Нет, ну посуди сам: я ушел гораздо, гораздо дальше, чем какой-то там «лучший выпускной фильм». У нас на двери вообще-то висела табличка: «Мы не снимаем здесь кино. Мы творим *историю* кино». Какой там лучший выпускной фильм! – гримасничает он.

– *То есть вы вращались в более высоких сферах?*

– Именно, да. Мы творили *произведения искусства*, – смеется он.

– *Интересно, кто написал ту табличку на двери...*

– Да, это я, конечно.

После «Ноктюрна» трое мальчиков из Института кинематографии отправились своим путем, не оглядываясь и прислушиваясь только к

собственному мнению.

– Как ты понимаешь, в Институте кинематографии не существовало предмета, который назывался бы «Умереть-как-мифологично». Так что настоящим институтом для меня были Том и Томас. Если бы не они, все проведенные там годы вообще не стоили бы упоминания. Если бы не они, я никогда бы не узнал, что такое коллективный энтузиазм. Я считаю наше сотрудничество абсолютно уникальным, – говорит Ларс фон Триер. – Это было *так* прекрасно.

## Красота упадка

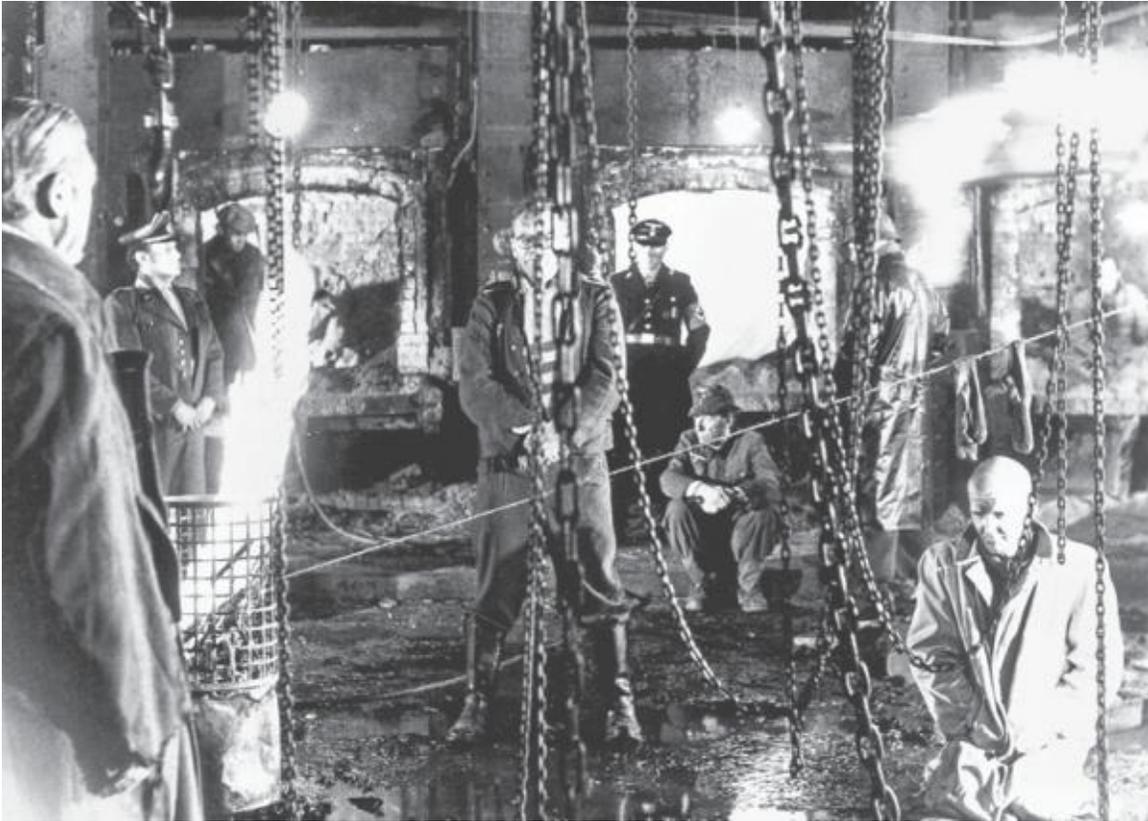
История, легшая в основу выпускного фильма Ларса фон Триера, была провокацией и сама по себе, однако фильм «Картина освобождения» получился во всех своих проявлениях настолько не датским, насколько это вообще было возможно в то время. Немецкий солдат в роли главного героя и жертвы. Немецкая речь. Но, как объяснял Триер уже тогда, он не принял сторону немца не потому, что тот был нацист, но потому, что тот был лузер.

Немецкий солдат Лео бежит после поражения немцев и проведывает свою датскую девушку, обвиняющую его в том, что он присутствовал при издевательствах над мальчиком, которому выкололи глаз. Фильм заканчивается тем, что девушка выкалывает глаз Лео, и в заключительной сцене зритель видит, как солдат поднимается над верхушками деревьев к небу. Концовка, которая, как признается ректор Института кинематографии Хеннинг Камре, порядком его смутила.

– Это очарование нацистской Германией появляется в его фильмах снова и снова, и нет, мне не казалось хорошей идеей, что кран должен поднять фашистского офицера наверх. Мы не стали подвергать фильм цензуре, но внутренне я был против этого, потому что, по правде говоря, я не вижу никакого основания для этого сюжета, – говорит он.

Если же спросить самого режиссера, что побудило его сделать главным героем немецкого солдата, ответ будет очень прост:

– Да ничего, просто в этом должна была быть какая-то провокация. Фильм должен был быть хоть немного неполиткорректным. Противопоставление – потому что это несчастный нацист, над которым издеваются и которого убивают. Ну и потом, я был очарован всем оформлением нацизма, может быть, даже представлениями о сверхчеловеке.



*Части «Картин освобождения» снимались у старых заводских печей «Бурмейстер&Вейн» в разрушенных зданиях завода на Тегльхольмене. На этой фотографии собраны все любимые мотивы фон Триера: цепи, огонь, вода, формы СС и источники света. В правом верхнем углу объятый пламенем человек идет по канату. В правом нижнем углу виден будущий соавтор Триера, Нильс Версель.*

– Чем тебе нравится провоцировать?

– Ну, провокация – это часть фильма, – говорит он. – Не наоборот. Я не снимаю фильмы для того, чтобы провоцировать.

«Картина освобождения» – не просто неполиткорректный фильм, он в общем и целом представляет собой визуальный шок. Визуальный ряд убийственно серьезен и исполнен пафоса, и ушел настолько далеко от милых уютных водевилей о повседневной жизни, к которым привыкли в тогдашней Дании, насколько это вообще возможно. Фильм снят в черных и красных тонах, с мрачными насыщенными картинками, которые, кажется, взяты из темного насыщенного кошмара. Странные картины, преимущественно состоящие из темноты, изредка прерываемой тлеющим красным цветом. Горящие костры и охваченные огнем трупы людей и животных, подвешенные на крюках и проносящиеся мимо. Все это в

окружении руин цивилизации, которая стала на колени в пепле войны и воняет собственной изнуренной красотой, – за секунды до того, как мир вокруг рухнет.

– Тогда существовало множество крутейших мест, в которых можно было снимать, если ты определял умереть-как-мифологично так же, как мы, – говорит Ларс фон Триер. – Мы пошли на Тегльхольмен, там было немало заброшенных фабрик, от которых остались одни руины с остовами каменных стен, мы туда посадили даунов.

– *КОГО вы туда посадили?*

– Даунов, – повторяет он. – И мы сняли фантастическую сцену, в которой объятый пламенем человек спускается по проводу. Потом кто-то ударяет по столбу, на котором провод закреплен, и через *пять* минут эта вибрация возвращается. Это, кстати, тоже очень по-тарковски. Физическое ощущение, что если ты по чему-то ударяешь, вибрация возвращается. Здесь мы без сомнения на его, Тарковского, поле.

– *Что тебя так занимает в Тарковском?*

– Ну, это то же самое, что и с Дэвидом Боуи... – говорит он со смешком. – Его фильмы сделаны где-то совершенно не на Земле. «Зеркало» вот сделано на кинопланете, на которой не так-то много фильмов снимается. «Доктор Живаго», например, очень хороший фильм, но по нему сразу видно, что он сделан на Земле – точно так же, как по «Зеркалу» видно, что оно отношения к Земле не имеет.

– *Ты хочешь сказать, что вы не собирались доказывать миру, что упадок – это хорошо?*

– Абсолютно не собирались. Когда природа набрасывается на город или какой-то другой участок цивилизации – это само по себе произведение искусства. На речке Мелле там, дальше по течению, есть несколько мостов над сливными трубами. Речка там делает такой изгиб, с вкраплениями бетона. Под этими мостами я играл всю свою жизнь, их мы позже использовали в «Элементе преступления». Это были совершенно неестественные рукотворные конструкции, тем они были и прекрасны. То есть они были настолько уродливыми, что в этом было определенное очарование.

Очень важно, утверждает режиссер, находить вещи, у которых изначально есть какая-то функция – они обычно красивы сами по себе.

– Потому что, даже если ты не всегда понимаешь, зачем они нужны, ты все равно понимаешь, что у них есть какое-то назначение – просто оно пока загадочно, – говорит Триер.

– *Наверное, не в последнюю очередь вы бунтовали против*

*представления, что в основе фильмов должны лежать истории о том, как люди становятся лучше?*

– Именно. Потому что какая к черту разница! Если там вообще есть история о чем-то, это история о том, что делает мир злым, так что получается, как будто это пропаганда делать мир злее. Что, конечно, тоже умереть-как-мифологично.

Фильм «Картина освобождения» вызвал сенсацию после показа в институте. Продолжительность его была целых пятьдесят семь минут, что выходило за рамки обычного выпускного фильма. Более того, этот фильм – первым из всех институтских выпускных – получил право на премьеру в копенгагенском кинотеатре «Дельта», где его посмотрели всего несколько человек, зато рецензии были положительными. Правда, реакцию тети Триера, которая в прошлом участвовала в движении Сопротивления, назвать положительной было сложно.

– После окончания фильма, я точно помню, она встала и крикнула: «Я отказываюсь в это верить!» – смеется он.

– *Ты ведь изобразил нациста жертвой.*

– Да, и я не считаю, что в это так уж сложно поверить. Наверняка нацисты-жертвы существовали.

– *Твоя мама видела фильм?*

– Да, но, кстати, как ни странно, она ничего толком о нем не сказала. Ну, помимо того, что она считала, что все это ужасно странно. Наверное, так оно и было, – говорит он. – Для нее.

## Heroes & Losers<sup>[9]</sup>

Режиссер лежит на боку в маленькой черной горке из кресла-мешка в своем домашнем кабинете на первом этаже. Он похож на бледное холмистое отложение на древнем слое почвы и одет в свободные бежевые спортивные штаны и черную футболку. Сам я сижу напротив него на полу, выпрямив спину и напрягая все нервные клетки, и размышляю о том, как бы мне уговорить его рассказать о своих юношеских опытах с женщинами.

Ларс фон Триер открыл мне дверь пару часов назад. Борода сегодня длиннее, чем обычно, и все цилиндры и приводные ремни в его голове, кажется, движутся медленнее, чем обычно. Стоит октябрь, и за большим окном в сад над извилистой рекой туманным серым куполом вырастает небо, одновременно кажущееся бесконечным и исчезающим сразу за садом.

В остальном все обстоит, как и всегда. Я снова и снова спрашиваю о его прошлом. Он парирует, протестует и дурачится. Время от времени, когда мы подходим к развилке, он вырывается и сворачивает в сторону или переходит на совсем окольные пути. Рассказывает о передачах, которые видел, описывает преимущества определенных садовых инструментов перед другими, детали каких-то латиноамериканских форм пыток или тонкости подрезания яблонь. Когда он останавливается, чтобы перевести дух, я снова спрашиваю о его прошлом, после чего он громко стонет, закрывает глаза и на полминуты роняет голову в подушки, так что я не уверен, засыпает ли он или уже уснул.

Однако здесь действует то же правило, которое сам режиссер описывает в своей работе: ты никогда не получаешь то, зачем пришел, полностью, на сто процентов. Чаще всего тебе приходится довольствоваться шестьюдесятью процентами. Зато иногда ты вдруг находишь что-то, чего не искал. И вот после того, как интервью часами буксует, я вдруг натыкаюсь на то, что его интересует: книгу, которую он прочитал в институте, роман «Лунатики» Германа Броха, на который его внимание обратил Могенс Руков.

– Он сказал, что не будет со мной разговаривать, пока я это не прочту, – улыбается Ларс фон Триер, на которого книга произвела глубокое впечатление, главным образом потому, что заставила его задуматься о том, что слова и поступки людей могут в корне отличаться от их намерений.

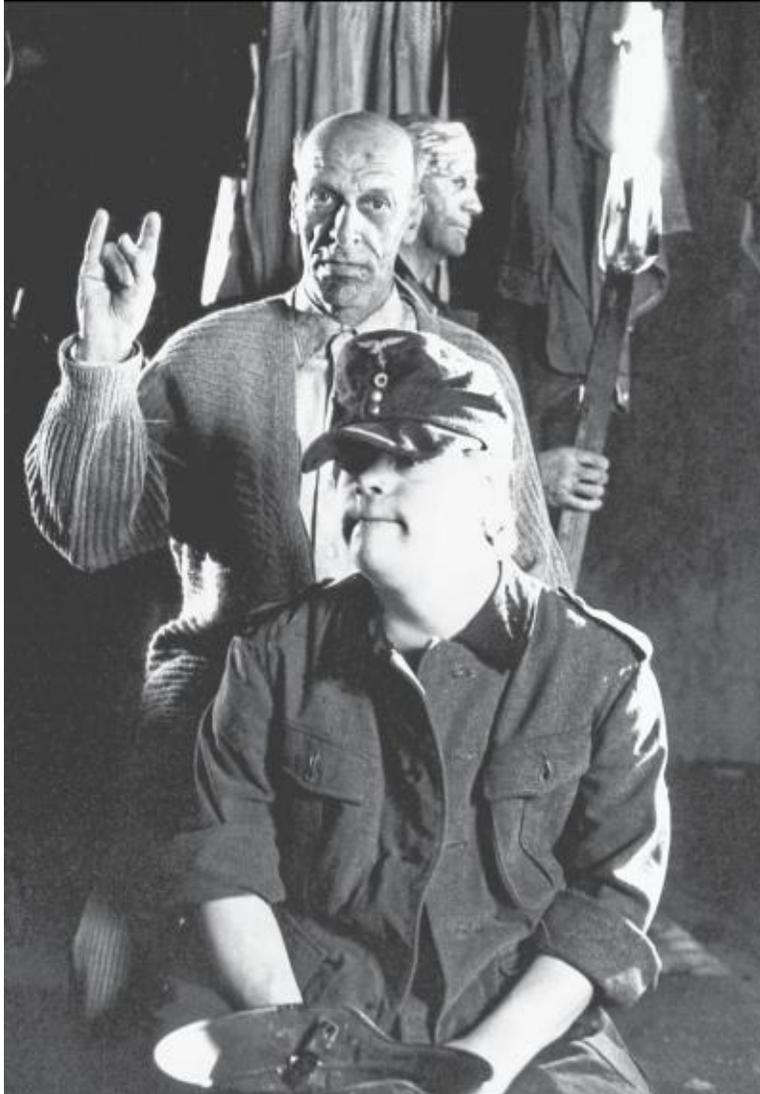
Так что в тот день, когда он отложил в сторону только что прочитанную книгу и вышел из дома на Исландсвай, перед ним открылся

новый мир.

– Я помню, как смотрел на соседей, возившихся в саду, и думал, что на самом деле происходит у них внутри, какие мотивы заставляют их говорить и делать то, что они говорят и делают. Покрывают ли они что-то, и что именно, если да. Думают ли они на самом деле что-то совершенно противоположное тому, что говорят.

На углу Феревай он остановился, наблюдая за беседующей соседской парой.

– И вдруг я подумал о том... – говорит он и переходит на шепот, – что, если вообще все, что они говорят, *противоположно* тому, что они в действительности делают? Что, если я совершенно не знаю их побуждений, которых они ничем не выказывают? Может быть, они кого-то убили, и труп лежит где-то прямо у них за спиной: – Он разворачивается в кресле-мешке и смотрит на меня: – И это было *такое* откровение! Оно передо мной открылось как... пфффф. – Он выпускает воздух через передние зубы. – Я никогда раньше об этом не задумывался, и это не самая веселая мысль, – смеется он, – но зато довольно *интересная*. И я признаю, что она имела значение для тех фильмов, которые я позже снял.



*Сцена из «Картины освобождения» – с тем самым умереть-каким-мифологичным дауном. За ним стоит чистильщик ботинок, которого друзья нашли на железнодорожном вокзале. Он поднимает руку со знаком дьявола, который сам Триер позже использует, появляясь в сериале «Королевство».*

*– Как бы ты сформулировал эту мысль?*

*Он садится на трещащих шариках в кресле и опирается вытянутой рукой в пол:*

*– Примерно так: а что, если на самом деле они думают совсем не то, что говорят? Если они намеренно притворяются, чтобы что-то скрыть, что они, конечно, делали всегда, просто до того дня я смотрел на них как на марионеток в кукольном театре, которые расхаживали себе взад-вперед.*

*– А не на существ с лицевой стороной...*

– Нет, и уж точно не с изнанкой. Об изнанке ведь вообще очень интересно думать, раз уж ты до этого дошел: в детстве ты ходишь по такой вот дороге, совершенно не задумываясь о том, например, что у всех этих родителей есть сексуальность, определяющая процентов девяносто всех их поступков.

– *Что значила эта мысль для твоих последующих фильмов?*

– Все мои фильмы показывают изнанку людей, которые выдают себя за тех, кем не являются.

– *Идеалистов, например?*

– Да, потому что идеализм может быть только прикрытием. Цивилизация прикрывает нашу сущность *очень* тонким слоем. По большому счету, людьми управляют гораздо более базовые вещи, и, как бы красиво ты ни уложил волосы, собираясь за покупками с маленькой школьной сумкой, твои базовые потребности никуда от этого не делись. И тогда я *вдруг* понял, что *каждый* из тех людей, которых я, как я раньше считал, хорошо знал, имеет за собой какую-то историю, которой я не знаю и не узнаю никогда.

– *По идее, мир от этого моментально должен был увеличиться в тысячу раз?*

– Он стал гораздо, гораздо больше. Потом, конечно, можно сказать: да ладно, какая разница, кто из нас без греха! Но проблема в том, что ты начинаешь воспринимать их поведение иначе, а меня в первую очередь интересовало именно поведение. Что лежит за этим поведением? Почему некоторые люди *лучше* других? Почему некоторые считают своим долгом поддерживать порядок в саду? Откуда все это берется? Ясно, откуда – из необозримых психологических просторов и жизненного опыта, с которыми нам никогда не доведется познакомиться. Так что обо *всех* этих людях можно было бы написать такую же толстенную книгу, как «Лунатики». – Он снова укладывается в кресле-мешке. – *Вдруг ты знаешь, что все вокруг не то, чем кажется.*

Какое-то время мы молча перевариваем это знание. Так что, когда Триер встает с места, выходит из кабинета и начинает подниматься по винтовой лестнице, бросив мне: «Пойду посмотрю, не вернулась ли Бенте», я так ни на сантиметр и не приблизился к пониманию его отношений с женщинами.

Бенте не возвращалась, поэтому он набирает ее номер, остановившись в дверях кабинета.

– Нет, так что купи, пожалуйста, – говорит он. – Просто бутылку вина и пива немного. Так, чтобы я слегка напился.

Пауза.

– Ну я же сказал *слегка*. Ну... ладно, – говорит он пристыженно. – Ага, так, значит, считает ведущий специалист в области невроза навязчивых состояний?

\*

Он пытается поставить телефон на зарядку, бормочет ругательства себе под нос, так и не преуспевает в этом и снова падает на кресло-мешок.

– Ну что, – бодро и весело говорит он. – На чем мы там остановились?

– Ты как раз собирался рассказать мне о своих юношеских отношениях с девушками.

– О, вот это ты, дружок, осмелел.

– Ранее ты уже неоднократно уклонялся от этой темы – более или менее элегантно.

– Да, потому что это жалко.

– Мы не можем написать книгу о твоей жизни, ничего не говоря в ней о твоих отношениях с противоположным полом, потому что ты считаешь, что это жалко.

– Но это действительно было жалко! Я жалок в отношениях с женщинами. Это же то же самое, на что я употребил столько энергии и в фильмах: манипулировать противоположным полом.

– Так что ты никого не мог снять – точка, конец?

– Да я изначально на это даже не надеялся, потому что не верил в свои силы в этом отношении.

– Почему? Откуда это взялось?

– Это, конечно, очень хороший вопрос. Потому что мама-то в меня очень верила, и в этом отношении тоже. И я не думаю, что те женщины, которых я все-таки иногда встречал, приходились ей по душе.

– Какие девушки тебе нравились?

– Ну, мне нравились все те, которые выглядели *мрачными*, – смеется он. – Это классика жанра. Ты знаешь, какими на самом деле оказываются те девушки, которые выглядят мрачными? – Он удерживает мой взгляд в течение пары секунд, и потом сам отвечает на вопрос: – Они *мрачные*. – И он корчит удивленную гримасу. – Тем не менее каждый раз это оборачивается *огромным* удивлением. Нет, ну кто бы мог подумать! Вот это да. Когда же она повернется к тебе своей веселой стороной? Да нет у нее веселой стороны! Она всегда мрачнее тучи! Она выглядит сдержанной,

потому что действительно сдержанная и, вероятнее всего, потому что за этим мрачным фасадом ничего больше нет.

– *Что тебя привлекало в мрачных девушках? То, что планка была высока?*

– Ну да, приходится признать. Они все высоко котировались в тех кафе, в которых я тусовался.

– *И ты сам думаешь, что это именно потому, что планка была высока?*

– Я не хочу это анализировать, – говорит он, беспокойно ерзая в кресле, как будто ему мешает не тема, а положение. – Я смотрел на них снизу вверх, они были недоступными. Я, конечно, выбирал красивых и мрачных, такие тут же смотрят на тебя сверху вниз, чего мне, может быть, и нужно было.

Я жду. Он тоже ждет. Так проходит как минимум полминуты, потом режиссер наконец открывает рот снова, но взгляд его в это время блуждает в окне.

– Ну... – тянет он. – Воооот.

Что, если перевести это на язык законченных предложений, значит примерно следующее: больше ты ничего из меня не вытянешь. То, что тема остается актуальной еще несколько минут, объясняется исключительно тем, что я продолжаю спрашивать, а он вежливо, хотя и не пытаюсь скрыть свое неудовольствие, отвечает мне односложно и таким тоном, что каждое слово как будто ставит в разговоре точку.

– *Но как тебе все-таки это удавалось?*

– Да никак мне это и не удавалось, – отвечает он и перекатывается на спину, но очень быстро передумывает, вытягивает руку, ударяет по креслу, выпрямляется, насколько позволяет положение, и продолжает говорить полулежа-полусидя: – Тогда мне не казалось, что мне хоть что-то удастся. Мне было сложно говорить с ними о том, о чем я должен был с ними говорить. Совершенно невозможно. Я сам, надо сказать, был совершенно невозможным.

\*

Я и сам слишком хорошо знаком с мучительной пыткой, предшествующей тому, как ты осмелишься или не осмелишься заговорить с женщиной. С той странной пустотой, которая всегда образовывается в мозгу, пока внутренний взгляд отчаянно мечется под сводами черепа в

поисках какой-нибудь невинной темы, от которой можно было бы оттолкнуться. Так что я рассказываю об этом режиссеру, после чего мы несколько минут развлекаем друг друга, во всех подробностях рассказывая о своих прошлых жалких попытках подбивать клинья к девушкам.

– Скорее всего, с этого и начинаются все мои фильмы. Так что весь культурный мир должен благодарить мою мать за то, что у меня не было мускулов и тому подобных преимуществ, и мне пришлось выдумать другие преимущества, которые в конце концов и вылились в то, что я снял эти... прекрасные фильмы, – смеется он.

Сексуальный дебют Ларса фон Триера был отменен. Дело было на вечеринке у Торкильда Теннесена, и поначалу все шло хорошо: постель расстелена, одежда снята, девушка готова. Однако потом девушка узнала о том, что для него это первый раз, и не решилась взять на себя такую ответственность.

Чаще всего он одерживал поражения в Кафе Дан Тюрелль, куда обычно набивалось столько народу, что протискиваться к туалету приходилось по полчаса, и где из динамиков всегда разносилась «Heroes» Дэвида Боуи или «Wuthering Heights» Кейт Буш. Там, на краю этой эмоциональной кровавой бани, стоял молодой режиссер и надеялся на чудо.

– Это было все равно что рыбалка – нанизываешь наживки, закидываешь удочку. Улов был абсолютно случайным, если вообще кто-то клевал, что случалось очень редко. Не в последнюю очередь потому, что я рыбачил на самом краю тех мест, где в принципе водилась хоть какая-то рыба, – говорит он.

– *Почему ты не мог просто подойти и заговорить с кем-то в баре?*

– Оххх, если и мог, то она должна была быть, что называется, со сломанным крылом, – смеется он. – Но меня самого злило то, что я не пробую – другие-то пробовали все время. Хорошо, допустим, им отказывали двадцать семь раз подряд, но им было совершенно наплевать, потому что они были в себе уверены.

– *Но почему же ты не пробовал?*

– Потому что каждый раз, когда мне отказывали, это совершенно выбивало меня из колеи. И в конце концов у меня вообще перестало что-либо получаться, потому что я понимал, что толку от этого никакого.

– *Да, но логично было бы разработать альтернативную стратегию?*

– Ну, я и разработал. Моей стратегией было вести себя странно, сидеть в углу и изрекать оттуда что-то провокационное. Нельзя сказать, чтобы это себя оправдывало, – смеется он. – Я думаю, лучше ставить на стратегию

«быть как Элвис». Тогда ты можешь вести себя как полный *идиот*, но на тебя все равно будут вестись.

\*

Триер переворачивается на спину, плечи немного подняты вверх, ноги вытянуты на полу. Он складывает руки под головой, и его футболка задирается, обнажая полоску живота гения. Однако это положение тоже быстро ему надоедает, и он возвращается к прежнему, которое, однако, тоже перестало его устраивать, так что он переворачивается на бок, упирается локтем в пол и ложится щекой на руку.

– Хорошо, что чокнутые женщины тоже могут иметь определенную сексуальную ценность. Потому что если мне и удавалось наладить с кем-то контакт, они обязательно оказывались чокнутыми. Знаешь, в Нью-Йорке говорят, что если женщина не хочет, чтобы ее изнасиловали, она просто должна разговаривать сама с собой: тогда встречные мужчины будут считать, что у нее с головой не все в порядке, и держаться от нее подальше. Вот их-то мне и удавалось иногда изнасиловать – тех, кого никто больше трогать не хотел.

– Ну, я знал, что не все так плохо!

Он криво мне улыбается:

– И я думаю, что тут мы с тобой согласимся: те мужчины, которым бабы давали, были тупыми козлами, достаточно психопатичными для того чтобы щеголять своими мускулами и хвастаться без всякой меры своими качествами, так что остальным приходилось сойти с дистанции. А бабы ничего, *велись*. – Он усаживается поудобнее в кресле-мешке. – То есть мне *кристально* ясно, каким мужчина должен быть, чтобы на него *велись*. Заниматься самовосхвалением без всяких пропорций, – смеется он. – И с такой естественностью... говорю тебе, самым *тупым* из моих знакомых этот трюк удавался *каждый* раз. И когда они начинали эти брачные танцы, это было так банально, и мне становилось так за них стыдно, что приходилось отворачиваться.

– В таких случаях обычно успокаиваешь себя тем, что рано или поздно тебе удастся отыграться.

– Да, и это мне *никогда* не удалось. Потому что они разыгрывали и разыгрывали один и тот же сценарий. Что наталкивает нас на вывод, что у противоположного пола, возможно, более *низкий* уровень интеллекта, чем мы привыкли считать.

– Или, может быть, они выбирают, исходя из тех критериев, которые мы не считаем демократичными?

– Ну да, может быть, они сразу просчитывают: так, каким будет мое потомство? А вот таким, на него будут вестись женщины.

– Ну да, но одаренность и оригинальность ведь тоже ценятся?

– Мне, по крайней мере, так не казалось, – отвечает он и закрывает глаза.

Он лежит так, молча и сосредоточенно дыша, какое-то время. Потом вдруг снова распахивает глаза.



*Молодой фон во время учебы в Институте кинематографии. В своем любимом кожаном пальто, купленном на складе излишков военного имущества, с юношеской надменностью на лице, которая тоже основывалась на излишках уверенности в себе, но не производила ни малейшего впечатления на мрачных женщин в Кафе Дан Турелл.*

– Ну правда, послушай! – говорит он. – Да, у меня всегда было высокое самомнение, поэтому я считал, что заслуживаю лучшего, чем то,

что мне досталось в этой любовной игре. Да, я тянулся за тем, чего мне, по определению, было не достать. Но знаешь, почему я тянулся? Потому что я был уверен, что тут должна быть какая-то справедливость, – и это, конечно, идиотизм с моей стороны. Уж мы-то с тобой знаем, что нужно женщинами, – смеется он. – Женщинам нужны идиоты. От *каждого* действия которых ты испытываешь неловкость. Которые делают *все* то, чего ты сам бы стыдился, без исключения. Все самое очевидное. И каждый раз это срабатывает, *каждый*.

– *Да, но если ты впоследствии становишься известным режиссером, ты же, наверное, можешь наверстать упущенное? С этим-то ты тоже наверняка сталкивался?*

– В какой-то мере, может быть. Но этого недостаточно.

– *Дефицит, накопленный в подростковые годы, не наверстать никогда?*

– Нет, эту пустоту не заполнить ничем, – смеется он.

– *Но мы положим остаток своей жизни на то, чтобы попытаться.*

– Конечно. – Он выпрямляется в своем кресле, голос звучит вдруг энергичнее: – Такие люди, как мы с тобой, всегда все воспринимают слишком серьезно, в этом наша основная проблема. Жизнь воспринимают слишком серьезно. Смерть. Те, кто уводит баб у нас из под носа, они как раз этим не грешат. Ладно там, я запрыгну на крышу поезда на Бернсторффсвай и доеду так стоя до Вестерпорта. О, круто, молодец! Ладно, я умру. Ну и что? В то время как такие, как мы с тобой, сразу же разведут причитания – ой-ой-ой, а вдруг я упаду на рельсы? Или меня ударит током? И говорю тебе, это у нас от матерей...

– *Почему?*

– Потому что они говорили: смотри, только осторожно. В то время как сами-то они предпочитали тех, кому было плевать на возможность упасть на рельсы. И это было ужасно нечестно по отношению к нам, в этом проблема и заключается. Они воспитали нас другими, не такими, как те, кто нравился им самим. Не очень-то мило с их стороны.

– *Но ты же ВСТРЕЧАЛСЯ с девушками – как у тебя в этом смысле обстояли дела?*

– Да плохо, как! Мы постоянно ссорились и быстро расходились – всегда с катастрофическими скандалами. Но в то же время... у меня бывали очень, очень сильные влюбленности, я становился просто физически *болен*. И это было ужасно сложно, потому что... нет, черт, я понятия не имею почему. *Ай!* Мне чудовищно неприятна эта тема.

– *Было бы здорово, если бы мы могли немного об этом поговорить.*

– А что мы сейчас ДЕЛАЕМ, по-твоему? Чего же ты еще от меня хочешь?

– Делаем, да, я просто очень боюсь, как бы ты не перевел разговор на другую тему.

– Я ничего никуда не перевожу. С тех пор я все-таки одержал несколько побед, у меня четверо детей, и я невероятно рад тому, что у меня есть Бенте. Уж, во всяком случае, она не мрачная – а после того, как ты столько лет имеешь дело с мрачными, ты умеешь по-настоящему ценить тех, кто не такой. Так что все не так уж плохо, но это не отменяет того факта, что на этом фронте я терпел настолько сокрушительные поражения, что до сих пор не хочу о них вспоминать.

\*

Мы договорились съездить вместе на дачу в одни январские выходные. Ехать куда-то в незнакомое место режиссер отказался, поэтому мы сошлись на принадлежащем «Центропе» загородном доме на острове Фюн – и там, обещает он, мы снова можем вернуться к этому разговору.

– Потому что там мы можем выпить, а навеселе я становлюсь откровеннее. Что, заметим, случается довольно редко, потому что потом я себя чувствую отвратительно. Но я обещаю тебе напиться в эти наши выходные – все равно я не смогу тебя иначе выносить.

– Кто были твоими сокрушительными поражениями на любовном фронте?

– Спасибо за вопрос! Их были тьмы. Правда, я помню очень много безнадежных влюбленностей, после которых я ходил и ныл, ныл, ныл. Что мне еще оставалось-то.

– Можешь рассказать о какой-то конкретной ситуации?

– Нет, – отвечает он негромко, и почти сразу же орет: – НЕТ! Может быть ты нам расскажешь о какой-то своей конкретной ситуации?

– У меня их тоже тьмы.

– Да, но о них почему-то никто нигде не пишет. ТАК, – раздается из кресла-мешка. – Что-то ты меня достал, дружок.

– Да я самого себя достал. Ладно, проехали. На сегодня. Пусть теперь тебя это гложет до января.

Он вытаскивает из кармана телефон и смотрит на экран.

– Сейчас ровно шестнадцать ноль-ноль, и у меня в календаре написано: встреча с журналистом до шестнадцати ноль-ноль. Разве это не

*прекрасно?* Секунда в секунду. Ну не совсем, ладно, пятнадцать секунд у тебя еще есть.

– Ага, ну тогда я просто **ВЫНУЖДЕН** спросить...

– А вот *теперь* все.

Мы приводим себя в вертикальное положение, как близкие к обмороку долгоножки, и плетемся по винтовой лестнице в гостиную, где Бенте вынимает продукты из пакетов на кухне и весело спрашивает, как у нас дела, а мальчики вместе с младшей из дочерей Триера, пятнадцатилетней Сельмой, упражняются посреди комнаты в лунной походке. Сельма замечает, что глупо называть эти движения лунной походкой, как будто на Луне действительно все время пятятся назад. Триер вставляет что-то о человеке, который придумал лунную походку – судя по всему, это не был Майкл Джексон.

– Я никогда, никогда больше не соглашусь на такую книгу, – ворчит он, когда мы прощаемся в дверях. – Можешь радоваться тому, что твоя окажется последней.

## Всеобъемлющий фильм «Триер»

В вечной очереди к дверям одной из центральных копенгагенских дискотек они в свое время простаивали в темноте часами. Это повторялось множество, множество раз. Именно сюда Оке Сандгрэн и Ларс фон Триер направляли свои стопы после безуспешного закидывания удочек в Кафе Дан Турелл. Иногда им удавалось дойти до самой двери, но это вовсе не значило, что их пускали внутрь, даже когда они, ночь за ночью беседуя с вышибалой, в конце концов с ним подружились. Их вязаные шапки и поношенные кожаные пальто, в которых Ларс и Оке походили на беглецов из восточноевропейского исправительно-трудового лагеря, тоже мало помогали делу.

– Как же мы заискивали перед вышибалой, – вспоминает режиссер Оке Сандгрэн, который во времена учебы в институте был верным оруженосцем Триера во время его еженедельных «Ватерлоо» у барных стоек по всему городу. – Но все равно никогда не были уверены в том, что нас пустят внутрь. Просто мы не были крутыми.

Оке Сандгрэн тоже учился в Институте кинематографии, но товарищами они были главным образом во всем, что касалось ночной и личной жизни. Оке вспоминает, что с Ларсом было весело тусоваться, потому что он был «невероятно смешной, ехидный и остроумный», в то время как сам швед Оке был тем из них, кто отвечал за дипломатию и общение с внешним миром.

– Ох, Оке, какой же ты паинька, – не уставал повторять фон Триер. – Ты сумасшедше хорошо воспитан.

Роль замкнутого, угрюмого и бескомпромиссного досталась, конечно, Ларсу, хотя Оке вспоминает, как его мама, кивнув в сторону Ларса, спросила: «Кто этот приятный молодой человек?»

– Потому что Ларс на самом деле ведь очень вежливый, – говорит он.

В лице Ларса Оке впервые столкнулся с датской иронией. С привычкой выходить за границы и не умолкая, зло и весело, комментировать все происходящее в мире. Эти триеровские поддразнивания были в то же время главной его социальной силой.

– Он так устанавливает контакт – фактически издеваясь над людьми. Девушек он всегда стеснялся и потому в их компании выглядел мрачным, как туча, и отсутствующим, но он мог начать сближение... Ох, это было ужасно. Он не делал им комплиментов, он делал *антикомплименты*.

– *Принижал вместо того, чтобы льстить?*

– Вполне мог, да. Провокации – это его отправная точка, фильмов это тоже касается. Это в нем запрограммировано, и это объясняет, почему он такой, какой есть. Если девушки не были с нами знакомы раньше, они считали его очень странным. Ему нравится, когда люди чувствуют себя неловко. Если он находится в ситуации, когда чего-то ни в коем случае *нельзя* говорить, он берет и *говорит* именно это. И те девушки, которым Ларс нравился, понимали намеки и видели во всем этом самоиронию. Остальные считали его полным идиотом и шовинистом.

Ко многим противоречиям Ларса фон Триера относится и музыкальное, а именно его страсть к самой приторной поп-музыке. В юности, по словам Оке Сандгрена, он знал наизусть все песни из «Звуков музыки». И «Främling»<sup>[10]</sup> шведской певицы Каролы, звезды «Евровидения».

– Это, конечно, тоже не лишено было иронии. Он, кстати, хорошо поет. У него тонкий, но чистый голос, – говорит Оке Сандгрена.

Отношения Ларса с женщинами тоже не были лишены парадоксов. Когда Ларс заканчивал принижать девушку и основательно в нее влюблялся, он начинал ухаживать за ней по полной романтической программе. Оке, например, прекрасно помнит тот день, когда Ларс затащил его к ювелиру, чтобы выбрать кольцо для своей будущей жены Сесилии. Ларс был, как всегда, одет в коричневое кожаное пальто, которое он унаследовал от Оке, который, в свою очередь, носил его несколько лет после того, как сам унаследовал от товарища, нашедшего пальто висящим на гвозде на каком-то заброшенном хуторе.

– И вот мы заходим туда – Ларс в своей шапке и пальто этом несчастном, – и я чувствую, что должен как-то нормализовать обстановку, потому что они наверняка решили, что мы пришли их ограбить, – рассказывает Оке. – Но он был *невероятно* заинтересован во всем происходящем. Сколько, вы говорите, это стоит? Двадцать пять тысяч? Ага, понятно. Все это абсолютно серьезно. Если уж Ларс решился сделать кому-то предложение, это должно было быть с размахом и по всем правилам. Это выглядело настолько комично, что казалось милым.

Однако Сандгрена признает, что по большому счету здесь нет никаких противоречий, потому что весь Ларс фон Триер сводится, по его мнению, к одному, а именно постановке. Его фильмы, поведение и ритуалы образуют собой один масштабный фильм.

– Ларс ведь не славы ищет, он просто хочет заставить все живое участвовать в своих постановках. И он сам – неотъемлемая часть этого. То,

как он себя ведет, то, как он комментирует происходящее, – это тоже составная часть его фильмов. Все это одна большая постановка. И тогда, конечно, кто-то может подумать, что это игра на публику, но *нет*, это абсолютно серьезно.

Одной из сцен в этом всеобъемлющем триеровском фильме стал их с Оке поход на кладбище Мозаиск в Копенгагене, куда Ларс затащил товарища, подбив его перелезть через стену. Ларс тут же отправился на поиски могильных камней с именами своих предков, возле которых они потом, по древнему еврейскому обычаю, оставляли камни вместо цветов. Не обходили они вниманием и заброшенные могилы, за которыми никто не ухаживал, потому что Ларсу было жалко мертвых. Другой сценой была охота, в которую Ларс вовлек Оке наравне с другими знакомыми. Потому что, как говорит Оке:

– Ларсу нужны товарищи для игр, это его любимый формат. Так что всем нам практически приказано было сделать себе разрешение на охоту, после чего он создал все эти ритуалы, связанные с охотой, едой и ее приготовлением.

Наконец, неизменным ингредиентом дружбы с Триером были и остаются его издевки. Мужчин, например, он последовательно называет педиками, рассказывает Оке Сандгрэн. «Что это за рубашка у тебя, ты в ней как педик». Или «Что это ты за фильм снял, он для педиков, что ли?» И если ты не можешь присутствовать при озвучивании издевки лично, чтобы расписаться в ее получении, Триер позаботится о том, чтобы тебе доставили ее с курьером – в качестве приветов от общих знакомых.

– Но нужно признать, что свою собственную неуклюжесть Ларс тоже постоянно комментирует, – говорит Оке Сандгрэн. – И слава богу. Если бы не его самоирония, вряд ли кто-то вообще смог бы его выносить.

# **Рок-звезды упадка – трилогия «Европа»**

## Желтый ад

Никто из киношников не хотел работать с новым киноконсультантом Кристианом Клаусеном, потому что тот перешел в кино с телевидения. Профсоюзы предостерегали от сотрудничества с ним, и молодым режиссерам тоже давали понять, что от него нужно держаться подальше. Таким образом, Клаусену просто некому оказать поддержку, резонно заключил молодой Триер, взял под мышку синопсис своего первого игрового фильма «Элемент преступления», вышел из здания Института кинематографии и перешел по пешеходному мосту в Институт кино.

– Нельзя сказать, чтобы он был от синопсиса в восторге, но что ему оставалось делать? Деньги-то нужно было куда-то девать, а остальные к нему не совались, всячески демонстрируя свою лояльность перед киноцехом.

– *Куда же подевалась твоя лояльность?*

– Никуда, – смеется Триер, – я был лоялен по отношению к своему проекту. Мой долг перед искусством был выше и важнее моего долга перед киноцехом.

Он просил поддержки не для какого-то там обычного датского игрового фильма. Ни один датский режиссер на тот момент никогда не делал ничего подобного. Несмотря на это, единственной претензией консультанта к проекту было то, что *rov* – сокращение от *point of view*<sup>[11]</sup> – пишется с одной буквой *v*. С этой поправкой Триер мог жить, так что они с Томасом Гисласоном и Томом Эллингом приступили к работе.

Сценарий Триер написал в соавторстве с писателем Нильсом Верселем, издавшим на тот момент несколько не пользовавшихся особым успехом романов. Версель был статистом на съемках триеровского выпускного фильма и, столкнувшись потом с режиссером в Кафе Дан Турелль, подробно объяснил ему, что, по его мнению, с тем фильмом было не так. Это, очевидно, не отпугнуло режиссера, и спустя некоторое время он предложил Верселю поучаствовать в работе над следующим фильмом.

Триер и Версель были той еще парочкой: оба очарованные нацистским стилем и максимально далекие от того, что можно считать мейнстримом. Однако объединение их усилий приносило свои плоды, как мы видим в трех фильмах трилогии «Европа» и телесериале «Королевство». Ларс фон Триер делал общий набросок сценария, Версель добавлял к нему курьезные штрихи, а Том Эллинг готовил раскадровку из двухсот

восьмидесяти трех рисунков для каждой сцены.

Наконец можно было приступить к работе. Стоял ужасно холодный ноябрь, все вокруг было залито водой, съемки проходили по ночам. Все это было умереть-как-мифологично. Где-то в Шотландии они раздобыли специальные натриевые лампы, в свете которых купался когда-то восточный Берлин: такие лампы устраняют из спектра все цвета, кроме желтого, и существенно изменяют вид окружающего мира.

– Все становится волшебным, – описывает этот эффект Ларс фон Триер.

Благодаря освещению черно-белая пленка приобретала желтый оттенок, с помощью специальных ламп и фильтров в картинку при необходимости добавлялись другие цвета. Надо отметить, что далеко не все находили этот эффект волшебным: Оке Сандгрэн, который тоже участвовал в съемках, вспоминает, что они проходили «в желтом аду».

\*

Как бы там ни было, это был их собственный ад и теперь они были взрослыми. Ларс с Оке летали в Лондон, где актеры-знаменитости, снимавшиеся в английских сериалах, пробовались на роли в их фильме. Единственное, что омрачало тогда радость Ларса, была собственно необходимость лететь на самолете, но Оке делал все, что в его силах, чтобы отвлечь Ларса от страхов, и снарядил его плеером, жвачкой и книгами.

После тринадцати проведенных в Каире лет полицейского Фишера отзывают обратно в помрачневшую и разъятую на части Европу, чтобы поучаствовать в охоте на маньяка, насилующего и убивающего девочек. Фишеру удастся просчитать, где будет совершено седьмое убийство, но в результате он сам против своей воли оказывается мальчиком на побегушках у убийцы.

– Это была детективная загадка, убийцей в которой был детектив, – вспоминает Триер. – Но честно говоря... сам сюжет я помню довольно смутно.

Все это мы уже видели раньше: главным в «Элементе преступления» было изображение. Зрителя снова проводили сквозь мир теней, на сей раз желто-черный, с теми же мрачными пейзажами упадка, как и в «Картине освобождения», с тем же ощущением, как будто ты сидишь в вагончике американских горок, который несется сквозь чей-то ночной кошмар. Мимо кучки голых молодых мускулистых мужчин в сетке. Мимо подвешенной на

большом белом кресте лошади, с которой капает вода. Мимо того, мимо сего. Мимо фонарных лучей, нашаривающих что-то в темноте. И все до самого дна пронизано ощущением безнадежности и анархии.

Мир был не просто местом, в котором царило зло, мир еще и отчетливо вонял, и чем сильнее, тем лучше, так что Ларс фон Триер заводил свою машину, и они с Томом Эллингом колесили по Копенгагену в поисках подходящих мест для съемок. С собой у них был канализационный ключ, который они использовали каждый раз, когда хотели узнать, как выглядит мир ниже уровня тротуаров.

– Мы ехали в Фрихавнен, открывали крышку люка и заглядывали внутрь. Потом надували резиновую лодку, рассаживались в ней, зажигали фонарики и спускались вниз. И это было... это было *незабываемо!* – говорит Триер. – Как лодочный аттракцион в Тиволи, только все по-настоящему, понимаешь? Сверху свисали сталактиты, и мы *абсолютно* не представляли, что нас ждет. Мы подплывали к железной лестнице, и та оказывалась настолько проржавевшей, что измельчалась в порошок, стоило только до нее дотронуться.

Они обнаружили, что самая старая канализационная система Копенгагена выстроена из кирпичей и что она огромных размеров. В море у молов в Фрихавнен выходили трубы с вентилями, где во время войны члены движения Сопротивления прятались в лодках, прежде чем отплыть и заминировать корабли.

– Мы снимали еще в так называемых сточных трубах, в которые в сильный дождь сливается вода. Мы попросили наполнить их водой, и для этого пришлось открыть обычную канализацию, так что в каждом квадратном метре воды, в которой мы плавали, обязательно встречался кусок человеческого дерьма. Мы, конечно, считали, что это просто умереть-как-мифологично, – смеется он.

Когда им не нужно было издавать звуков при съемках, Ларс включал захваченный с собой магнитофон, и подземные каналы наполнялись звуками музыки Вагнера.

– Все члены съемочной группы все время были в ярости. Мы с Оке и Томом сидели внизу, в этой сточной трубе, и снимали. Актеры сидели в резиновой лодке и плавали кругами в дерьме, а съемочная группа сидела наверху. Они *отказывались* спускаться.

В «Элементе преступления» повсюду были коррозия и ржавчина, а также дождь, наводнения и упадок. Это была эстетика вырождения. Все и вся растворялось в оргии красоты. Все и вся должно было быть покрыто патиной. Это, по словам Ларса фон Триера, было важнее всего, потому что

патинирование наглядно показывает, как вещь использовалась и как на нее повлияла окружающая среда. Если патинирован конец ручки, можно сделать вывод, что людям приходилось держаться за самый ее кончик, таким образом, патинирование рассказывает историю вещей и дает представление о прошлом.

– Следы патинирования и упадка, а также радость при виде их – это в какой-то мере декаданс, – говорит он. – Даже обнаружить вдруг, что на стене раньше были другие обои, – это тоже ужасно интересно, потому что позволяет почувствовать вдруг свое родство с людьми, которые жили здесь до тебя.

\*

Фобии Ларса фон Триера, похоже, не распространяются на все, что касается высоты, глубины, темноты или физической опасности. Во время съемок он без всяких проблем летал на вертолете – просто дверь пассажирской кабины всегда должна была быть открыта, чтобы он мог выйти (!) в любой момент... Вместе с Оке Сандгренем он поднимался на верхушку подъемного крана при сильнейшем ветре и дожде – кран потом, уже после того, как они спустились, перевернулся от ветра.

Переживаниями за других участников съемочной группы он тоже особо не терзался и однажды во время съемок загнал полуголых лысых членов клуба аквалангистов в ледяную воду и продержал их там так долго, что один из них в конце концов потерял сознание от холода.

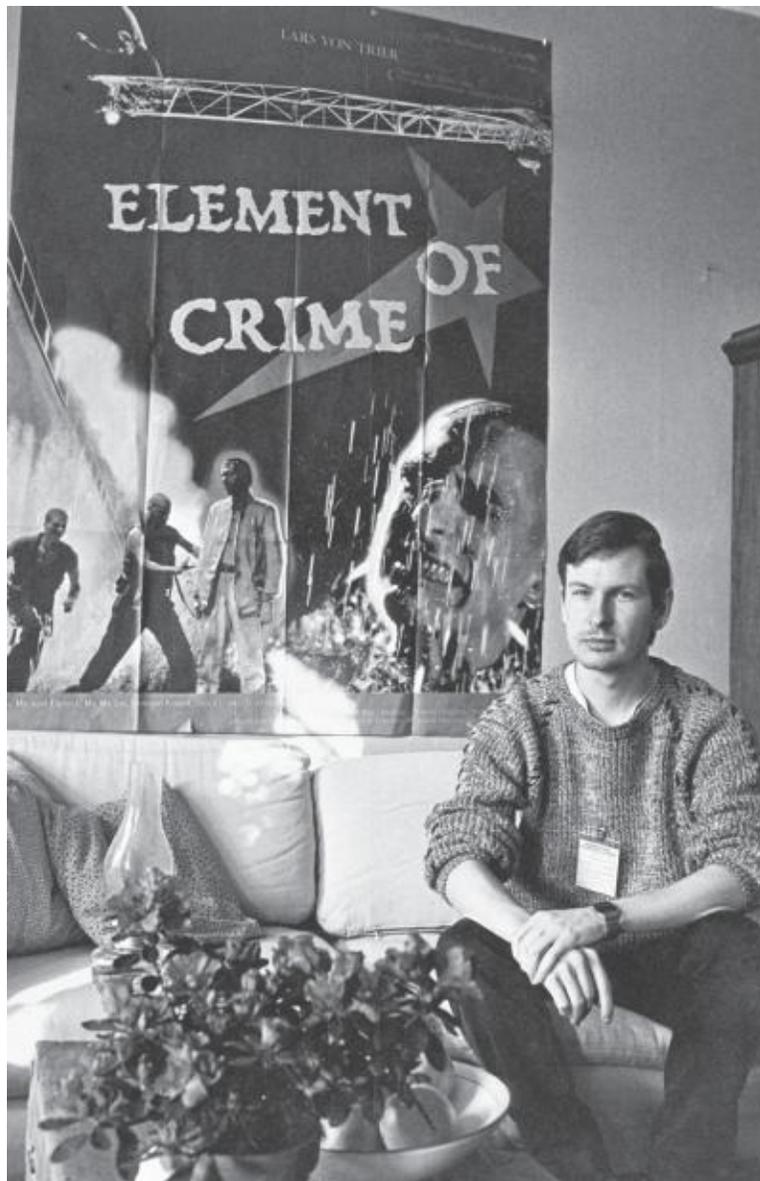
– Мы были дерзкими, молодыми и забирались всюду, куда только можно было забраться. Все должно было происходить или глубоко под землей, или высоко над ней. Непосредственно на землю мы спускались очень редко, и это тоже было умереть-как-мифологично, – говорит Ларс фон Триер, который вообще считает, что выступил в «Элементе преступления» первооткрывателем банги-джампинга. – Я смотрел документальный фильм о каких-то людях, которые построили высокую башню и потом обвязывали ноги мальчиков перед инициацией во взрослую жизнь лианами, так что те прыгали и останавливались только у самой земли. Это мы тоже хотели использовать в фильме, и это было задолго до того, как банги-джампинг стал распространен.

Одна из сцен фильма должна была по сценарию происходить в могиле, полной умерших от ящура животных. Съемочная группа закупила у мясника лошадей, коров и свиней, но животных привезли на Стенс Клинт

живыми, потому что так их было легче транспортировать. Томас Гисласон и Оке Сандгрэн стояли на краю обрыва и ждали, пока мясники подведут животных к самому краю и выстрелят из электропистолета, чтобы те упали и заняли заранее оговоренное место. Оставалась только одна проблема: груды мертвых животных выглядела неэффектно маленькой.

– Ларс сказал: «Да вы чего, здесь же смотреть не на что. Надо их расчленивать тогда», – рассказывает Оке Сандгрэн.

Все трупы животных были распилены надвое таким образом, чтобы каждая из половин походила на полузахороненную тушу. Томас Гисласон до сих пор прекрасно помнит, как «звукооператор стоял, глубоко запустив руки в парную, только что убитую лошадь, и пилил ее надвое маленьким ножом».



*Режиссер-дебютант у афиши своего детища, чья ледяная эстетика упадка абсолютно непохожа на работы других датских режиссеров. Тем не менее за границей «Элемент преступления» заметили, и впервые за несколько десятилетий датский фильм был отобран для конкурсного показа в Каннах.*

Однако тут возникла еще одна проблема: вот-вот должны были наступить сумерки, так что нужно было поторопиться, потому что вертолеты не могут летать в темноте.

– Я ходил по площадке и говорил всем: когда вы увидите подлетающий вертолет, зажигайте люминесцентную лампу и идите туда-то, – рассказывает Оке Сандгрэн. – Я обещал вернуться снова, так что это были только примерные инструкции.

Но он так и не вернулся, потому что в рации раздался вдруг голос фон Триера: «Они говорят, что или летят в течение следующих десяти минут, или не летят вообще никуда и никогда. Так что мы вылетаем».

– И мы это сняли, – смеется Оке Сандгрэн. – И я помню, что мы были на огромном подъеме, когда возвращались домой. Как будто нас накачали эндорфинами по уши.

## Showtime<sup>[12]</sup>

«Элемент преступления» ударил по датскому кино как таран со смолисто-черным извилистым наконечником. Ничего подобного никогда раньше не было снято датским режиссером. Зрители привыкли к веселым народным комедиям и экранизациям романов, но фильм, ко торый сам по себе являлся произведением искусства, – такого феномена в датском кино того времени не существовало. Или, как мягко формулирует это сам Триер, «конечно, нельзя назвать „Элемент преступления“ чисто датским». Фильм вышел на экраны в 1984 году и не собрал полных залов, однако определенное действие все-таки возымел.

– Я считаю, что это прекрасный дебютный фильм, – говорит Петер Шепелерн. – Прорыв как для датского, так и для европейского кино. О нем можно говорить все что угодно, но как манифестация того, что можно создать новый, гипнотический, постмодернистский киноязык, который смешивает всевозможные элементы, заливаает их желтым светом и посылает в мир с заявлением «ну вот, пожалуйста!», – в этом смысле это оглушительный дебют.

\*

Это был первый игровой датский фильм, рисующий портрет, в котором отражалось и узнавало себя новое поколение датской молодежи, говорит Ким Скотте, кинокритик газеты «Политикен». Он считает, что фильм инкапсулирует свое время, более того, его до сих пор можно смотреть, не испытывая при этом чувства неловкости. Поначалу, вспоминает Ким Скотте, многие сомневались в качествах как фильма, так и режиссера, и «никто не кричал, ликуя: Да! Вот оно! Теперь мы пойдем новым путем!».

Раньше на молодежную культуру оказывали влияние левые гуманистические идеи, потом этот фронт прорвали панки, и никто больше не писал на лбу love<sup>[13]</sup> и не усаживался в таком виде на проезжую часть. Новым лозунгом стало выражение по future<sup>[14]</sup>. Но многие молодые стояли ногами в разных лагерях.

– Увлечение всем холодным и негативным – от зеркал кафе до панка – было и тем, к чему стремились, и тем, чего опасались, – говорит Ким

Скотте. В этом смысле конфликт внутри одного поколения был столь же значимым, как и межпоколенческие конфликты.

И вот тогда-то на арене и появился Триер, верхом на апокалиптической эстетике, с полными карманами нацистских символов. Лысый, самовлюбленный, склонный к инсценировкам и всерьез настроенный внести посильный вклад в спасение мира.

В дополнительных материалах на диске с фильмом можно увидеть молодого, еще с мальчишескими чертами, Ларса фон Триера, который сидит в наглухо застегнутой бежевой рубашке, сложив руки на груди, и рассказывает, о чем это все. С той же тонкой мимикой, что и сегодня, с тем же ироническим выражением в глазах, с той же безупречной дикцией и характерными, едва заметными покачиваниями головы. «Я считаю своей задачей показывать то, что обычно не решаются показывать по разным моральным причинам. Очень важно, чтобы все существующее было описано, – говорит молодой человек и добавляет: – Даже эстетическое описание конца света нельзя скрывать, потому что оно продумано, сделано, оно существует, а все, что существует, должно быть показано».

\*

В начале восьмидесятых слово «эстетика» если и применялось, то всегда с осторожностью. Многие считали, что увлекаться формой, забыв о содержании, как минимум опасно, а может и вообще реакционно или еще чего похуже, вспомнить только, куда это завело нацистов. Кроме того, мотивы молодого режиссера, не скрывавшего своей подозрительной слабости по отношению к нацистской символике, тоже внушали некоторые опасения.

– Я думаю, что большинство представителей моего поколения разделяло мою точку зрения, – говорит Ким Скотте. – Мы были восхищены тем, как свежо и по-новому смотрелся фильм, но в то же время нам внушали идеологическое беспокойство все эти brutальные лысые мужчины в майках и подтяжках. Это была бесспорно величественная и новаторская эстетика, но она использовала идеи, от которых многим было слегка не по себе.

Сам Ларс фон Триер вспоминает, что в Дании фильм получил сдержанный прием – только газета «Б.Т.» оценила его в шесть звездочек. Зато мир за пределами Дании наконец всерьез обратил внимание на молодого Триера, когда «Элемент преступления» стал первым с

незапамятных времен датским фильмом, отобранным для участия в конкурсном показе Каннского фестиваля.

Премьеру фильма предстояло пережить заново, однако на сей раз цирк «Триер» отправился на юг в полном составе, вместе с Томасом Гисласоном, Томом Эллингом, Нильсом Верселем и намерением устроить полномасштабное представление. Версель обрил всю компанию наголо и расшил их костюмы таблетками от головной боли. Все они носили кепки козырьком назад. И по мере того, как внимание общественности к фильму все росло, в фундаменте их дружбы, заложенном еще в институте, появились первые трещины, потому что, пока Гисласон и Эллинг оставались в тени, Триер все охотнее выходил на первый план. И сегодня он нехотя признает, что тогдашнее его поведение было задумано как часть мифотворчества.

– Да, да, – отбивается поначалу. – Было ужасно смешно вести себя, как козел.

– Ты собирался играть на публике какую-то определенную роль?

– Ну нет, так далеко я не загадывал никогда.

– И все-таки загадывал достаточно далеко, чтобы побриться налысо?

– Это потому что я заметил, что другие делали так для привлечения внимания – и это срабатывало. Во-первых, я хотел, чтобы мы все повеселились, потому что не каждый же день попадаешь в Канны, кроме того, мы настаивали на том, что творим историю кино, и вот теперь оказывалось, что историю творят какие-то совершенно безнадежные юнцы. В этом смысле поездка была логическим продолжением работы над фильмом.

Он вспоминает, что тогда в Каннах они считали, что им все дозволено. И так как им не отказывали во внимании, а из всей компании именно Триер был больше всех до него охоч, дружба дала трещину.

– Я думаю, именно это и возмутило Тома и Томаса – повышенное внимание к фильму и нам самим, от которого они чувствовали себя неловко, потому что считали, что к нашему конечному продукту, «Элементу преступления», они никакого отношения не имеют. Но моим идеалом ведь был Боуи, который всегда заполнял собой все предоставленное пространство. Я, как личность, входил в комплект, и мне лично казалось, что это совершенно естественно, – смеется он.

– Ты был там самим собой? Ларсом?

– Нет, я бы так не сказал, но все-таки какая-то часть Ларса в этом присутствовала. Карикатурный вариант Ларса. Карикатурный вариант

художника.

Триер и Версель жили в гостинице в Каннах, остальные же разместились в пустой вилле за городом, без всякой утвари. Первую ночь они спали на полу, укрываясь полотенцами. На следующий день задача выжать из присутствующих на фестивале богачей одеяла и другие вещи стала частью проекта. Особого труда это не составляло, потому что об их фильме много говорили.

– Мы были почти как рок-звезды, – вспоминает Томас Гисласон.

Богачи очень хотели заманить юных деятелей культуры на свои вечеринки, и Гисласон вспоминает, как Триер стучал в двери домов и требовал у тех, кто ему открывал, *три* бутылки виски и *два* одеяла, предпочтительно из гусяного пуха, в обмен на его согласие зайти внутрь.

– Нам выдавали требуемое, мы ели и выпивали в течение десяти минут, а потом шли на следующую вечеринку, – говорит Томас Гисласон.

Вообще же они гуляли в Каннах на широкую ногу. С заявлениями о смерти кино, ночным весельем, выпивкой и бог знает чем еще. Большую часть кругов почета Триер совершал вместе с Верселем, и они веселились до тех пор, пока в состоянии были удерживать вертикальное положение, после чего требовали выделить им отдельную комнату для сна.

– Тогда вечеринку приходилось частично сворачивать, потому что нам с Нильсом нужно было где-то спать. Мы все время были пьяны и вообще.

\*

О том, как это каннское представление «Триер» воспринималось в кругу непосредственных участников, все они вспоминают по-разному. Том Эллинг говорит, что Триер постоянно выступал с какими-то странными и провоцирующими заявлениями, не имевшими ни малейшего отношения к фильму, кроме того, им с Томасом казалось, что Ларс очень ловко избегает любого упоминания о них. Гисласон вроде и помнит недовольство и ворчание по углам, но утверждает, что сам он тогда изо всех сил пытался не довести дело до конфликта, хотя больше всего его интересовала Сюзанне Биер, его новая девушка.

– По-моему, Ларс как раз нас упоминал, что было очень любезно с его стороны. Том немного болезненно воспринимал то, что Ларс единолично присвоил себе практически все, с чем мы приехали, и, не таясь, выдавал все общее за свое – и да, он действительно это делал. Просто тут я считаю, что и ради бога, ничего такого в этом нет. Ничего страшного, если ты

воруешь, лишь бы ты не копировал. Ларс всегда заимствовал что-то у тех, с кем он работал, – говорит он и добавляет со смехом: – И только с теми, кто смог с этим смириться, он до сих пор продолжает иметь дело.

Сам Ларс фон Триер предлагает третью точку зрения на ситуацию.

– Им же всем обязательно нужно было привезти туда своих жен, и жены всячески поощряли стремление Тома и Томаса получить свою порцию внимания, однако те не хотели так пиариться и считали, что я виноват в том, что не продвигаю их так, как им бы хотелось. По-моему, они просто не захотели использовать свой шанс, – говорит он. – Они считали, что *весь* почет, все интервью и конференции доставались одному мне, но, честно говоря, были бы они умнее – они бы огляделись по сторонам и задумались: стойте-стойте, а что это монтажера Скорсезе нигде не видно, где же он? А операторы, у них-то где берут интервью? А нигде.

«Элемент преступления» получил Большой приз высшей технической комиссии, и «нельзя сказать, чтобы это было прямо умереть-как-мифологично», признает Триер.

– Потому что это вроде как предполагает, что фильм сам по себе ничего особенного не представляет, но вот техника... техника хороша, это да.

Домой возвращались на поезде, и Ларс сделал остановку в Мюнхене, где известный немецкий кинопродюсер Бернд Айхингер, сделавший «Бесконечную историю» и «Лодку», назначил ему собеседование. Триера встретили на вокзале, усадили в «Мерседес-500СС» и отвезли в потрясающий главный офис компании «Константин филмз».

– Я сказал Айхингеру: «Какая крутая машина!» И он ответил: «А... да, нравится? Она твоя», – и протянул мне ключи. В обмен на это я должен был просто подписать контракт, в котором значилось, что следующий свой фильм я сниму для него. Тогда бы я получил машину и стабильную ежемесячную зарплату.

Однако Триер вспомнил об Орсоне Уэллсе, который заключил аналогичный контракт и не снял ничего в течение следующих десяти лет, потому что они с продюсером никак не могли договориться, и отказался. Хотя его будущий товарищ по «Центропе», Петер Ольбек, считает, что именно тогда он должен был бы уехать из страны, потому что в Дании никто с ним работать не хотел.

– Киношники и инвесторы в Дании... Все они его *на дух* не могли выносить. И надо признать, что он таки *действительно* был мерзким типом. То есть *теперь-то* он *смешной*, но тогда он смешным не был, уж поверьте мне. Он был злым, как черт, и самым настоящим козлом. Позднее,

когда я начал с ним работать, я с удивлением увидел, как его принимают в Европе. Во Франции люди вставали с мест и начинали хлопать, когда он заходил в зал в кинотеатре, – говорит Петер Ольбек и добавляет: – Нет, он определенно должен был уехать тогда. Это было бы единственным правильным решением.

\*

Ларс фон Триер нигде не мог найти работу. Во-первых, при съемках первого фильма он вышел далеко за пределы бюджета, во-вторых, многих смущали его манеры. Так что, как он сам заключает:

– Не исключено, что этот каннский тур с «Элементом преступления» все-таки вышел из-под контроля: я настолько все и всех собой затмевал, что все решили, что я совершенно невыносим и от меня лучше держаться подальше.

Наконец ему разрешили снять короткий рекламный ролик для копенгагенского аэропорта. После чего у него появилась идея – или, вернее, он одолжил чужую. Так, по крайней мере, считает Том Эллинг, который однажды при встрече рассказал Триеру, что собирается попросить у Института кино в качестве поддержки для нового фильма миллион крон, потому что такую скромную сумму наверняка дадут.

– После чего Ларс понесся в Институт кино и получил там миллион.

Двое старых товарищей Триера вообще начинали от него уставать, и во время подготовки к съемкам его второго фильма, «Эпидемия», связывавшие их прежде узы разорвались окончательно. По версии Триера, история выглядит так: они с Нильсом Верселем написали сначала другой сценарий, действие которого происходило в Берлине и который требовал девяти миллионов поддержки от Института кино, однако консультант Клаес Кастхольм сообщил, что может выделить на один фильм не больше пяти миллионов крон. На что Триер ответил: «Отлично! Снимем тогда сначала фильм за миллион, а потом другой за девять».

Так что все должно было быть очень дешево. Они сами должны были отвечать за звук, освещение и съемки. Кроме того, оставалось еще написать сценарий.

– Это было именно так поверхностно, – говорит Ларс фон Триер. – Мы вообще не старались. Нам просто нужно было побыстрее его снять, чтобы приступить ко второму фильму.

Сюжет должен был появиться в результате импровизации, и в этом им

должны были помочь Эллинг и Гисласон. С учетом того, что Триер и Версель были заняты в ролях, несложно было догадаться, на чью долю выпадет основная возня с камерой и съемками. При всем этом Том и Томас должны были отказаться от зарплаты и получить в качестве награды упоминание в титрах в качестве фотографа и монтажера. Именно так, по воспоминаниям Тома Эллинга, Триер вкратце описал им условия на встрече у Нильса Версея дома.

– Мнение остальных его не очень-то интересовало, а нас не особо прельщала идея ходить за Ларсом и Верселем по пятам в квартире и снимать, – говорит Эллинг, который поссорился в тот вечер с Триером, после чего они с Гисласоном покинули собрание.

Но Том и Томас в тот вечер были не единственными, кто затаил обиду.

– Я считаю, что это было предательство с их стороны. А во всем таком я, можно сказать... *unforgiving*<sup>[15]</sup>, – говорит Ларс фон Триер. – Мне казалось, что мы сотрудничали, и все шло хорошо, потом вдруг они разобиделись там, в Каннах, и наплевали на общее дело и не захотели продолжать. Ну и пошли они к черту тогда.

\*

Так что Томас Гисласон и Том Эллинг отправились своим путем, а Версель с Триером сняли «Эпидемию», странный фильм, где они сами сыграли авторов киносценария, без следа исчезнувшего в компьютерных недрах, после чего им за пять лихорадочных дней нужно было придумать и написать новый. К фильму, поставленному по этому второму сценарию, мы постоянно возвращаемся по ходу действия: в нем молодой врач-идеалист Месмер (которого играет сам Триер), несмотря на предостережения всех своих ученых коллег, отправляется в охваченную загадочной болезнью Европу, чтобы спасти человеческие жизни, но вместо этого, как оказывается впоследствии, только сам распространяет заразу.

На втором уровне повествования авторы представляют свой сценарий киноконсультанту Клаесу Кастхольму, когда в сюжете появляется вдруг гипнотизер Али Хаманн вместе с молодой девушкой, которую он гипнозом погружает в охваченную болезнью вселенную фильма, после чего у девушки начинается сильнейший панический припадок, а на собравшихся вокруг стола появляются нарывы.

Именно на презентации «Эпидемии» в Каннах в мае 1987 года, во время пресс-конференции, Ларс фон Триер представил публике свой

знаменитый слоган: «Фильм должен быть как камешек в ботинке». Однако «Эпидемия» была не из тех камешков, которые рецензентам нравилось чувствовать в собственных ботинках. Рецензии были сдержанными, Мортен Пиил в газете «Информашон» назвал фильм «небольшой самовлюбленной показухой», однако, по мнению эксперта в творчестве Триера, Петера Шепелерна, здесь уже ясно видны наброски к «Королевству»: в тайном обществе врачей, в страхе больниц, в саркастических шутках, которые по-прежнему были настолько внутренними, что практически никто их не понимал, – до выхода на экраны «Королевства».

– Тогда-то все вдруг разглядели юмор в том, что мы делали с врачами в «Эпидемии», – говорит Ларс фон Триер. – И теперь они смеялись в кинотеатре в тех местах, где раньше воспринимали все смертельно всерьез.

## Жених

Сесилиа Хольбек Триер прекрасно помнит то кольцо, которое Триер купил ей у ювелира на Кебмагергаде. Вернее, видеть она его никогда не видела, но Ларс очень часто о нем упоминал в течение тех полутора лет, когда он практически держал ее в осаде.

– Это было ужасно неловко, потому что в то время его ухаживания меня совершенно не интересовали. Так что я, кажется, сказала, чтобы он об этом забыл, и тогда он рассказал, что отослал кольцо обратно, – говорит Сесилиа Хольбек Триер, которая не находила ухаживания особенно романтическими. – Скорее его было слишком много, так что меня это даже немного пугало. Как-то это было слишком постановочно.

Ларс фон Триер тогда снимал «Элемент преступления» и делал все возможное, чтобы поразить воображение Сесилии, которая была старше его на три года, – половинами лошадей, вертолетными прогулками, желтым светом и грязью по горло. Сесилиа, однако, не искала себе в спутники жизни эксцентричного художника: ее мать была замужем за датско-норвежским писателем Акселем Сандемосе, и их бурная жизнь внесла столько беспорядка в ее детство, что Сесилиа искала «ветеринара», с которым они завели бы детей и зажили, как все.

Ларс и Сесилиа познакомились в общей компании в ночном поезде Копенгаген – Стокгольм. Сесилию пригласил туда Оке Сангрэн, с которым они дружили, заранее предупредив ее: «Учти, что те, с кем Ларс обращается хуже всего, – это те, кто ему больше всего нравятся». Они вошли в поезд и увидели Ларса, сидящего на нижней полке и страдающего от головной боли.

– И я подумала: да ну, он ведь очень милый, – говорит Сесилиа Хольбек Триер. – Я с самого начала так считала, хотя он и не всегда одинаково мило себя вел.

Все время, пока они ехали на восток, Ларс не умолкая жаловался на головную боль и страх перед туннелями, больше ничего примечательного в тот раз не произошло, кроме того, что Ларс, очевидно, принял решение: он хочет быть вместе с Сесилией. Спустя некоторое время, когда они сидели в его маленькой машине после похода в кино, он сформулировал это несколько иначе.

– Он сказал: «И вообще, я думаю, что мы должны пожениться». Я расхохоталась, и он ответил: «Да, да, да! Ты, между прочим, не

становишься моложе». Мне тогда было двадцать девять лет.

Но Ларс, как он сам признается, не сдавался.

– Я был очень настойчивым, это я умею. Я несколько лет осаждал Сесилию, с переменным успехом.

Если спросить, что именно его в ней так привлекло, в ответ он просто молча смотрит на вопрошающего. Если повторить вопрос, он отвечает:

– Ну, она была из неприступных мрачных женщин.

И уж если продолжать настаивать, говоря, что должно же было в ней быть что-то особенное, он сдается и признает:

– Она была очень красивой. Я был ужасно влюблен.



*Второй полнометражный фильм Триера, «Эпидемия», во многом превосходит его же телесериал «Королевство» – например, по части юмора и сатиры в адрес самодовольных врачей. В этом кадре актер Олаф Уссинг (справа) и оперный певец Иб Хансен занимают места во врачебном управлении.*

Во времена ухаживаний, однако, Ларс был не в пример более разговорчив. Он приходил к подругам Сесилии и рассказывал им, что хочет на ней жениться. Он пригласил ее с собой в Канны, когда ехал туда с «Элементом преступления», и она отказалась, однако чуть позже они наткнулись друг на друга где-то в городе. Сесилия хотела детей и, чтобы

отпугнуть в конце концов своего навязчивого ухажера, предложила ему съездить с ней в гости в деревню к друзьям, которые только что родили третьего ребенка и чья жизнь в ее собственных глазах в то время была не очень-то завидной.

– Однако он без разговоров завел машину, усадил в нее мою старую собаку, и мы действительно поехали в гости, и он был очень мил и любезен с моими друзьями, – говорит она.

На обратном пути Ларс предложил остановиться на даче его тети в Халлебу Оре. Самой тети не было дома, но у Ларса был ключ, и Сесилиа помнит, как они «вдруг сидели рядом, и он рассказывал о птицах на болоте и о том, как любит рыбачить».

– Его тетя приехала на следующий день – оказалась большой любительницей сигар – и привезла три килограмма мяса от мясника. Мы очень уютно посидели, и вдруг оказалось, что никакой особенной пропасти между нами нет: похоже, он тоже хочет семью. С того дня мы были вместе.

– *То есть вы нашли в Ларсе что-то от того самого ветеринара?*

– Да, можно и так сказать. Мы оба были настроены на то, чтобы вить гнездо. И он был ужасно милым. Ларс на самом деле сумасшедший мещанин: ему бы сад вскопать да обнести забором. Все должно быть в порядке, все должно быть сделано добротнo.

Однажды, когда Сесилиа вернулась домой в свою квартиру, она увидела, что Ларс перевез туда свой телевизор.

– Я подумала, что это как-то немного... – говорит она. – Но *тогда* я в него влюбилась. А он начал красить стены и вообще приводить квартиру в порядок. Все должно было быть как следует, – смеется она.

Например, Триер объявил войну плитке в ванной комнате, выкладывая ее по ватерпасу. Он сражался с ней снова и снова, пока не понял, что дом перекошен, так что всю плитку пришлось снять и начать все сначала.

– Я очень его ценила, особенно за ум, чувство юмора и страсть к порядку, – говорит Сесилиа Хольбек Триер.

– *В чем именно выражалась его страсть к порядку?*

– Он всегда держит обещания и выполняет все, что наметил. В социальном отношении его, конечно, не назовешь особым приверженцем порядка, потому что он просто не может не оскорблять людей. Он страдает синдромом Туретта в какой-то мягкой форме, – смеется она. – Та граница, которая обычно существует между эго и сверх-эго, у него очень размыта. В деле написания сценариев это его большое преимущество, но во всем остальном это его проклятие.

Зато Сесилиа никогда не нервничала, отдавая дочерей отцу на

выходные после развода.

– Потому что я знала, что каждый раз, когда они садятся в машину, их пристегивают двадцатью семью ремнями. Прежде чем утонуть в Мелле, им придется преодолеть бесчисленные спасательные жилеты, изгороди, заборы и колючую проволоку. В этом отношении его фобии нервной матери только на руку.

\*

Действительность позволяет себе такие сценарные вольности, на которые никогда не отважилась бы хорошая литература. Когда Ларс и Сесилия пришли познакомиться с ее дядей, оказалось, что мать Сесилии родилась и выросла в том самом доме на Исландсвай, в котором позднее прошло детство фон Триера и где потом жила и рожала своих детей сама Сесилия.

Сесилия вспоминает, что мать Ларса поначалу относилась к ней без особой восторженности.

– И я не знаю, изменилось ли ее отношение когда-нибудь, да и могло ли оно измениться в принципе, потому что она слишком сильно любила Ларса. Он был ее идеальным сыном, он должен был оправдать столько разных ожиданий. Он, наверное, был тем сыном, на которого она делала ставку. И мне кажется, что они были очень похожи.

– *Была ли она довольна результатом, как по-вашему?*

– Нет, я думаю, что особенно «Элемент преступления» ее очень расстроил, потому что в нем Триер смотрел на время после войны совсем иначе, чем она. Будучи борцом за свободу, она не могла не воспринимать эти его взгляды как настоящее идеалистическое предательство.

Сесилия помнит Ингер Хест «умной, интересной и критически настроенной» дамой. За обеденным столом велись споры обо всем на свете, и Ларс с матерью часто занимали прямо противоположные позиции. Не нужно было никаких глобальных вопросов, чтобы разгорелся жаркий спор, по семейной традиции им вполне хватало мелочей: нужно ли использовать цепи скольжения на машине и как правильно резать салат айсберг?

– Она была очень последовательна во всех своих убеждениях, я помню, что она не пришла в церковь на крестины нашей дочери Агнес, потому что считала себя противницей обряда крещения, – говорит Сесилия Хольбек Триер – и запинается ненадолго, когда я спрашиваю, каково было быть замужем за Ларсом фон Триером. – Нелегко, – отвечает она наконец, –

Когда он писал, он становился ужасно экстравертным. Я должна была прочитывать каждое им написанное предложение, выслушивать каждую новую идею и выражать свое мнение по этому поводу. Иногда я чувствовала себя совершенно выжатой из-за его высокой потребности во внимании. То есть это выглядело так: «Я тут написал кое-что, вот послушай». И так без конца. Когда же он заканчивал писать, его всегда начинала мучить головная боль. Зато он много времени проводил дома...

Рабочие привычки самой Сесилии, по ее словам, прямо противоположны:

– Я закрываю дверь в свой кабинет, чтобы меня никто не трогал. Но я помню одно – и я уже тогда это очень ценила, – он никогда не бывал в депрессии во время работы. Тогда он мог выпутаться из любой ситуации. Ларс рано вставал и был в отличном настроении, что, надо признать, порой раздражало, потому что раз уж он встал, то и *всем* остальным тоже надо было вставать.

\*

Ларс фон Триер очень хотел обрести веру. В 1985 году он начал изучать католицизм у монаха-бенедиктинца Ансгара в монастыре в Херсхольме, и в апреле 1989 года его крестили. В детстве он не верил в Бога, и сам объясняет свой переход в католичество тем, что Сесилиа была воспитана в католической вере, так что он воспринял это как знак.

– Я *надеялся* на Бога – но не верил. Однако вера многое делает проще, потому что как будто оснащает тебя туннельным зрением. Так что я подумал: пора взяться за дело всерьез, я должен креститься. Тогда я наверняка почувствую, как на меня снисходит дух святой.

Отец Ансгар очень хотел успеть окрестить Триера до приезда Папы Римского в Данию в июне 1989 года, хотя сам Ларс не считал, что это так уж к спеху.

– Мне не так уж важно успеть до Пасхи, – сказал он.

– Троицы! – поправил его Ансгар.



*Первая жена Ларса фон Триера, Сесилия Хольбек Триер, была воспитана в католической вере, что Триер счел знаком свыше и крестился сам. И хотя он с трудом отличал Пасху от Троицы, это не мешало ему ревностно экзаменовывать ее на знание библейских текстов.*

– Надо, конечно, признать, что я считал это проявлением Божественной коррупции. По-хорошему его должен был бы отпугнуть тот факт, что я не различаю Пасху и Троицу.

Католицизм казался Ларсу фон Триеру более здоровой религией, чем протестантизм. Особенно ему по душе ритуал исповеди: он напоминает ему психоанализ, и вообще, как он говорит, «для твоего ментального здоровья полезно признаться в том, что ты убил дочку соседа, потому что признание значит, что ты уже на пути к выздоровлению».

Ему нравилось и то, что католицизм настолько буквален, что все нужно понимать прямо, а не символически. Когда в католической церкви зажжена красная лампа, в ней присутствует Святой Дух, и никак иначе. Папа стоит ближе к Богу, чем остальные люди, и никак иначе. Особенно

ему нравились католические святые: они обеспечивали своего рода пантеизм и тем самым свободу выбора.

– Одно то, что ты можешь обращаться к разным святым с разными проблемами, уже хорошо. В протестантской церкви ты можешь обращаться только к одному, и то он никогда ничего не отвечает. Мне очень симпатично, что, вместо того чтобы все время говорить: «Ладно, ладно, понял, я грешник» – ты можешь сказать: «Ладно, *ты* вот говоришь, что я грешник... допустим, но я теперь хочу послушать *альтернативное мнение*». И потом ты идешь к другому святому, к Деве Марии, например, и получаешь женскую точку зрения на вопрос. Если ты, например, считаешь, что Бог с тобой слишком строг, ты ей говоришь: «Слушай, ну неужели я действительно должен страдать целую *вечность?*» – «*Нет!*» – отвечает она. «Так как же! – говоришь ты. – Вот Бог сказал». – «Ай, ну ты же знаешь Бога. Конечно ты не должен страдать целую вечность из-за такой ерунды».

Дома Триер более чем охотно дискутировал по вопросам католицизма с Сесилией, которая одобряла далеко не все в своей религии.

– Похоже было на то, что он просто хотел меня слушать. Проверить меня, чтобы понять, насколько сильно я верю. Говорил «да ты что, ты не понимаешь разницы между тем-то и тем-то», – смеется она. – Но я бы не сказала, что он пережил какое-то особенное религиозное возрождение, скорее это были поиски самоидентификации.

– *Вас, наверное, часто спрашивали, каково было быть женой Ларса фон Триера?*

– Ну да, потому что все считают, что если ты с ним живешь, то ты, наверное, тоже очень странная.

– *Или очень выносливая...*

– Люди считают его очень неприятным и невротичным человеком, что тоже является частью бренда. И да, это в нем есть, но в то же время в нем есть и столько всего другого.

– *В чем самая большая разница между общими представлениями о Ларсе и тем Ларсом, которого вы знаете?*

– В том, что в личной жизни он очень приятный человек. Он очень... уютный, что ли. Кроме того, в нем есть еще мещанская сторона, которая иногда кажется даже чересчур мещанской. Мы редко куда-то ходили, например, потому что он считал, что дома так хорошо, пусть лучше к нам придут гости. Еще он мог спросить: «Нам не пора встретиться с твоей мамой?» – смеется она.

– Мы всегда были согласны во всем, что касается воспитания детей, здесь мы оба настроены на классические буржуазные ценности, для нас

обоих важно, чтобы девочки хорошо учились и поступили потом в университет. После нашего развода девочки проводят у него каждые вторые выходные, и все договоренности выполнялись по часам. Эти выходные расписаны на годы вперед поминутно и внесены в еженедельник. Чтобы изменить хоть что-то, понадобятся долгие переговоры.

– Я боюсь, что у многих сложилось гораздо более драматическое представление о нем, вам так не кажется?

– Да, но не исключено, что он намеренно этому способствовал, – улыбается она. – Ну вот, теперь я разом уничтожу все плоды его стараний, сидя тут и рассказывая, что на самом деле он очень милый.

## Все время в мире

В один из позднегоябрьских дней после обеда я крадучись подхожу к пороховому складу. Я стучу в дверь и вижу, что Ларс фон Триер стоит внутри, у второй стеклянной двери, и смотрит на холм в сумерках. Мне разрешили сегодня присутствовать при последнем часе работы над сценарием, в которой режиссеру помогает Винка Видеманн, и я собираюсь быть тише воды ниже травы, когда передо мной приоткроется процесс создания фильма.

Прежде чем открыть передо мной стеклянную дверь, режиссер достает свой телефон и смотрит на часы.

– Смотри-ка, ты впервые пришел почти вовремя, – говорит он и отступает в сторону, чтобы я мог незаметно усесться в кожаное кресло.

Эти двое сегодня в последний раз работают над сценарием «Меланхолии»; когда они закончат, Триер на неделю запрется дома и перепишет все начисто. Винка Видеманн сидит в офисном кресле за горизонтом из безделушек и бумажных груд, высящихся на большом письменном столе фон Триера, и печатает на компьютере, пока режиссер важно прокладывает по полу разные маршруты.

– Во время ужина Жюстине выходит посмотреть на звезды, и тогда Клер идет за ней, чтобы привести ее обратно, – говорит Винка Видеманн. – Что Клер там говорит?

– Жюстине может сказать какую-то чушь, не знаю там, как какой-то знак зодиака сегодня четко виден или что-то в этом роде, – отвечает Триер. – И если она говорит это младшей сестре, это намекает на то, что у них есть какое-то общее понимание всей этой небесной... проблематики. И тогда мы не можем не повторить «Тристана и Изольду»...

Триер прекращает свою прогулку по комнате и наклоняется над музыкальным центром за компьютерным столом.

– Сейчас, я просто хочу послушать, – говорит он и перематывает до нужного момента, так что кажется, как будто струнные нарезаются на мелкие острые звуковые отрезки, и потом комната наконец-то наполняется масштабными широкими движениями музыки.

Несколько секунд кажется, как будто кабинет накачивают звуками, так что ни одно слово не достигнет ушей, пока звуки отражаются от стен и возвращаются обратно.

– Жюстине выглядит уставшей, – зачитывает с экрана Винка

Видеманн, когда в комнату возвращается тишина. – Она трахает его довольно ожесточенно, – смеется она.

– Так оно и есть, что делать, – говорит Триер, опускаясь на диван у дальней стены, откуда он следит за действием по пачке бумаг.

Так они сидят и работают еще долго. Договариваются, когда и что должно произойти. Перепроверяют, чтобы ничто не противоречило уже произошедшему и тому, что должно будет случиться.

– Они выходят на освещенные поля для гольфа и разговаривают, – говорит Триер. – И тогда она говорит, что не чувствует себя счастливой. На что он отвечает: «Да никто не чувствует себя счастливым».

Он диктует, делая паузы, чтобы Винка успевала за ним записывать.

– Что дальше происходит, я не знаю. Может быть, все должны проводить молодоженов к двери?

– Можно вставить сюда какой-то ритуал, например, все должны им хлопать, – говорит Винка. – Тогда, может быть, она должна тут же бросить букет.

– Да, – подхватывает Триер. – Должна, но не бросает. Тогда кто-то делает это за нее. Наверное, Клер.

Из дальнейшего разговора я понимаю, что, когда пара остается наедине, невеста извиняется перед женихом.

– Допустим, она говорит: дай мне еще минутку, – предлагает Триер. – И он отвечает: конечно, у тебя есть все время, которое тебе нужно. Тогда она бежит там вокруг и занимается бог знает чем, и в какой-то момент он начинает собирать вещи, потому что он наконец-то *понял* то, что мы все поняли... – смеется он, – полтора чертовых часа назад: ничего из этого не выйдет. Но он должен оставаться *милым* в процессе этого понимания. Оно не должно его *разозлить*.

Он встает с места и проходит мелкими танцевальными движениями в своих мягких туфлях на середину комнаты и там запекает вдруг: «We have all the time in the world»<sup>[16]</sup>. Он поднимает взгляд на Винку:

– Ты знаешь, откуда это? Это однозначно лучший фильм о Бонде, «На секретной службе ее величества», где пел Луи Армстронг. – Он снова напрягает свой тонкий пористый голос: – We have all the time... И мы-то знаем, что уж чего-чего, а времени у них *нет*.

\*

Под столом я замечаю ящик с новенькой приставкой «Playstation 3».

Похоже, этому мальчику по-прежнему достаются лучшие из возможных игрушек. Они обсуждают, должна ли Жюстине выйти танцевать или уйти на поле для гольфа.

– Не знаю, я должен сам до этого дойти в процессе письма, – говорит Триер. – Сделай там пометку какую-то. Или просто напиши: «Ларс подготовит какое-то поэтическое дерьмо».

Чуть позже в сценарии следует сцена, где невеста лежит в ванной.

– Она же не плачет, правда? – спрашивает Винка.

– Нет, – отвечает Триер. – Она слушает группу «Carpenters». – У него вырывается плутоватый смешок. – All I know of love is how to live without it, – поет он. – There's no tomorrow for this heart of mine<sup>[17]</sup>, – добавляет он чуть тише. – И только те, кто знают «Carpenters», поймут отсылку.

Винка долго молчит.

– Я перечитываю просто, – объясняет она наконец.

– Ты *перечитываешь*? – восклицает режиссер. – Ты мне это брось. Все проблемы именно с этого и начинаются. Это все равно что... – в голосе звучит смех, – я однажды разговаривал с Рифбьергом о крови в фекалиях. У него как-то было сильное кровотечение, и с тех пор он перестал заглядывать в унитаз. Опускаешь крышку – и жмешь на слив. По такому же принципу я работаю со сценариями.

Триер спрашивает, удалось ли Винке нарыть что-то интересное об испанских свадьбах: раз главную роль должна играть Пенелопа Крус, свадьбу тоже хорошо было бы сделать с испанским уклоном. Винка роется в своих бумагах и зачитывает несколько предложений. Жених и невеста могут раздавать сигары, во время ужина кто-то может подняться и спеть песню, и похоже, что в Испании тоже кричат, когда жених с невестой должны поцеловаться, но при этом еще и размахивают салфетками над головой. Еще жених и невеста могут положить золото в бокалы с шампанским и выпить на брудершафт.

– И еще, по-моему, интересно, что у них часто бывают черные свадебные платья.

– Интересно-то интересно, но с учетом наших ночных съемок это неприменимо, – говорит Триер. – Но вообще хорошо будет добавить туда каких-то испанских мотивов, чтобы быть уверенными, что Пенелопа согласится. Тогда я напишу ей, когда буду посылать сценарий, и попрошу посоветовать кого-то другого, если она сама все-таки не сможет. Это ее взбесит, – смеется он. – Это все равно что попросить Йоргена Реенберга посоветовать какого-то другого датского актера вместо себя.

Когда час подходит к концу, Триер просит нарисовать сценарий на

куске картона.

– Может быть, я смогу писать два дня в неделю. Я хотел бы разделаться с этим в три приема, три раза по два дня. Иначе я не смогу это выносить, – размышляет он вслух.

Я встаю с места так же незаметно, как и пришел.

– *Спасибо, что разрешили мне здесь посидеть*, – почти шепчу я.

– Ничего себе, *ты* здесь, оказывается? – говорит Триер. – *В кои-то веки ты себя вел немного пассивно. Тебе это очень идет.*

– *Я ЗНАЛ, что рано или поздно мы найдем что-то, что мне идет.*

– Ну вот и нашли.

## Разоблачение

Мать Ларса тянула с разоблачением своей тайны до последнего момента. Семье сообщили поначалу, что рак ее не смертелен, но потом начались осложнения, и, когда Ларс зашел проведать ее в больницу Гентофте, она лежала в полубессознательном от лекарств состоянии в одиночной палате. И тогда вдруг она ему открылась.

– Она сказала что-то вроде «ты же знал, что Ульф тебе не отец», – вспоминает Ларс фон Триер. – Таким тоном, как будто мы уже раньше об этом говорили, но ничего подобного.

Дело было в апреле 1989 года. До тридцать третьего дня рождения Ларса оставалось несколько недель, он сам только что впервые стал отцом – и ни на секунду за прошедшие три десятилетия не усомнился в том, что он сын Ульфа Триера. Мать всячески поощряла его в разыскивании отцовских еврейских предков и подсовывала ему генеалогические таблицы, которые он тщательно изучал. Он нанес обязательный визит в концлагерь Дахау, и в общем и целом его вполне устраивала принадлежность к гонимому народу. И вот в одночасье оказалось, что он больше не гонимый и не еврей.

– На что я ей ответил: если бы это была сцена из сериала «Даллас», то бог свидетель, это была бы очень плохая сцена. Потому что это было так банально, правда, как в настоящей мыльной опере. На это она ничего не ответила. Тогда я спросил, кто об этом знает – потому что я все свое детство провел в общении с этой триеровской семьей – и знал ли об этом сам Ульф. На что она ответила: «Знал, наверное, но вообще-то мы особо об этом не разговаривали».

Больше всего Ларса фон Триера мучила невозможность обсудить это с человеком, которого он до того момента считал своим отцом.

– Как было бы забавно с ним теперь поговорить, хоть парой слов переброситься. Я бы сказал: я был более чем доволен твоим отношением ко мне на протяжении всей жизни. Ты знал, что на самом деле ты не мой отец? Это в самом деле очень важно, потому что, если он всегда это знал и, несмотря на это, относился ко мне с такой любовью, это значит, что его любовь была настолько сильной, что могла преодолеть немалые препятствия, и таким образом стала бы в моих глазах еще сильнее и искреннее. Если любовь вообще может быть искреннее искреннего.

– *Твоя мать дождалась от тебя реакции на свое признание?*

– Нет, вот уж чего она не дождалась. В эти игры я играть не захотел. Это все равно что прийти перед самой смертью к священнику – конечно, она не могла мне не рассказать, потому что надеялась получить отпущение грехов. И *такого* удовольствия я ей доставить не мог.

Мать Ларса рассказала ему, кем был его настоящий отец, и посоветовала с ним связаться.

– Потому что он был достойнейшим человеком, и мы наверняка нашли бы общий язык, – едко смеется Триер. – Беззастенчивое вранье по обоим пунктам. Кажется, она сказала, что хранила все в тайне, чтобы не помешать жизни или карьере этого Хартманна, и тут же, естественно, оказалось, что он в то время был начальником и моего отца, и моей матери, так что мы правда находимся где-то на уровне Далласа, но мир вообще частенько этим грешит. И еще она сказала, что я должен радоваться тому, что она раздобыла мне артистичные гены, потому что со стороны Триеров никакой искры никогда не проскальзывало. И что не исключено, что я найду к чему эти гены приложить.

Весь разговор продолжался две-три минуты. Потом Ларс, покачиваясь, вышел в коридор, где ждал его брат. Оле тоже ничего такого не подозревал, более того, всегда считал, как он признался впоследствии Сесилии, тогдашней жене Триера, что это с ним самим что-то не так.

– Ларс позвонил домой, взволнованно сказал, что у него есть хорошая и плохая новости, и спросил, какую я хочу услышать первой, – вспоминает Сесилия Хольбек Триер, которая выбрала тогда хорошую. – Он сказал: «У Агнес есть дедушка!» Я ничего не поняла. Тогда он сказал: «Ульф не был моим отцом».

Ларс фон Триер все равно сомневался, правда ли это, поэтому первым делом по приходу домой нашел фотографии своего предполагаемого биологического отца, и тогда сомнений не осталось.

– Я заревел как идиот, и тут как раз позвонил Оле, услышал меня в трубку и спросил: «Что, она умерла?» Да если бы! – смеется Ларс фон Триер. – Я оплакивал ситуацию, в которой *сам* оказался. Я чувствовал себя дураком, чувствовал, что меня обвели вокруг пальца. Все то, что я всю жизнь считал своим собственным, оказалось взятым из ее желания родить ребенка, который отвечал бы ее представлениям о прекрасном. Я чувствовал себя черешком какого-то растения, посаженного в горшок. Мне казалось, что я одновременно лишился и отца, и матери. Честно говоря, больше всего меня волновал отец, потому что он исчез совсем, его в принципе не существовало больше в моей системе координат, раз между нами не было никакой генетической связи. Мои симпатии были на его

стороне, потому что мама была такой резкой и стремилась всем на свете управлять. Это странно, конечно, если подумать, я ведь считаю, что люди вольны трахаться, как кролики, если им зачем-то это нужно, но только не моя мама, – смеется он. – Она должна была вести себя прилично по отношению к моему отцу, который составлял пятьдесят процентов моего детства. Ну или, раз уж на то пошло, пусть бы он тоже трахался направо и налево! И мне было очень обидно за него, обидно, что он значил для меня меньше, чем она. Потому что мало того, что над ним всю жизнь издевались, теперь он лишился еще и права быть моим отцом.

\*

Это был последний разговор Ларса с матерью. Он проводывал ее еще раз с тех пор и сидел у кровати, но она все время была без сознания и парой дней позже умерла. Ларс фон Триер помнит, как вошел в палату и увидел мать в поддерживающей подбородок подвязке.

– Тогда я начал с силой трясти кровать, чтобы посмотреть, как она, дрожа, перекачивается с боку на бок. Чтобы убедиться в том, что она действительно мертва.

Чуть позже, во время уборки в доме на Исландсвай, Ларс расколотил весь материнский фарфор и безделушки о бетонный пол в гостиной. Одно то, что она вообще заговорила вдруг о том, как важно, кто чей биологический отец, шло вразрез со всеми ее убеждениями. Обычно она сказала бы, что это не имеет никакого значения, потому что определяющим фактором является среда, а не наследственность.

– Это противоречило всем ее убеждениям. Как и то, что она столько лет держала это в тайне. Такое невыносимое мещанство, а ведь она считала своей честью всячески отрицать мещанство на всех уровнях и была убеждена, что любая информация должна быть доступна всем без исключения. И почему вдруг она решила, что мне будет очень кстати узнать это как раз перед ее смертью? Как же все это было гадко. Как будто она покорила клише о том, что должна разобраться со всеми земными делами, чтобы душа беспрепятственно могла улететь дальше, куда ей там надо, – говорит Ларс фон Триер, который тогда почти пожалел свою мать. – Потому что от этого она стала мелкой, а она и так уже была мелкой в моих глазах. Ей-то это ничего не стоило, но вот мне... И ты ведь всегда думаешь, что это ключ к лучшей жизни. Если бы я только знал об этом раньше... Может быть, это и стало бы ключом – как знать!

Еще когда Ларс был мальчиком, Ульф Триер рассказал ему о концлагерях и показал соседских евреев. Они вместе ходили на кладбище Мозаиск, где отец продемонстрировал, как с помощью четырех узлов превратить носовой платок в головной убор, и Ларс вселился в историю еврейского народа, уселся там поудобнее и чувствовал себя как дома. Теперь же его вдруг выставили за дверь, и закон возымел обратную силу.

– Все это еврейство действительно много для меня значило. Ассимилировавшаяся датская еврейская культура была мне... очень близка, – тихо говорит он. – В тех еврейских семьях, с которыми я общался, царила совершенно особенная насмешливая атмосфера. Я до смерти скучаю по этому еврейству.

Ульф Триер был атеистом и антисоционистом, который считал основание государства Израиль преступлением. Однако он вовсе не был антисемитом, и это разграничение Ларс находил очень искренним. Потому что, по его словам, «ему было сложнее жить евреем, если он при этом отрицал необходимость существования Израиля».

Сам Ларс чувствовал «странную романтику в том, чтобы быть частью нежеланного народа. Мы были из тех, кто нес на своих плечах мировые страдания». Это чувство было в нем так сильно, что первое время после изгнания из клана жизнь была ему более безразлична, чем раньше.

– Как бы там ни было, у человека всегда есть какие-то чувства, связанные с племенем. Да, чаще всего они не имеют никакого значения, но все-таки это своего рода пуповина, которая связывает тебя с прошлым, и, по моим ощущениям, эта самая пуповина была тогда окончательно перерезана.

Тем не менее со временем он снова принял своего отца.

– Поначалу мне казалось очень важным, с кем я в родстве, но сегодня я считаю Ульфу своим отцом и семью Триер своей семьей. Потому что именно их я видел, пока рос. Чем старше ты становишься, тем лучше понимаешь, что твой отец – это *и есть* тот, кто был все время рядом, – говорит он.

Матери же он довольно хитроумно отомстил: она хотела, чтобы ее кремировали и прах развеяли над безымянными могилами, но ему удалось ее «удержать», как он говорит, похоронив ее в могиле. Вернее даже, в чужой могиле.

– Самый ужасный мой поступок – это что я довольно долго продержал

маму под фамилией отца, которую она никогда своей не признавала. Она всегда оставалась Хест. Но отец умер первым, так что на могиле было написано только «Ульф Триер», и там она лежала много, много лет – и, подозреваю, ворочалась в гробу.

– *Зачем тебе понадобилось, чтобы у нее была могила?*

– Просто чтобы я всегда мог знать, где она. Я не хотел, чтобы последнее слово оставалось за ней даже после смерти. Ну и потом, теперь у меня есть место, куда я могу прийти их поведать, чего я никогда не делаю, – говорит он и начинает смеяться. – Так что получается, что для нее это двойное наказание.

\*

Вскоре после смерти матери Ларс фон Триер позвонил своему девятилетнему на тот момент биологическому отцу, Фритцу Микаэлю Хартманну. «Я – сын Ингер, – сказал он. – Она умерла. Она просила, чтобы я тебя нашел». На что Фритц Хартманн ответил: «Да, ну здесь мы встретиться не можем».

– И это, пожалуй, самое неприятное приветствие, которое ты можешь услышать от близкого родственника.

Вместо этого они встретились в офисе компании «Латерна фильм» в Клампенборге, где Ларс часто сидел и писал. В кабинет вошел изящно одетый старик, чуть повыше Ларса.

– Все его поведение было как-то... немного с душком, – вспоминает Ларс фон Триер. – Я представлял его себе образчиком маскулинности, но на самом деле он оказался довольно женственным. В начале нашей встречи он был всецело поглощен решением вопроса, куда ему стряхивать пепел, потому что в кабинете не было пепельницы. И тогда я сказал: «Послушайка, я хочу поговорить о нашем родстве».

Однако именно об этом Фритц Микаэль Хартманн говорить не хотел. Как не хотел, чтобы обо всем узнали его жена и дети, и пришел исключительно потому, что чувствовал, что его к этому принудили.

– Но кое-что он все-таки сказал: «Я был уверен, что твоя мать предохраняется». Тоже не очень-то красиво с его стороны. Он был высокомерным идиотом, но если поставить рядом его фотографию и мою – сходство будет очевидным. Его называли «Хитрый лис» – что, конечно, интересно в контексте «Антихриста», – улыбается он. – А ведь и правда, я раньше об этом не думал. У него были лисьи глаза, говорят, у меня такие

же.

– *Какой у него был голос?*

– Не знаю... вообще, его внезапная близость мне казалась немного... отталкивающей. Я не хотел, чтобы он был так близко. И то, что он оказался чересчур женственным в сравнении с тем, что я считал подобающим и чего я ожидал, тоже меня смущало. Если бы у меня было двадцать лет на то, чтобы его полюбить, я наверняка бы его полюбил, но в той ситуации, когда он просто вышел из-за угла, я с трудом терпел его присутствие. И мне совершенно не нравилось, что он в каждом предложении отказывался от всякой ответственности.

– *То есть ты получил не самый теплый прием?*

– Не самый теплый? Ты что, издеваешься? Я представлял себе, что мы в замедленной съемке побежим друг к другу в объятия, как в сериале «Даллас». Но я столько раз переживал подобное с женщинами, что это не стало для меня ударом. В конце концов, это было не так важно, как с женщинами, – смеется он.

Разговор отца с сыном получился коротким и недобрый. После той встречи Ларс фон Триер написал Хартманну, что уважает его желание держать все в тайне от семьи, но оставляет за собой право связаться с наследниками после смерти Хартманна, на что тот ответил, что их дальнейшее общение возможно исключительно через его адвоката.

– *И ты не написал ему, что он козел?*

– Нет, зачем, для этого я был слишком хорош. Все должно было выглядеть достойно. Да, он, скорее всего, был идиотом, но что поделать, в мире их так много, и это не их вина.

После смерти Фритца Микаэля Хартманна Ларс фон Триер так и не решился связаться со своими единокровными братьями и сестрами, но подстроил все так, чтобы Петер Шепелерн написал в «Экстра бладет» статью, в которой биологический отец Триера без названия имени был описан настолько подробно, чтобы дети смогли его узнать. Это сработало, и с тех пор они понемногу общаются.

– Фокус был в том, что это они должны были выйти на контакт, а не я, – говорит Ларс фон Триер. – Потому что я никогда больше не хотел чувствовать себя нежеланным.

## Угорь и Клещ

Вход на вечеринку стоил десять крон. Организаторы украсили квартиру и купили пива, все расходы на это должны были покрыться за счет платы за вход, однако, когда в разгар вечера в дверь позвонили знаменитые выпускники Киноинститута, организаторы не были уверены, стоит ли брать с них деньги. Как же, это ведь сам знаменитый Ларс фон Триер и команда, с которой он снял «Элемент преступления», оказали собравшимся честь своим присутствием.

– Они все были лыдые и в кожаных куртках, только что вылезли из канализации и пользовались огромным уважением всех собравшихся, – вспоминает Петер Ольбек Йенсен, будущий партнер Ларса фон Триера, а в то время студент Института кинематографии, встречавший гостей в дверях квартиры в музыкальном городке в районе Эстербро. – Мои товарищи считали, что мы должны пустить их бесплатно, на что я ответил: ну уж нет, пусть платят или проваливают.

Так Ларс фон Триер познакомился с Петером Ольбеком. Ольбек подошел к лысой культовой фигуре и попросил заплатить за вход, что Триер в свою очередь сделал без возражений. Потому что, как говорит Петер Ольбек:

– Он очень щепетилен во всех денежных вопросах. Если что-то стоит десять крон, значит, это стоит десять крон.

Я гоню на максимальной скорости, чтобы успеть на встречу с Петером Ольбеком в Киногородке. Бросаю машину на парковке перед огромными стеклянными стенами главного офиса «Центропы», забегаю внутрь и узнаю на ресепшн, что «директор еще не приехал».

Я сажусь на диван в углу и рассматриваю холл совместного творения партнеров. Это штаб-квартира узаконенного бунта, где самая бесшабашная часть творческой интеллигенции уходит в отрыв под более или менее заметным руководством пары партнеров Триера и Ольбека, которых на центроповском сленге называют Клещ и Угорь.

Место похоже на смесь мастерской с дворцом творчества. На потертом зеленом линолеуме стоят столы с серебряными канделябрами, за некоторыми из них сидят люди и разговаривают приглушенными голосами. Над их головами, но гораздо ниже высоченного потолка, свешивается на черном кабеле гирлянда разноцветных лампочек без абажуров, а у дальней стены собраны музыкальные инструменты: барабанная установка,

контрабас и рояль. В качестве задника всего этого великолепия к стене приделана массивная белая система железных полок, наполненная призами, фотографиями и другим отраслевым сором, который привел в сети былой мятеж в датском кино. И, в качестве подписи, огромная щука на деревянной подставке. Безвкунее некуда. Чего и следовало ожидать.

Потом стеклянная дверь распаивается и входит Угорь в красной ветровке и велосипедном шлеме.

– Сиди-сиди, – пыхтя говорит он, когда я собираюсь встать, чтобы проследовать за директором в его кабинет. Оказывается, что у директора нет кабинета – или же его кабинет везде. – Подожди только, я в туалет схожу, – говорит он, расстегивая шлем.

\*

Петер Ольбек каждый день проезжает на велосипеде немалое количество километров от своего дома в Херфельге до станции Кеге, где садится в электричку. Остаток пути от Аведере до Киногородка он тоже преодолевает на велосипеде. Сегодня же ему пришлось остановиться, слезть с велосипеда и надеть дождевик, объясняет он, поэтому он и опоздал. Петер Ольбек, одетый в бесформенную камуфляжную флисовую кофту, возвращается с чашкой кофе и усаживается на один из старых потертых диванов с бирюзовыми подушками, которые часто можно встретить в разного рода учреждениях, устраивается поудобнее в углу, непринужденно вытягивает руки вдоль спинки дивана – и выглядит вдруг так, как будто ему принадлежит весь мир. Мы сразу, без предисловий приступаем к делу, потому что именно так кажется логичным вести себя с такими людьми, как Петер Ольбек. Точно так же, как в его обществе кажется логичным пить кофе нормальными глотками, а не цедить понемногу. Я начинаю разговор с замечания, что беглого взгляда на офис «Центропы» и поведение партнеров за последние годы достаточно, чтобы сделать вывод, что они так никогда и не стали взрослыми. На что он, как ни странно, отвечает, что ему самому эта мысль никогда не приходила в голову.

– Но ты, наверное, прав, это настоящая мальчишеская комната, с жабами в банках от варенья. Здесь действительно много всякой чепухи, так что да, это верно подмечено, у нас тут детская вселенная, – говорит он.

Я спрашиваю, как именно молодые сотрудники могут тогда против них бунтовать.

– Это тоже правда, голой задницей или дуракавалянием нас не удивишь. Но вообще-то все наши молодые сотрудники сумасшедше правильные и пунктуальные.

Петер Ольбек снова подтверждает тот факт, что Ларс фон Триер пользовался огромным уважением студентов еще во время учебы в Институте кинематографии. Многие даже его боялись.

– Вот этого вот маленького человечка, – смеется он. – Но, конечно, надо признать, что он очень острый на язык. И бескомпромиссный. В Институте кинематографии ходили слухи, что он позволяет себе сидеть спиной к преподавателю с наушниками в ушах. В своем учебном фильме «Ноктюрн» он прыгал сквозь окно, что было смертельно опасно. Ну и все считали, что он делает фантастические кадры.

Сам Петер Ольбек никогда не видел ранних фильмов своего партнера. Вся эта «желтая моча, в которой они сидят и разговаривают в тумане», – это не для него. Карьера Ольбека в качестве независимого продюсера была довольно короткой: он работал на фильме, который снял бывший оператор Ларса фон Триера Том Эллинг («ужасно странный, экспериментальный мистический фильм», как он говорит), после чего его первая компания осталась «с голой задницей». Триер тогда как раз закончил работу над «Эпидемией», его бывшие друзья Томас Гисласон и Том Эллинг оба работали для продюсера рекламных фильмов Йеспера Йаргиля, который давал задания и Триеру, и, если верить Йаргилю, Триер справлялся с ними очень профессионально.

Он снял, например, французский рекламный фильм «Улица», в котором камера проходит по улице параллельно с тем, как времена меняются и главный герой становится старше. Этот ролик пользовался огромным успехом во Франции: когда Триер ступал на французскую землю, он сталкивался с тем, что люди слышали что-то о том, что он снял «парочку второстепенных фильмов», по его собственным словам, но, когда они узнавали, что он снял «Улицу», они становились гораздо сердечнее.

Йеспер Йаргиль же нанял Петера Ольбека продюсером на тот проект, на котором они с Триером встретились во второй раз: рекламный ролик для одного пенсионного фонда, снимавшийся на американских горках в парке развлечений «Баккен». Сам Триер, естественно, ненавидел американские горки, но этим страхом, как и большей частью жизненных невзгод, он научился управлять. Он катался на них снова и снова, и вместо того, чтобы вжаться в штангу и минимизировать собственные движения, убедил себя в том, что ему все это нравится, и мысленно пытался заставить вагончик ехать еще быстрее, наклоняясь вперед на спуске и увлекая вагончик вслед

за собой.

Сам Триер прекрасно помнит эту их встречу. Был снежный день в самом начале весны, обслуживавшая американские горки бригада рабочих отказалась убирать снег, сославшись на то, что им нужно успеть на какую-то встречу, после чего Ольбек и Триер посмотрели друг на друга, взяли в руки по метле и расправились со снегом самостоятельно.

Петер Ольбек был, по его собственному определению, «упорным провинциальным хитрюгой». Ему нужно было зарабатывать деньги – «какого черта нам бы еще понадобилось снимать рекламные ролики?», – и Триер готов был его в этом поддержать.

– Вот что в нем интересно, – говорит Петер Ольбек. – По сравнению с другими режиссерами он ужасно щепетилен во всем, что касается времени и денег. Каким бы козлом он ни был, но в этом на него всегда можно положиться.

Дела самого Триера в тот момент обстояли довольно плачевно: с ним никто не хотел работать. Ольбек считает, что они с Триером оба зашли тогда в карьерный тупик и потому готовы были попробовать что-то новое. По словам Йеспера Йаргиля, во время совместной работы они постоянно ругались, но на третий день Триер спросил, не хочет ли Ольбек помочь ему в съемках следующего фильма, «Европы».

– У Триера в голове как будто сошелся пазл, – говорит Петер Ольбек. – У него просто фантастический нюх на человеческий потенциал, а надо отметить, что во мне тогда чертовски нелегко было разглядеть потенциал.

– *Что именно он увидел в этом сошедшемся пазле?*

– Это вообще очень хороший вопрос, потому что мы *ужасно* разные, несмотря на то что нам легко разговаривать и мы часто фыркаем в телефонную трубку. Он мыслитель. Маленький, нервный, с IQ в два раза выше моего, а я, в свою очередь, хвастливый лавочник и рабочий. Он, наверное, как-то инстинктивно понял, что все это социальное дерьмо, связанное с продвижением фильма и с тем, чтобы разговаривать с какими-то идиотами, – все это я умею. Я ведь не был даже частью кинотусовки, в то время она состояла из людей, которые пили бургундское, носили чуть ли не униформу и обсуждали французские фильмы для очкариков, в то время как я жил к югу от Кеге. Так что я думаю, что каждый из нас разглядел в другом залетную птицу и подумал, что другой может то, чего мы сами не можем.

Поначалу Триер и Ольбек договаривались только о том, чтобы сделать вместе «Европу», но когда в 1991 году они привезли фильм в Канны и зарубежные продюсеры стояли в очереди за возможностью поработать с Триером, режиссер сообщил им, что все без исключения договоренности должны идти через Ольбека.

– Я думал тогда – на черта я им сдался-то? Наш совместный проект закончен, расходимся! Зачем я нужен продюсеру Бертолуччи и Бернду Айхингеру? Но Ларс всегда был преувеличенно лояльным, это у него в крови. Он считал, что в тяжелое для него время после «Эпидемии», когда ему нужна была моя помощь, чтобы осуществить новый проект, я его поддержал, так что потом, когда «Европа» была закончена и все, кому не лень, расхваливали ее на все лады, хотели с ним работать, я тоже должен был разделить с ним этот успех, – говорит Петер Ольбек. – И можешь мне поверить, остальные режиссеры даже близко себя так не ведут. Их интересуют только работа и они сами, плевать они хотели на все остальное и всех остальных.

Сам Ларс фон Триер объясняет выбор Ольбека его бесшабашностью и тем, что «он умеет поддержать, особенно когда у тебя проблемы». Так что Угорь и Клещ основали «Центропу», названную в честь железнодорожной компании в «Европе» и вдохновленную бергмановской компанией «Персона фильм», которая тоже была названа в честь фильма. Триер считал, что компания должна ограничиться продюсированием его собственных фильмов, но Ольбек настоял на том, чтобы братья и за другие проекты.

– Чтобы я мог держать хоть какую-то дистанцию, – говорит он, но тут же добавляет: – Хотя если бы мы не снимали ничего, кроме его фильмов, мы бы все равно разбогатели.

Артистический дебют новоявленных партнеров в общественном пространстве состоялся на фестивале в Каннах в 1991 году, когда Триер получил за «Европу» технический приз жюри, а Ольбек рассказал потом прессе, что самоуверенный режиссер в приступе разочарования и злости выбросил свой диплом.

– Раньше, когда ты получал какой-то второстепенный приз, тебе просто выдавали чистый лист бумаги, потому что печатать быстро тогда не умели. Так что Ларс получил приз и выкинул бумажку, но я повернул все так, как будто он сделал это в приступе ярости. И это мое заявление входит теперь в учебники истории, – смеется Петер Ольбек.

– В тот раз еще все – ну или, по крайней мере, вся датская делегация – были шокированы тем, что он назвал Романа Поланского лилипутом. Тогда

я и сам заметил, что во всем, что касается работы с прессой и реноме, мы с ним образуем совершенно сумасшедший коктейль. Я полностью отдаюсь ситуации и плыву по течению – с тех пор мы проделывали что-то подобное семьсот тысяч раз, – и он ненавидит это всей душой, потому что я хорошо умею сгущать краски. Ларс всегда говорит все, как есть, я же добавляю сверху процентов шестьдесят – семьдесят. Во-первых, потому что это весело, во-вторых, потому что это хорошо для фирмы.

– *Понял ли ты уже тогда, что подобное поведение с успехом можно превратить в систему?*



*Общее празднование пятидесятилетнего юбилея Петера Ольбека и Ларса фон Триера. Поначалу режиссер был таким подлым чертом, рассказывает его партнер, что он сам долгие годы отказывался иметь дело с Триером за пределами работы, чтобы не допустить его полного доминирования. Так что добрыми друзьями они стали позже.*

– Можешь мне поверить, что мы никогда и ни для чего не продумывали каких-то вонючих стратегий. Все всегда происходило само по себе, бум-бум-бум. Точно так же и на переговорах: стоит одному из нас разозлиться, как другой спешит на этом сыграть, и в результате получается, что мы оказались в более выигрышной ситуации, чем могли рассчитывать изначально.

– *Насколько сознателен Ларс в своей игре на публику?*

– Более чем сознателен! Я никогда не видел режиссера, которому было бы так важно видеть свою фамилию прописанной в фильме большими буквами, просто он никогда не играет на публике того, кем является на самом деле. Зато он сознательно выстраивает свою жизнь и карьеру так, чтобы в конце концов получить статус классика. Он ведь поклялся в юности, что каждый раз, сняв три фильма, будет полностью менять свой стиль, – и неукоснительно этому следует с тех пор.

Средства массовой информации со временем к этому привыкли. По крайней мере, в редакции «Политикена» каждая новость от «Центропы» воспринимается скептически. Мы никогда не спешим верить в серьезность очередного заявления из Аведере – и оказывается, что у нас есть на это все основания.

– Я всегда говорил: сегодня я вам наконец все расскажу. А завтра все опровергал. Так любая история занимает в два раза больше места, – говорит Петер Ольбек.

Его коллеги, кажется, хорошо усвоили этот урок. Спустя месяц после моего разговора с Ольбеком Ларс фон Триер и звезды, снимающиеся в «Меланхолии», встречаются в шведском Трольхаттане с шестьюдесятью специально приехавшими туда журналистами, и тем мало чего удается от них добиться. Ни Триер, ни актеры не хотят ничего рассказывать о сюжете, пресс-конференция была созвана лишь для того, чтобы подогреть общий интерес к фильму. Эту стратегию, как мы знаем, разработал не Триер, более того, он к ней совершенно равнодушен, однако газеты, естественно, сделали вывод, что пресс-конференция стала театром абсурда, фарсом и еще одним примером сознательных манипуляций Ларса фон Триера с прессой.

Триер, конечно, может внести свою лепту в подобные игры, но, по словам Петера Ольбека, он «никогда не врет».

– Я никогда не видел такого честного человека, как он. И видит бог, это приносит ему множество проблем, было бы гораздо проще, если бы он был такой же лгун, как и мы все. Я вру по четыре раза на дню, но для Ларса такое невозможно.

– *Так что если кто-то из вас тут манипулятор, то это ты, а не Ларс?*

– Да. Он просто пешка в моей игре. Он и сам прекрасно в это играет, конечно, но не любит, когда все становится слишком управляемо, так что остается мне брать все в свои руки. И можно думать об этом все что угодно, но, по большому счету, мы можем делать все, что захотим, потому

что мы своего рода Лорел и Харди.

\*

В личной жизни честность Ларса фон Триера делает его крайне наивным, объясняет Ольбек, который помнит, как Триер влюбился в свою нынешнюю жену Бенте, будучи женатым на Сесилии.

– Он спросил меня тогда, что ему делать. Ты издеваешься, ответил я. Ну, то есть я думал – да трахни ты ее уже, и дело с концом! В чем проблема-то? Ну нет, ответил Ларс, *так* не делают. Он женат, он клялся Сесилии в верности, и он не хочет ей изменять.

То, что Петер Ольбек привык говорить без обиняков и не стесняться в выборе выражений, сразу бросается в глаза, особенно когда речь заходит об отношениях его партнера с женщинами, которые, мягко говоря, удивляли его на протяжении долгих лет.

– Так что он не просто фильмы об этом снимает, – говорит он. – У Ларса действительно *есть* проблемы с бабами.

Ольбек считает, что в первом браке Триер был заключен в строгие рамки.

– Да что там говорить, тогда ему домой нельзя было звонить после шестнадцати тридцати. Совершенно бредовое, истеричное правило. Он таскался по дому в каких-то вонючих тапках из верблюжьей шерсти, зарабатывал деньги, готовил ужины и возился в саду. Он был у нее под каблуком, да, зато потом, когда он наконец-то оттуда выбрался, он перед нами предстал с хлыстом и в начищенных ботинках, так что это было даже по-своему мило.

– *В чем именно заключаются его проблемы с женщинами?*

– Его главная проблема в том, что он стремится к отношениям с сильными бабами. Он на них ведется и ненавидит себя за это. Но в конце концов он прибил к Бенте, которая прямая им противоположность.

Петер Ольбек, активно участвовавший в создании и продвижении общественного представления о Ларсе фон Триере, признает, что представление это отличается от подлинника по нескольким пунктам. Во-первых, режиссер очень смешной человек, но об этом почти никто не знает.

– У него отличное чувство юмора – его смешной подход к жизни и ребячество всегда держали нас вместе. Один этот дурацкий выкрашенный под камуфляж гольф-кар, в котором он разъезжает, чего стоит? Но общественность не знает его со смешной стороны. Люди не пускают его в

свои сердца, и он к этому никогда не стремился, да и не смог бы как-то естественно этому способствовать. В провинции, где я живу, считается, что ему не мешало бы всыпать по первое число, при этом для интеллигентов он ведь тоже не свой. Я не думаю, что его вообще где-то любят. Хотя, с другой стороны, он и предпосылок к этому особых не создавал.

– *Что о нем думают знакомые?*

– Знакомые его уважают, но и боятся одновременно, потому что он чертовски силен и молниеносно реагирует. Это, я думаю, основная причина того, что любовь никогда не присутствует в его отношениях с другими людьми. Они боятся того, что он говорит и делает, и того, что он под этим подразумевает. Он же ироничный дьявол. Если ты хочешь, чтобы тебя любили, ты должен, например, приглашать людей к себе на ужин, но ему это в голову не приходит. Привет, Лассе! – говорит он вдруг, глядя через плечо. Сначала я думаю, что это шутка, но потом замечаю режиссера, который действительно направляется к нам.

– Это пустая трата времени для вас обоих – но вы и сами это понимаете, да? – говорит он, и дает тем самым сигнал к началу игры.

– Знаем, знаем, – отзывается Ольбек. – Я думаю, пришло время правде выйти наружу.

– Ты у него не спрашивал о нашей договоренности насчет того, что ни я, ни Петер не должны зарабатывать деньги за пределами «Центропы»? – спрашивает Триер. – Ты спроси-спроси, я бы на твоём месте обязательно включил в текст эту маленькую деталь.

– Ты мне скажи лучше, – говорит Петер Ольбек, – вы разве не должны сейчас сидеть и работать?

– Ну... – мнется Триер. – Я и собираюсь работать.

– Какая-то неуверенность мне слышится в твоём голосе, – не сдаётся Ольбек. – Как будто тебе нечем крыть.

– Винка захотела кофе, – пытается увильнуть Триер.

– Кофе! Я вообще-то думал, что кофе пьют, когда со всеми делами покончено, нет?

\*

Вот, пожалуйста, ещё одна характерная триеровская черта, говорит Петер Ольбек, когда мы снова остаемся одни. Он никогда ничего не забывает. Ни хорошего, ни плохого. Ольбек объясняет, что партнёры делят всю выручку пополам и до сих пор получают ту зарплату, которую сами

назначили себе сразу после основания компании, а именно пятьдесят пять тысяч крон в месяц. Сверх этого Триер получает роялти за свои фильмы. Ольбек считал, что мог бы компенсировать разницу гонорарами, если бы ему позволено было выступать с лекциями.

– Он это воспринял очень болезненно. С тех пор прошло уже почти два года, и я уверен, что он мне это будет припоминать до конца жизни. У него просто патология какая-то, он никогда не забывает досаду и предательство. Но в то же время он помнит абсолютно все, у него на каждого заведен как положительный, так и отрицательный счет. О любом конфликте он будет вспоминать следующие тридцать восемь лет. И я знаю, что единственная верная тактика – это бить его тем же оружием. Все время, пиф-паф, не забывать жать на спусковой крючок при виде него, и он только рад, когда ему отвечают ударом на удар. Правда, в результате этого никто не подходит к нему так близко, как ему бы того хотелось.

На отрицательном счету Петера Ольбека значится еще несколько статей: например, монтажный стол, настольные лампы и несколько красных планок для мезонитовых плит, которые были его вкладом в компанию при ее основании и за которые он требовал денег. Или тот случай, когда он вместе с продюсером Вибекке Винделев при постпродакшене добавил освещения в один из фильмов догмы, «Идиоты», пойдя вразрез с правилами догмы и не посоветовавшись с самим режиссером.

– Вибекке позвонила и сказала, что в первой сцене в ресторане, там, где Бодиль Йоргенсен и Йенс Альбинус, ни черта не видно, потому что внутри было темно, как я не знаю где. И я сказал – так добавь света, подумаешь! Она спросила – а как же догма? Да к черту догму, сказал я, все равно он никогда не узнает.

Но он узнал. И позвонил Ольбеку домой.

– Он был в состоянии какой-то абсолютной безумной ярости. Так взбешен, что ничего толком не мог сказать. После этого мы не разговаривали несколько месяцев, но такого он тоже не выносит. Если ты ведешь себя достаточно холодно, он первым сделает шаг навстречу. И я-то прекрасно знаю, что не должен за ним ползать. Это часть игры, я должен сохранять ледяное спокойствие. Но простить он *никогда* меня не простит.

Петер Ольбек быстро понял, что и из этой особенности Триера при желании можно извлечь пользу для компании; впервые это стало очевидно, когда они с Триером и другими догма-режиссерами давали в Киногородке пресс-конференцию перед началом телевизионного проекта «День «Д»», в ходе которого несколько режиссеров первого января 2000 года запустили

свои фильмы по разным каналам. Однако основное внимание на той пресс-конференции было сосредоточено на конфликте между Угрем и Клещом.

– Это была одна из тех ситуаций, когда мы сразу хватаемся за возможность получить немного лишнего внимания в прессе. Я стоял в одном конце комнаты, он – в другом. Потом мы по очереди переходили из одного конца помещения в другой, потому что находиться рядом мы просто не могли, – смеется Петер Ольбек.

– Я помню, что у вас был конфликт, когда ты рассказал кому-то о сюжете «Антихриста» еще до съемок.

– Да, я рассказал какому-то французскому журналисту, что фильм будет о злом начале в природе, которое в конце концов возьмет верх, а потом об этом узнал «Политикен». Ларс очень рассердился тогда, потому что считал, что я рассказал, каким будет конец. Но я ответил: да иди ты! Это фильм ужасов, и он называется «Антихрист», уж, наверное, все и так догадываются, что зло в нем победит, тем более если ты его снял. Он пришел сюда и пробил ногой дырку в двери. Вон видишь, вместо нижнего окошка там деревянная вставка? Я подумал, что в следующий раз, когда это случится, дерево будет дешевле заменить, чем стекло, – говорит он, указывая на дверь кабинета, в которой нижнее из четырех окошек действительно закрыто деревом. – Все работы над «Антихристом» он тогда остановил и, чтобы меня наказать, снял вместо «Антихриста» «Мандерлей». Наказание получилось двойным, потому что на «Антихристе» мы должны были заработать, а вместо этого получили очередную порцию меловых линий. На сей раз с неграми.

Но несмотря на все это, Петер Ольбек пользовался и всегда будет пользоваться заповедным статусом в мире Ларса фон Триера, и ему на всю жизнь обеспечена лояльность. Просто потому, что в свое время он помог Триеру с «Европой», когда тот в этом нуждался. По этой же причине – по крайней мере, и по этой тоже – Триер сделал фильм в сотрудничестве с Йоргеном Летом, рассказывает Петер Ольбек, потому что несколько десятков лет назад Лет охотно разговаривал с Триером, который расставлял тогда катушки с пленкой по полкам, заменяя какого-то ушедшего в отпуск сотрудника Государственного киноцентра. По той же причине «Центропа» сделала фильм в сотрудничестве с режиссером и аниматором Янником Хаструпом, который написал вежливое письмо юному Триеру в 1978 году.

– Для него это совершенно свято, когда кто-то помогает ему в трудную минуту. Но, с другой стороны, для человека, который помог, в этом заключается и ловушка, потому что я, например, теперь перед ним в неоплатном долгу. Он мог просто избавиться от меня после «Европы», но

нет, теперь я повязан на всю жизнь. Так что он во мне не ошибся, в моем лице он приобрел верного оруженосца, – говорит Петер Ольбек. – Если ему вдруг понадобится достать где-то кубометр грязи и сам он не справится, он может на меня рассчитывать, мы в Херфельге это умеем.

Поначалу партнер Ольбека не отличался ни тонким чувством юмора, ни особой благодарностью.

– Можешь мне поверить, он бывал резким. И с актерами тоже. Первое, что он сказал Николаю Лие Косу на первой их рабочей встрече перед съемками «Идиотов», – это что тот сам виноват в самоубийстве своих родителей. Называется, пришел молодой человек, вчерашний выпускник театрального училища, на съемки своего первого фильма и встретил там всемирно известного режиссера, пожалуйста.

К самому Ольбеку Триер тогда тоже придирался, и Угорь отвечал ему на это «полным недопуском в свою вселенную». Долгие годы Петер Ольбек категорически отказывался переводить их партнерство в статус дружбы. Как он говорит, они могли снимать вместе фильмы, но «боже упаси, не должны были встречаться за пределами работы».

– Потому что я прекрасно понимал, что он, черт его побери, настолько силен, что быстро подмял бы меня под себя. Сейчас мы можем поужинать семьями, но я все равно отказываюсь участвовать в его охоте и тому подобном, иначе я боюсь, что окончательно стану его вассалом.

Он признает, что с годами Триер стал гораздо мягче и смешнее.

– К сожалению, за счет того, что он чувствует себя гораздо хуже, – добавляет он. – Как Аксель Стребю из сериала «Матадор». Он очень ранимый, он вечный пациент. Посмотри на одни эти чертовы руки! Ларс известен во всем мире, его имя будет упоминаться в учебниках истории, но ох и цену же он за это платит! Правда.

## Континент Патина

Вся эта страна была насквозь умереть-какой-мифологичной, от границы с Украиной на востоке до западной границы с Германией. Прошел уже год после падения стены, но тоталитарные режимы, как ничто другое, умеют останавливать время, так что Польша за рухнувшим железным занавесом продолжала выглядеть так же, как и полстолетия назад, как будто на случай того, что датский режиссер со слабостью к поношенным мирам однажды заглянет сюда с камерой и живописными идеями в поиске континента Патина.

Польша представляла собой одну большую триеровскую мечту из разваливающихся паровозов, заржавевших кранов и рушащихся церквей. Здесь были отжившие свое фабрики и потрепанные роскошные гостиницы. Здесь были дешевые статисты и неподдельная нищенская патина на одежде и лицах, а церковные двory были под завязку забиты всевозможными формами реквизита, оставшегося от величия и упадка империализма. Это был разбитый мир, мир, отправленный в отставку, и сложно представить себе другое место на земле, где реальность, время и природа более живописно проглядывали бы сквозь прозрачные воздушные замки идеалистов.

Неудивительно, что именно здесь должен был сниматься третий фильм Ларса фон Триера.

– На тот момент треть польских поездов ездили на угольном топливе. Все лежало в руинах. Здесь было настоящее захоронение паровозов, в фильме есть момент, когда рядом проносят гроб. Если заехать совсем на восток, в один из самых нищих уголков Европы, то там на весь поселок по вечерам горела только одна лампочка, – рассказывает Ларс фон Триер.

«Европа» стала последним фильмом одноименной трилогии. Сценарий Триер написал в соавторстве с Нильсом Верселем. Название отсылало к «Америке» Франца Кафки, которую Триер считал «одной из величайших книг всех времен», и фильм в нескольких местах пересекается с историей Кафки о молодом человеке, которого посылают к дяде в Америку, но который убегает вместе с девушкой.

«Европа» – черно-белый фильм с наложенными потом отдельными цветами, и в нем заложено множество киноклише. Лео Кесслер, молодой, идеалистично настроенный американец немецкого происхождения, осенью 1945 года приезжает в поверженную Германию, чтобы помочь стране снова

встать на ноги. Его встречает дядя, Лео устраивается учеником проводника спального вагона в железнодорожную компанию «Центропа», принадлежащую семье Хартманн – подмигивание биологическому отцу Триера. Сам Триер появляется в фильме во второстепенной роли еврея, которого дочь семьи Хартманн описывает как «ugly little man»<sup>[18]</sup>.

Во время поездки на поезде молодой американский идеалист пытается соблюдать нейтралитет, не примыкая ни к американским оккупационным войскам, ни к сопротивляющимся им немецким группам, но в конце концов умирает, глубоко запустив пальцы в грязную реальность.

Путешествие, в которое Ларс фон Триер, Томас Гисласон, Петер Ольбек и другие члены команды отправились летом 1990 года, оказалось довольно утомительным. Целью его было снять умереть-какие-мифологичные виды для фильма, которые потом планировалось смонтировать с актерской игрой в Дании. Однако не только по ту сторону камеры все вот-вот грозило живописно и эстетически рухнуть. – В каком-то городе мы жили в гостинице «Холидей Инн», что, конечно, было одно название. Такая рабочая деревенская гостиница, пришедшая в запустение. Шторы висели на трех крючках из двадцати, вода в кране была абсолютно красной от ржавчины, везде была непролазная грязь, и черт, как же мы там веселились! Хотя поляки, конечно, ничего смешного в этом не видели, – вспоминает Триер.

Собравшаяся там команда и сама по себе была мифологичной, в нее входил, например, Хеннинг Бахс, который вместе с режиссером Эриком Баллингом стоял за такими успешными проектами датского кино и телевидения, как «Банда Ольсена», «Матадор» и «Домик на Кристиансхавне». В «Европе» он отвечал за съемки с крана.

– Первые кадры фильма показывают игрушечный поезд, который сходит с рельсов. Потом кран выводит камеру сквозь отверстие в крыше, откуда становятся видны тени и свет, потому что там рядом железная дорога. Кран заводит камеру через окно внутрь поезда, и дальше она движется по поезду, – говорит Ларс фон Триер. – Для самого поезда мы сделали много разных штук: вагоны можно было отделять друг от друга, он мог стоять и дрожать. С технической точки зрения мы действительно приложили немало усилий.

Есть в «Холидей Инн» было нечего; приходя домой по ночам, каждый из них получал по большой банке икры, две больших стопки водки и банке чешского пива. Больше в гостинице ничего не было. Это подводит нас к другой архетипической фигуре в этом мифологическом обществе, сопродюсеру фильма Гуннару Обелю, который заработал состояние на

импорте спагетти-вестернов и детской порнографии. Кроме того, он «заигрывал с Добровольческим датским корпусом» во время Второй мировой войны, как вскользь упоминает Ларс фон Триер, как будто этот проступок по масштабам соответствует покупке порножурнала.

– Это он сказал, что Гитлер все делал правильно, но закончилось это как-то глупо.

Гуннар Обель настаивал на том, чтобы ему зачитывали вслух меню гостиничного ресторана целиком. Триер вспоминает, что всего в нем насчитывалось сто двадцать блюд, и Обель прекрасно знал, что из всего этого разнообразия кухня может приготовить только одно. На границе с Германией, которая в то время охранялась военными из Восточной Германии, он не мог удержаться и не подойти к пограничнику, взять его за плечо и сказать: *Kommunismus nicht gut! Du bist doch nicht frei!*<sup>[19]</sup>

– Мы тогда подумали: ох, Гуннар, твою мать! Ты сейчас нас всех втянешь в какое-то дерьмо. Так что мы подошли поближе и объяснили пограничнику, что наш товарищ пьян. Пограничник был потрясен, Гуннар этого совершенно не понимал. Ну как же, говорил он, они же должны это *знать*, они должны *знать*.

\*

С точки зрения галереи персонажей съемки в Дании были не менее мифологичными, чем польские. В мужских ролях была занята целая шайка холеричных корифеев. От Эрика Мерка и Хеннинга Йенсена до Эрнста-Хуго Йарегора. Венчал это собрание королевский актер Йорген Реенберг, рядом с которым, по словам Триера, все остальные выглядели выводком послушных бойскаутов.

– Тогда я понял, как группа актеров похожа на группу детей, в том смысле, что каждый из них находит какую-то характерную черту и держится за нее крепко, чтобы другие на нее не претендовали. Йорген Реенберг был психопатом – и все, место психопата занято, другие себя так вести даже не пытались. С ним было совершенно невозможно работать, он был на грани психоза. Потенциал для этого был у всех, но все-таки никто больше играть эту роль не хотел, – смеется он.

С польскими актерами договариваться было проще, по крайней мере, поначалу. Статистам платили очень мало, а желающих было много, и съемки превращались в настоящее путешествие во времени. Работа началась в Юго-Восточной Польше, где статистам платили четыре кроны за

работу в течение всей ночи, так что выдубленные временем статисты разжигали костер посреди двадцатиградусного мороза.

– Получив свои четыре кроны, они смеялись так, что у них слезы по щекам текли, потому что считали, что никому и никогда не удавалось ни на ком наживаться так, как они только что нажились на нас. Босые старые крестьянки стояли передо мной и хохотали, – говорит Ларс фон Триер.

Но чем дальше на северо-запад заходила команда, чем ближе к территории независимого профсоюза «Солидарность», тем самоувереннее становились статисты. В конце концов съемочная группа оказалась на руинах Домского собора, где сам режиссер сидел высоко в башне. Меры безопасности там не соблюдались вообще (о чем он мне рассказывает, фыркая от смеха), и все боялись, что кран может рухнуть прямо в воду.

– Тогда они привязали меня к крану, – смеется он. – Это должно было помочь.

Так он висел высоко над собравшимися, привязанный к крану, смотрел вниз через камеру и держал по рации связь с Томасом Гисласоном, который руководил массовой.

– Давай попросим их сделать *маленький* шаг влево, так будет лучше, – сказал Триер.

– Нет, я *не* думаю, что мы должны их сейчас о чем-то просить, – ответил Гисласон. – Снимай как есть.

– Оказалось, что массовка поняла, что их костюмы стоят дороже той зарплаты, на которую они могут рассчитывать, так что половина из них ушла, – рассказывает Ларс фон Триер. – Польский продакшн посоветовал нам отогнать автобусы, чтобы люди не могли разъехаться, но сами они не решались сунуться на съемки. Так что они сбежали, и мы с Гисласоном оказались лицом к лицу с тремя сотнями яростных членов массовой.

\*

Вообще-то Ларс фон Триер намеревался снять тогда коммерческий фильм, который охватил бы широкую аудиторию, но, несмотря на то что фильм пользовался популярностью в Каннах в 1991 году, в датских кинотеатрах его посмотрела всего тридцать одна тысяча зрителей. Перед премьерой Триер заявил, что «Европа» снята как шедевр. Теперь он говорит мне, что так сняты все его фильмы.

– И нет, «Европа», кажется, не такой уж шедевр. Это слишком запутанный и просчитанный фильм.

В Каннах фильм получил технический приз жюри и специальный приз, а рецензенты в Дании выразили восхищение тем, как Триер умеет выстраивать кадры и целые вселенные. «Политикен» назвал фильм «мастерской работой», но многие находили его надуманным, а газета «Информашон» писала о нем как о «помпезном самолюбании».



*«Европа» стала не только кульминацией триеровского увлечения красотой упадка, но еще и, по его собственным словам, «виртуозным номером», подтолкнувшим его к правилам Догмы. На фотографии Жан-Марк Барр (слева) в роли юного идеалиста, не желающего становиться ни на чью сторону, и Эдди Константин в роли американского лейтенанта, пытающегося его завербовать.*

– Замечание Триера о том, что «Европа» сделана как шедевр, очень симптоматично, – объясняет Петер Шепелерн, добавляя, что шедевры не снимаются случайно. – Шедевр создается, когда ты говоришь: действие первое, первый акт – как нам добиться того, чтобы от этого дух захватывало? Чтобы зритель думал: я никогда не видел вагона, который был бы так гениально показан, оформлен и сделан, как этот. И в «Европе» ведь не просто три какие-то сцены, где зритель говорит: о, отличный эффект! Нет, в «Европе» основательно продуман каждый проклятый кадр. Это впечатляющий памятник технической гениальности молодого режиссера, – говорит он. – Однако при всем этом я бы не назвал этот фильм

захватывающим. Я всегда считал, что фильмы Ларса скорее внушительные, чем захватывающие.

«Европа» стала кульминацией триеровского увлечения божественными картинами упадка и лебединой песни цивилизации, на которых актеры выступали просто мазками кисти. И положила конец этому увлечению. Если спросить его самого, чего он хотел добиться этим фильмом, он отвечает:

– Не знаю. Я рассчитывал, что он будет умереть-каким-мифологичным, но нельзя сказать, чтобы он получился таким уж мифологичным. Без Тома Эллинга это оказалось практически невозможным. Я думаю, что это странный поверхностный фильм, на котором лежит печать технической виртуозности. И потом, это именно тот фильм, который подтолкнул меня к догме.

Однако сначала им надо было вернуться домой. Проехать сквозь древнюю Восточную Германию и добраться на пароме в Данию. Эта поездка сама по себе стала театральным представлением. Триер ехал в автокемпере, Петер Ольбек сидел за рулем другой машины с прицепом, забитым всяким оставшимся со съемок реквизитом: множеством бутафорских автоматов, бутафорским же пулеметом и двумя манекенами в натуральную величину в гробу.

– И вот мы едем, потом я выглядываю в зеркало – и вижу, что что-то не так с этим прицепом, потому что машина начала кружить на дороге, – рассказывает Ларс фон Триер.

Петер Ольбек съехал на обочину. Им нужно было успеть на паром, поэтому они решили бросить прицеп и перенести весь реквизит в автокемпер.

– Вдоль дороги стояли какие-то башни, и если бы кто-то выглянул оттуда и увидел, как мы достаем из прицепа пятьдесят автоматов, трупы и всякое такое... Гроб никуда не помещался, поэтому его мы просто разломали и выбросили по частям. И отправились дальше, – вспоминает Триер.

От надежды проштамповать таможенную декларацию они отказались сразу. Режиссер не очень хотел прочувствовать на своей шкуре, каково проходить таможню с кемпером, полным бутафорского оружия, поэтому он пересел в другую машину и издали следил за тем, как кемпер беспомощно застрял у столба на месте стоянки парома. Петер Ольбек прибавил газу. На это никто не обратил внимания, если не считать группы немецких таможенников, которые сбежали со всех сторон. К счастью для всех, никто из них не стал заглядывать в окна. Машина проехала спокойно,

так что эту главу можно закончить названием короткометражного фильма одного из триеровских образцов для подражания, Карла Теодора Дрейера: «Они успели на паром».

# **Популярный аутсайдер – «Королевство»**

## Прыжок на батуте

Снег нетронутым белым ковром укрывает лужайку за изгородью, тянущейся вдоль дороги до самого порохового склада в Киногородке, когда я вскоре после празднования Нового года иду на встречу с режиссером. Деревья щетинятся на фоне бледного неба, в щелях между бетонными плитами застыла изморозь. Здание торчит на своем обычном месте посреди заросшего рва, но у входа не видно гольф-кара, только белый пикап, на котором приехали рабочие, устанавливающие изоляционную капсулу. Никто не отвечает на мой стук по стеклу. Однако спустя несколько минут у меня звонит телефон.

Я вхожу в хаос из голосов, звяканья приборов и скрипа отодвигающихся стульев, заполняющий всю столовую до высокого потолка, и нахожу взъерошенного режиссера сидящим в одиночестве. Он пьет кофе и набивает живот обедом.

– О, как хорошо, что ты пришел, – говорит он. – Понимаешь, когда я пью, у меня регулярный стул, но стоит мне перестать пить – и у меня начинается запор. Но ты каждый раз действуешь на меня как ходячий пургатив.

– Слабительное?

– Да, притом прекрасное слабительное, – подтверждает он и принимается мешать сахар в чашке еще быстрее, чем прежде.

– Ну ты звони, если тебе понадобится облегчиться.

– Да, я вот чувствую как раз, что... вот-вот, – любезно вздыхает он.

Он встает с места, заказывает для меня чашку кофе, и теперь он действительно готов – конечно, не приступить к цели нашей встречи. В следующее мгновение я вижу его спину, удаляющуюся от меня в ускоренном темпе. На нем слишком высоко подтянутые штаны, из-за чего они кажутся короткими, и он направляется к туалету чаплинской походкой, внезапно задирая ноги вверх на каждом шагу.

– Тебе сейчас кофе принесут, – кричит он через плечо.

Со времен нашей последней встречи немало чего произошло. Месяц назад стало известно, что «Центропа» находится на мели и вынуждена сократить половину из своих восьмидесяти позиций в Дании, а Петер Ольбек в дальнейшем будет управлять компанией из-за границы, в то время как молодые сотрудники переймут повседневные управленческие функции. В рождество Триер должен был начисто переписать сценарий

«Меланхолии», а в следующие выходные мы вместе собирались отправиться в загородный дом «Центропы» на острове Фюн. Но несколько дней назад я услышал голос режиссера на своем автоответчике:

– Да, привет, это Ларс... Триер, – сказал он. – Слушай, у меня нет сейчас сил ехать на Фюн. Я все рождество чувствовал себя супердепрессивным, лежал и смотрел в стену. Но у меня есть другое предложение: что, если Бенте уедет на пару дней с детьми, а мы проведем выходные тут у меня, можешь тут переночевать? Ты как? И да, мы можем встретиться как-нибудь на следующей неделе, если хочешь. Но ты перезвони мне насчет выходных, пожалуйста, потому что я никак не могу сделать то, что мы изначально планировали... – Пауза. Два вдоха. И наконец: – Я же идиот, сам знаешь.

\*

За пару дней до этого стало известно, что старый знакомый Ларса фон Триера, главный редактор «Политикена» Тегер Сейденфаден, снова заболел раком. Триер ссылаясь на Тегера и хвалил его практически в каждую нашу встречу. «Тегер такой милый», – повторял он снова и снова. Я понимаю вдруг, что любовью Триера пользуются очень властные люди. Тот же Тегер, например, и Клаус Рифбьерг. Умные, хорошо формулирующие корифеи. Так что у нас есть о чем поговорить, когда режиссер возвращается после своего маленького триумфа с написанным на лице облегчением.

Он снова садится рядом со мной и рассказывает, что закончил первый черновой вариант «Меланхолии». И добавляет:

– Хочешь прочесть?

Что я могу на это ответить? Самый оригинальный датский режиссер собирается приступить к съемкам фильма о конце света. В течение полугода я регулярно встречался с ним, читал написанные о нем книги и статьи, пересматривал его фильмы и брал интервью у многих из его окружения, и все это в попытке понять, из чего он сделан и почему поступает так, как поступает. Смогу ли я выкроить немного своего драгоценного времени, чтобы просмотреть первую версию сценария его будущего фильма, с учетом того, что весь остальной мир не видел и не слышал пока ни единого предложения оттуда?

– Ты еще спрашиваешь!

– Я написал его за неделю перед Рождеством. Это совсем черновой вариант, просто чтобы мы могли продвинуться дальше с финансированием.

Да, слушай, что там с Тегером?

Я рассказываю ему все, что знаю.

– Вот уж от кого мне не хотелось бы избавиться, – тихо говорит он.

Потом что-то обращает на себя его внимание.

– Привет, – говорит он кому-то из присутствующих и оборачивается ко мне: – Ты не хочешь поздороваться?

Я поднимаю глаза и вижу чуть поодаль Петера Ольбека.

– Я то же самое говорю своим детям, когда к нам приходят гости, – смеется Ларс фон Триер.

– Привет, – послушно говорю я.

Потом Триер рассказывает историю, которой я сам развлекал его как минимум трижды за время наших встреч: как склонный к полноте Тегер однажды сказал, что никогда больше не хочет задумываться о своем внешнем виде. Каждый раз мы оба над этим смеемся, и этот раз – не исключение.

Отсмеявшись, Триер рассказывает об особом «коктейле», который он всегда принимает перед писательским марафоном и который использовал во время переписывания «Меланхолии». Он не хочет перечислить конкретно, из чего состоит смесь, но, по его рассказам, я понимаю, что в ней фигурируют интенсивная работа в домашнем кабинете и довольно ощутимые дозы алкоголя. Цель заключается в том, чтобы достигнуть особенного состояния, в котором легко принимать решения: так, чтобы проноситься мимо всех перекрестков, принимая при этом те мириады решений, которых требует любой сценарий.

– Это совершенно гениальный коктейль, – повторяет он, когда мы встаем и направляемся к машине.

Как только мы возвращаемся на пороховой склад, к нашей терапевтической кушетке, он падает на короткий темный кожаный диван, устраивается поудобнее, кладет голову на подлокотник и скользит носками по черному каминному боку.

– Я чувствую себя как выжатый лимон после этого писательского коктейля. Зато каждый раз, подъезжая к развилке, я сначала поворачиваю направо, а потом налево. Мгновенно принимаю решения, *никогда* не сомневаюсь. Не оборачиваюсь и не смотрю назад. Как будто я на автопилоте. Ужасно весело, – говорит он, но потом вспоминает, кто он такой, и быстро добавляет: – Правда, мне давно уже не бывает весело.

На нем черная футболка, вокруг горла повязан красный шейный платок, но вот очки выглядят новыми. Другой формы, не такой, как те маленькие круглые брехтовские очки, которые обычно обрамляют его

взгляд.

– Да, те я разломал в приступе отчаяния, когда был на даче. На несколько частей, – подтверждает он и кивает на стоящий между нами журнальный столик, поднимая бровь над оправой новых очков в преувеличенно вежливой гримасе. – Лакрицы для пищеварения? – предлагает он.

Дверь открывается, один из мастеров заходит внутрь и спрашивает, можно ли ему будет взять здесь воды.

– Это для изоляционной капсулы, – объясняет Триер, когда мы снова остаемся одни. – Ее должны установить двадцать пятого января. Приходи, если хочешь. Хотя я не думаю, что тебе интересно три часа смотреть на то, как я галлюцинирую.

\*

На заре кинопроизводства люди убегали из кинотеатров в страхе, что поезд с экрана врежется в зрительный зал и, как говорит Триер, наклонив голову:

– Надо признать, что тогда они были очень нетренированные.

Но с каждым годом зрители все лучше и лучше умеют расшифровывать происходящее на экране, так что сегодняшние сложные трюки завтра превратятся в легко читаемые, и в этом заключается смысл его экспериментов. Сегодня зрители как раз натренированы настолько, что камера, например, не обязательно должна в течение всей сцены находиться по одну и ту же сторону от актеров.

– Я начинаю «Меланхолию» с конца. Потому что интересно не то, что происходит, а то, как это происходит. Так что сначала мы наблюдаем за тем, как Земля разлетается на куски, а *потом* уже рассказываем историю. Чтобы зритель знал, что должно произойти, но не знал, как это будет происходить...

Кажется, что он проснулся вдруг на своем диване. По крайней мере, он свешивает ноги, садится, берет кусок лакрицы и продолжает:

– Так что не нужно больше сидеть и гадать, что будет дальше, а можно с чистой совестью рассматривать, как именно выстроены кадры. По крайней мере, мне хотелось бы в это верить.

Он рассказывает, что после того, как он продумал ряд ключевых сцен, писать сценарий довольно просто – все уже осмыслено, и прописывать отдельные эпизоды, по его словам, «очень весело».

– Допустим, у нас есть два героя, А и Б, и А должен уговорить Б что-то сделать. С первого раза у него это не получается. Ладно, хорошо. Тогда мы вынуждены наделить Б какой-то слабостью. Так что мы возвращаемся к началу, к их первой встрече, и там добавляем Б какую-то слабость. Все, дело в шляпе! Обратно к той сцене, над которой мы работаем, и вот слово за слово А задевает слабое место Б, Б сдается, и все, А его уговорил. Чистая математика. И этот прием работает каждый раз: ты включаешь в сценарий какую-то совершенно невинную деталь и потом используешь ее в ходе дальнейшего повествования.

Можно мельком показать зрителю лестницу, чтобы он даже не успел сознательно обратить на нее внимание, и позже использовать ее в действии. Очень простой маневр, однако, замечает фон Триер, всего полшага в сторону – и он будет выглядеть ужасно неуклюже.

– Это смотрится прекрасно и элегантно, когда работает, потому что помогает сохранить иллюзию и уверенность, что во всем есть правда, хотя это и Дональд-Даковская правда на самом деле. Драматургия комиксов ведь тоже часто вводит в повествование какую-то глупость, чтобы после ее для чего-то использовать.

Однако стоит раскусить эти математические построения, и иллюзия тут же рухнет, говорит он, снова закидывает ноги на диван и вытягивается на нем, поглаживая носками подлокотник.

– Херман Банг написал роман, который называется «Штукатурка» – для него это символ фальши, когда вещи выдают себя за то, чем не являются, – монотонно говорит он. – И все эти драматургические построения в фильме – они тоже штукатурка. Применять их очень легко, но выглядят они странно.

\*

Триер признает, что не гордится математическими приемами в своих фильмах.

– Это просто искусство махинаций – ну вот как фокусы, например. В тех фильмах, которые я *по-настоящему* люблю, таких номеров просто нет. Например, сюжет в «Зеркале» Тарковского совершенно непонятен, я хоть и смотрел его раз десять – пятнадцать, но все равно я его не понимаю. Он создан интуитивно – именно это я в фильмах и уважаю. Я совершенно очарован «Зеркалом», потому что в нем есть загадка. Все остальное – просто ремесло.

– Получается, что твои любимые фильмы ставят перед тобой гораздо больше задач, чем ты сам ставишь перед своими зрителям?

– Я делаю фильмы для людей, которые глупее, чем я. Да! – смеется он и продолжает говорить, пока между словами плещется смех. – Я как Грейс в «Догвилле», я не меряю людей по своей мерке, как должен был бы, будь я искренним человеком. Мое отношение к математике в фильмах странно амбивалентное: когда я смотрю «Догвилль», он мне нравится, но произведением искусства я бы его не назвал.

– В начале своей карьеры ты ведь и сам снимал фильмы, которые были близки к «Зеркалу» с точки зрения непонятности?

– Да, но мне кажется, что то, что я делаю... и да, это надувательство, – говорит он и объясняет, что сначала он выстраивает традиционный сюжет, и потом, захватив внимание зрителя, незаметно вводит в него стилистические эксперименты. – И потом, я позволяю истории заходить довольно далеко.

В «Догвилле» Грейс в конце концов надевают на шею веревку и колокольчик, как у овцы, превращая ее в рабочую лошадку для жителей поселка. Это перекладина, установленная на той высоте, которую режиссер должен взять. Поэтому, как он сам объясняет, большинство его героев карикатурны.

– Трюк в том, чтобы сделать их живыми, несмотря на все это.

Сельма из «Танцующей в темноте» и Грейс из «Догвилля» – «невыносимо хорошие», объясняет он.

– Один из главных моих приемов заключается в том, что я беру зрителя за руку и проверяю, насколько близко к краю пропасти я могу его подвести. Как далеко может зайти история, прежде чем он заподозрит, что она не имеет отношения к действительности. Могу ли я заставить его смириться с тем, что Сельму повесят? Примет ли он то, что церковные колокола в «Рассекая волны» висят в воздухе?

Он наклоняется вперед, берет со стола деревянный кубик и принимается крутить его в руках. Кубик легко раскладывается в длинную ленту, но с тем, чтобы собрать его обратно, приходится повозиться.

– Я ненавижу эту штуку, – рычит режиссер. – Она должна складываться в кубик. Но... вот, смотри, уже тут что-то идет не так, потому что где-то там раньше я ошибся. И хотя на первый взгляд кажется, что это проще простого, но если какого-то звена не хватает, ты никогда не можешь вернуться к тому месту, откуда все пошло неправильно.

– Что-то мне это напоминает. Не помню, правда, что именно.

– Ну да, жизнь в общем и целом, – смеется он и снова склоняется над

кубиком – похоже, правда, что без всяких видимых результатов. – Идиотизм! – в сердцах говорит он. – Ну и идиотизм!

– *Как насчет пилы?* – пытаюсь пошутить я, но режиссер уже сдался и отшвырнул кубик обратно на журнальный столик, процедив сквозь зубы: «Да пошел ты».

То, чем Ларс фон Триер гордится в своих фильмах, – это как раз противоположность математике, а именно те мгновения, когда ему вдруг удается что-то, что он не продумывал. Когда перед глазами вырастает что-то, что он называет «жизнью». Моменты счастья, подобные тому, которое произошло однажды днем у речки Мелле во время съемок сцены из «Танцующей в темноте», когда друзья Сельмы отремонтировали старый велосипед и подарили его ее сыну.

– Мы снимали это целый день, и все занятые в сцене актеры просто импровизировали. Я сказал им, что они могут играть все что вздумается. Им было весело, они рассказывали смешные истории, открывались друг перед другом, выходили из ролей и возвращались в них снова. Все выглядело очень естественно. Мне кажется, что личная, внутренняя часть актерской игры не менее важна, чем внешняя. Иногда в мозаике не хватает именно этой составляющей, – говорит он.

Так как Триер сам стоял за камерой, он мог играть вместе с актерами и, как он сам говорит, наглядно видеть, что эта игра может принести. Так что он постарался выжать из нее все возможное.

– *Этой сценой я по-настоящему горжусь*, потому что она входит в ремесленнический фильм, который снят дисциплинированно и ясно. И вот вдруг в этом ремесле иногда проглядывает вдохновение. Я просто влюблен в эту сцену: в вещи вдруг вдохнули жизнь, которая подменила собой привычное ремесленничество. И этим я горжусь совсем иначе, чем фокусами.

В фильме «Рассекая волны» тоже есть подобная сцена с Эмили Уотсон.

– У нее были – что мне, конечно, очень нравилось, – *совершенно неожиданные реакции*, – смеется Ларс фон Триер и описывает то место в фильме, где врач рассказывает Бесс, что ее муж серьезно ранен, подразумевая под этим то, что ему лучше бы было умереть. На что Бесс с улыбкой отвечает: «Это просто значит, что вы не знаете Яна». – С ее точки зрения это показывает только то, что врач плохо знает Яна. Конечно, нужно спасти ему жизнь, ведь это *Ян*. Получается такой внезапный поворот – и это именно персонаж подсказывает ей эту реплику.

Триер объясняет, что математика в фильме выступает батутом, на

котором прыгает актер – два на два метра.

– Так что прыжок вряд ли выйдет за *пределы* батута, кроме того, есть куча физических законов, определяющих, как именно он будет выглядеть. Бесс прыгает – и приземляется обратно на батут, просто довольно неожиданным образом. Она, конечно, не становится от этого другим персонажем, но нас-то интересует именно то, что происходит в воздухе.

И когда батут правильно установлен, а пружины правильно натянуты, нет ничего проще, чем выполнять эти непредсказуемые сальто-мортале.

– Так что Эмили *сама* это придумывает.

\*

Мы выходим к гольф-кару, и режиссер спешит вытереть мое сиденье, прежде чем мы усаживаемся и катимся сквозь Киногородок.

– Есть один прием, который я хотел бы перенести в мой новый фильм из «Антихриста», – говорит он. – А именно суперзамедленные съемки. Если бы я только мог несколько раз в течение фильма вставлять в него стоп-кадры с текстом. Не в качестве заглавия глав, к этому я как раз привязываться бы не хотел, а просто стоп-кадры, которые описывают состояние чувств Жюстины. Сделать это *частью* фильма. Мне кажется, это могло бы быть интересно как смешение жанров.

– *Что именно тебя в этом привлекает?*

– Хм... я не исключаю, что это может использоваться во *всех* фильмах. Как *расширение* возможностей кинематографа. Так что когда собравшиеся за обеденным столом переживают какие-то кризисы, было бы нормально вставить в кадр фотографии их чувств. Как *идея*? Звучит неплохо, а? – спрашивает он и начинает смеяться. – Особенно непосредственно тогда, когда я об этом рассказываю.

## Халтура

Для карьеры самого Ларса фон Триера телесериал «Королевство» стал именно таким прыжком на батуте. Здесь он импровизирует, задействуя все свои знания и навыки, но в то же время «Королевство» полно жизни и юмора, которым прежде не удавалось пробить себе дорогу в его фильмах. Приступая к работе над сериалом, он не подозревал, что не только в корне изменит этой, как он думал, халтурой свой киностиль, но и сам получит апгрейд в глазах датчан, став из подозрительного чудака-провокатора нашим дорогим чудаком-провокатором.

Приступая к съемкам, режиссер ставил перед собой минимально амбициозную с точки зрения искусства задачу: ему нужно было заработать денег для «Центропы», переживавшей тогда тяжелые времена. В этом ему должно было помочь Датское радио, так что однажды они с Петером Ольбеком сидели на встрече со Свендом Абрахамсеном из киноотделения «ДР» на верхнем этаже тогдашнего офиса в районе Нерребро, когда «кто-то вдруг сказал: „Слушайте, может нам сериал какой-нибудь снять?“», вспоминает Триер.

– И тогда я ответил: а давайте! Давайте сделаем привиденческий сериал.

За этим последовал резонный вопрос «И где будет происходить действие?», после чего Триер осмотрелся вокруг, и взгляд его упал на огромный серый корпус Королевской больницы, высившийся над городом. Это и стало его ответом. Идея было позаимствована из французской экранизации театральной постановки, действие которой происходило в Лувре. И как объясняет Триер:

– Очень удобно снимать в здании, которое настолько велико, что целиком его охватить невозможно, и где происходит множество всего, и я подумал, что на эту роль больница подходит как нельзя лучше. Это могло бы выйти очень смешно. Мы все ведь тогда смотрели линчевский «Твин Пикс», так что оставалось только ввести в действие каких-то привидений, чем неприятнее, тем лучше, – говорит он.

Триер слышал, что врачи между собой называют Королевскую больницу Королевством, и это казалось ему «довольно смелым», потому что перекликалось с молитвенным «ибо Твое есть Царство и сила и слава». Ничего больше Ларсу фон Триеру и Нильсу Верселю знать и не нужно было, так что через неделю они въехали в номера в гостинице «Трувиль» в

Хорнбеке и приступили к написанию сценария.

Сесилиа Хольбек Триер говорит, что Ларс не кокетничал, когда позже называл сериал халтурой; перед ним стояла задача, с которой нужно было побыстрее расправиться, чтобы наконец-то приступить к съемкам настоящего фильма, и все шло как по маслу. Сама Сесилиа была в то время беременна их вторым ребенком, которого собиралась рожать как раз в Королевской больнице, так что она не захотела даже читать сценарий.

– Но из его кабинета раздавались звуки барабанов вуду и бог знает чего еще. К нему приходили какие-то шаманы, так что он вел активную исследовательскую работу в этой области, – говорит она.

\*

Сценарий телесериала подвергся в гостинице «Трувиль» довольно поверхностному амбулаторному осмотру. Работа продвигалась под девизом: «Все идеи хороши!» Триеру до сих пор сложно точно сформулировать задачу, которую он тогда ставил перед собой, – не исключено, что задачи никакой и не было. Триер и Версель разделили между собой сцены и оговорили только самое необходимое, прежде чем разойтись по комнатам и приступить к написанию. Кроме того, они заранее обсудили, кто именно из их знакомых должен стать прототипом кого из героев.

– Так что нам не нужно было больше разговаривать о героях – мы и так знали, как они будут реагировать, если им предложат выпить пива. Первые четыре серии мы написали каждый в своем номере с молниеносной быстротой, и одним из правил игры был запрет на перечитывание написанного. Сценарий должен был в прямом смысле слова сорваться если не с языка, то с ручки. Потом мы просто кое-как соединили наши части вместе, да и все, – рассказывает Ларс фон Триер.

В «Королевстве» переплетаются и расходятся как минимум пять независимых сюжетных линий. Увлеченная спиритизмом старушка фру Друссе изо всех сил пытается попасть в больницу, чтобы пообщаться там с призраком маленькой девочки Мари, который живет в лифтах. Рассеянный нейрохирург Месгор старается сделать так, чтобы все были довольны, в то время как шведский хирург-холерик Стиг Хельмер беспокоится только о том, чтобы довольным остался он сам. Доктор Бондо дает пересадить себе раковую печень, чтобы спасти уникальный образец саркомы, а оккультное братство врачей устраивает в подвале заседания, на которых выполняются

архаичные и немного комичные ритуалы. Все это происходит одновременно с тем, как под Королевством стремительно открываются ворота в мир мертвых.

– Работать с параллельными сюжетными линиями вообще-то очень легко: нужно просто перетасовать их, как колоду карт. Чаще всего получалось так, что актеры встречались друг с другом в лифте или коридоре, камера начинала следить за новым героем, и одна сюжетная линия сменялась другой. Никаких проблем с этим у нас не возникало. И это было ужасно смешно.

Самоценной задачей для создателей «Королевства» было задействовать в проекте как можно больше актеров из культового датского сериала конца 70-х годов «Матадор». Это тоже умереть-как-мифологично – главное было вывести героев настолько далеко за привычные рамки, чтобы они стали практически карикатурой на самих себя, но карикатурой веселой и фантазийной. И результат в итоге соответствовал посланию: «Королевство», редкую смесь привиденческого фильма с народной комедией, встретили в Дании смехом и восхищением.

\*

Изначально планировалось, что Ларс фон Триер сам должен снять первую серию, а режиссерами следующих выступят, соответственно, его жена Сесилия, Мортен Арнфред и Томас Гисласон.

– Потом я прочел сценарий, который оказался таким невероятно смешным, что я помню, как сказал Ларсу: «По-моему, тебе стоит отнестись к этому серьезно, круче всего будет, если мы все сделаем вместе», – рассказывает режиссер Мортен Арнфред.

В то время в кинокругах считалось, что Триер не умеет инструктировать актеров, и Мортен Арнфред просил «Центропу» выделить ему помощника – сам он был занят работой над другим проектом, однако в конце концов его все-таки привлекли в качестве педагога поддержки. Сесилия слегла с расхождением тазовых костей, Томас Гисласон предпочел съемки своего собственного фильма, так что в итоге Триер и Арнфред вместе сняли оба сезона «Королевства»: первый, который вышел на экраны в 1994 году, и второй, вышедший в 1997-м. Одно осталось неизменным – для Триера это все равно был проект, с которым нужно было побыстрее справиться.



*Когда Агнес, дочь Сесилии и Ларса, была маленькой, режиссер поровну делил с женой все обязанности по хозяйству. Сидел в декрете и забирал ребенка из детского сада и школы. Незадолго до разрыва Сесилия родила вторую дочь Сельму. В нынешнем браке Триер переложил большую часть работы по воспитанию близнецов Бенъямина и Людвига на плечи жены Бенте.*

– И я думаю, что проекту это пошло только на пользу. Нам не приходилось раздумывать над чем-то снова и снова, и слои не выкладывались с математической точностью. Но, снимая «Европу», я был излишне перфекционистичен, больше бы я такого не вынес.

Во время своего пребывания в США Томас Гисласон обратил внимание на сериалы вроде «Полиция Нью-Йорка» и «Убойный отдел», снятые с использованием новой техники, и это определило прыгающую зернистую картинку в «Королевстве» и сделало сериал похожим на документальный фильм, после чего Триер, конечно, постарался, чтобы новый стиль получил дополнительный толчок. Он помнит, как при съемках одной из первых сцен звезда сериала шведский актер Эрнст-Хуго Ярегорд изумленно воскликнул: «Эй, это что еще такое?», когда Триер, вместе того чтобы продолжать удерживать на нем камеру, вдруг увел ее в сторону, снимая панораму.

– Сейчас-сейчас, я продолжу тебя снимать, я пока просто... – смеется

Триер. – Он к такому, конечно, не привык. Если уж он начал говорить, то камера, черт ее побери, должна быть сфокусирована на нем.

И снова Ларсу фон Триеру удалось найти что-то, против чего можно было чинить отпор: на этот раз против своего перфекционизма. И так как затягивать съемки было нельзя, он объявил, например, что снимать нужно без всякого дополнительного света, довольствуясь тем, что есть на месте.

Сцены, действие которых происходило в коридорах и операционных, снимали в Королевской больнице, но все остальные снимались на студии «Кодак», где выстроили декорации целого этажа больницы в форме буквы «Н»; и в темной комнате, расположенной где-то на перегородке этой «Н», сидели Триер и Арнфред и следили за происходящим на своих экранах. Непосредственно на съемочной площадке они присутствовать не могли, потому что камера, по словам Арнфреда, «вращалась на все 360 градусов, как ненормальная». Когда снимались сцены операций, Ларс фон Триер сидел на стоянке возле больницы в своем автокемпере и отслеживал происходящее на мониторе. Любое другое местоположение было чревато приступами страха. В лифтах он, если верить Арнфреду, тоже не ездил. – Несколько сцен мы снимали на крыше, откуда Эрнст-Хуго Ярегорд орал, проклиная датчан, и при этом Ларс присутствовал. Он поднимался на шестнадцатый этаж по лестнице. Пару раз.



*Фру Друссе в своей стихии, окруженная духами в лифте. Вообще-то сам Триер должен был снять только несколько серий «Королевства», но*

потом вышло так, что его жена, режиссер Сесилия Хольбек Триер, слегла с расхождением тазовых костей, а Томас Гисласон отказался участвовать в проекте. Так что Триеру пришлось стать любимцем нации.

Пара режиссеров разделила тогда занятых в сериале актеров между собой. Арнфред отвечал за Гиту Нербю и Кирстен Рольффес, в то время как Эрнст-Хуго Ярегорд, естественно, относился к Триеру.

– Меня очень даже интересует темп речи актеров или их синтаксис, – говорит Арнфред. – Или, скажем, я могу попросить их приподнять брови. Ларса это не интересует абсолютно. Его манера, в сущности, заключается в антирежиссировании. Он прекрасно видит, когда актер начинает играть роль, и, вместо того чтобы руководить его игрой, он хочет от нее избавиться и просит: «Перестань играть. Убери это».

\*

Настроение по ту сторону камеры тоже было приподнятым.

– Атмосфера там была отличной, – говорит Мортен Арнфред. – Мы наплевали на все нарративные правила. Помню, я сказал Ларсу: это будет эпохально! И он ответил: ну, черт побери, так и должно быть.

Ларс фон Триер и Томас Гисласон отказались от всех общепринятых представлений о том, как следует снимать фильм, чтобы зрители могли следить за сюжетом. Первым делом они «отказались от правила оси», как вспоминает Триер. То есть камера больше не должна была снимать двух разговаривающих актеров в течение всей сцены с одного определенного угла. Потом они взялись за временные склейки, которые обычно используются для пропуска скучных повседневных действий, чтобы, например, не приходилось снимать каждый шаг актера, поднимающегося по длинной лестнице.

– Мы монтировали абсолютно свободно, я и до сих пор продолжаю это делать. Чем случайнее твои временные склейки, тем больше новых ощущений это привносит в фильм. Мы делаем из сцены бульонный кубик, позволяя актерам менять свои психологические выражения вместо того, чтобы, как это обычно делается, давать героям правильно просыпаться, – говорит Ларс фон Триер, вытягивая руки и зевая, чтобы проиллюстрировать сказанное. – Так вот медленно проснуться, потихоньку прийти в себя, встать и одеться. Если мы отказываемся от этого и монтируем будущее с прошедшим, так, что мы видим героя спящим *после*

того, как он уже проснулся, фильм становится более живым, и каждая сцена смотрится гораздо более характерной. Ты можешь играть и человека в депрессии, и человека в приподнятом настроении, и зрителю будет казаться, что в этой сцене *действительно* много чего произошло.

Триер, например, просил актеров сначала сыграть сцену, сидя за письменным столом, затем стоя и наконец на ходу – тогда им не нужно было вспоминать, в каком положении они стояли в прошлом дубле или какое у них там было выражение лица.

– Обычно на съемках бывают сигареты разной длины, которые выдают актерам в зависимости от того, в каком месте в тексте они сейчас находятся, ну и руку соответствующим образом нужно поднять и сидеть в том же положении, что и раньше. На все это мы наплевали. Для нас очень важно было, чтобы актеры чувствовали себя настолько свободно, насколько это возможно, и чтобы им максимально легко было играть, – говорит он.

Триер просил актеров проигрывать сцену несколько раз, разговаривая разным тоном и в разных настроениях, и монтировал потом отрывки из разных дублей между собой.

– Потом я просил их сыграть совершенно иначе или просто сменить темп. «Так, а теперь давай представим, что непосредственно перед тем, как сюда войти, ты увидел, как маленького ребенка сбила машина», – говорит он и объясняет, что, как только этот принцип начинает соблюдаться, открывается целый мир новых выражений. Потому что зрители понимают, что в этом фильме правила игры именно такие. – И это стало для меня одним из самых больших откровений, – добавляет он.

Во время съемок в палатах камеру держали вручную, в коридорах ее устанавливали на штативе. В этом смысле в «Королевстве» было множество правил. Одно из них гласило, что в кадре не должно быть красного цвета, объясняет Томас Гисласон. Другое – что все страшные сцены снимаются с использованием штатива, потому что это влияло на подсознание: каждый раз, когда камера вдруг замирала, зритель знал, что что-то должно произойти. Если же в кадре вопреки запрету мелькало что-то красное и поэтому приходилось действовать не по правилам, зритель чувствовал, что сейчас что-то случится.

Сесилия Хольбек Триер так никогда и не прочла сценарий «Королевства» – и не посмотрела ни сериала, ни полнометражного фильма. Однако она родила их с Триером дочь Сельму именно в Королевской больнице – в атмосфере строжайшей тайны, чтобы журналисты об этом не пронюхали. Девочки впоследствии «Королевство» видели, хотя младшей и запрещено было смотреть фильмы отца, пока ей не исполнится пятнадцать.

Ведь как объясняет ее мать:

– Если это твой отец, все становится еще сложнее.

## Народный любимец

Ларс фон Триер абсолютно не представлял, как «Королевство» будет встречено зрителями – и, уж конечно, не подозревал о том, что от народной любви и признания в качестве юмориста его отделяет всего ничего. Немалую роль в успехе сыграли его появления в кадре в начале и конце каждой серии, когда он, одетый в старый смокинг Карла Дрейера, представлял и резюмировал серию своим демонически модулированным голосом, складывая пальцы крестовым и дьявольским знаменем соответственно.

– Меня зовут Ларс фон Триер, – говорит он в одной из таких заключительных подводок. – Желаю вам приятного вечера. Если «Королевству» удалось вас захватить и вы желаете провести с нами еще немного времени, будьте готовы как к хорошему, так и к плохому.

– Хичкоковский такой плагиат, – говорит он однажды, когда мы укладываемся в шезлонги в его домашнем кабинете на первом этаже, чтобы пересмотреть несколько сцен из «Королевства». Именно так мастер ужасов Альфред Хичкок открывал каждую серию телесериала «Альфред Хичкок представляет», и именно в этой позе сердитый молодой Триер появился в датских гостиных. – Подводки для второго сезона «Королевства» мы записывали дома, и было так жарко, что я никогда не надевал брюки, а так и стоял, в трусах и смокинге. В кадре я все равно появлялся только до сих пор. – Он проводит пальцем воображаемую черту над поясом. – Фон мы сделали с помощью рукоятки от метлы и шторы. Вообще, к концу сериала, конечно, придумывать подводки становилось все сложнее и сложнее.

Однако к этому времени уже и не имело никакого значения, что г именно говорил режиссер, потому что зрители без памяти полюбили и «Королевство», и его самого. Частично восхищенные, частично шокированные тем, что князь тьмы может быть таким веселым и вести себя как добрый дядюшка.

– Зрителей просто ошеломило то, что он, оказывается, способен создавать героев, которым хочется сопереживать и которые умеют развлекать, – говорит кинокритик газеты «Политикен» Ким Скотте, который считает «Королевство» «датским „Твин Пиксом“, и с точки зрения стиля и в отношении качества», с тем же зачином в виде убийства в замкнутом мире, населенном странными и любопытными персонажами, которое затем раскрывается не без помощи оккультных сил.

– «Королевство» было решающим прорывом в творчестве Триера: здесь он показал себя с *развлекательной* стороны. Мыслительная игра, дьявольщина и черное искусство тут соединились воедино – и это было весело. Можно очень долго заниматься чем-то без того, чтобы тебя заметили, но стоит только засветиться по телевизору и выступить с этим «Можно нам зайти к вам в гостиную в субботу вечером?» – и вот тогда-то дело сдвигается с мертвой точки, – говорит Ким Скотте, добавляя, что не только «Королевство» стало популярным телесериалом. – Зрители по уши влюбились в то, как Триер играл в Хичкока. Он не был больше далеким и странным типом, нет, теперь он стал нашим *собственным* странным типом.

В своей книге «Фильмы Ларса фон Триера – принуждение и освобождение» Петер Шепелерн называет «Королевство» не только прорывом к широкой аудитории, но и просто прорывом для самого режиссера, которому наконец удалось представить на суд зрителя «психологически разнообразную галерею персонажей». И, как он пишет, «именно с помощью это пародийной ерунды Триеру (и Верселю) удалось создать настоящие человеческие образы, вывести свой юмор за рамки студенческого и быть признанными современными деятелями искусства».

Для самого Петера Шепелерна «Королевство» тоже стало тем решающим фрагментом, который позволил пазлу сложиться окончательно: он посмотрел сериал еще до телевизионной премьеры, во время ночного марафона в копенгагенском кинотеатре «Имperiал», и окончательно капитулировал тогда перед талантом Триера.

– Я понял там, в кинотеатре: ох, господи, *это* что-то! Он покидает теперь свою маленькую эксцентричную нишу, выходя в самый мейнстримовый мейнстрим, и это получается у него смешно, интересно и необычно. Это было настолько ясное заявление об уверенности в собственных силах, такой однозначный выход из его обычной теплицы или резервации, – говорит он. – Подумать только, что в нем были такие задатки!

\*

Однако нельзя сказать, что в дорогого аутсайдера сразу по уши влюбились все без исключения. Когда Триера впервые собирались наградить датской кинематографической премией «Бодиль», он вежливо от нее отказался. Дело было в том, что Триер считал эту награду «никчемной ерундой, которую вручают желтые журналисты». Кроме того, еще во время учебы в Институте кинематографии они с Оке Сандгреном как-то попали

на церемонию вручения «Бодиль», где тогдашняя министр культуры Лисе Эстергор сидела на кровати на горе одеял вместе с Бустером Ларсеном, сыгравшим главную роль в фильме «Йеппе с горы».

– Тогда я сказал Оке: слушай, давай договоримся, что, если нам когда-нибудь предложат эту премию, мы или откажемся от нее, или разобьем статуэтку прямо на сцене.

Так они и договорились, но премии продолжали присуждать, и когда киноверсия «Королевства» получила очередную «Бодиль», Триер не выдержал и позвонил Оке Сандгрону, который не забыл их уговор.

– Я же не могу *продолжать* отказываться, – сказал Триер. – В этот раз я вынужден ее взять.

Оке Сандгрэн все прекрасно понимал.

– Ну и ладно, ты ведь отказывался уже, – поддержал он Триера.

– Да, но теперь я *не могу* не рассказать тебе о том, что собираюсь ее принять, – сказал Триер и действительно принял «Бодиль». В самой настоящей триерской манере.

Среди номинантов на премию был режиссер Оле Борнедаль, снявший «Ночное дежурство», и Ларс фон Триер вспоминает, что зал в тот вечер наполовину состоял из поклонников Борнедаля.

– Ну и вот, выхожу я на сцену получать премию. И не успел я подумать «хм, как бы мне это обставить-то», как вдруг я уже говорю тому, кто вручал мне статуэтку: «Давай быстрее, пожалуйста, мне нужно домой, отпустить бебиситтера». И добавляю весело – я же вообще веселый парень: «Это, кстати, Оле Борнедаль, ему как раз сегодня вечером нечего было делать».



*Как стать знаменитым: натянуть на себя старый смокинг Карла Дрейера, поднять в воздух два пальца, дьявольски улыбнуться и сказать: «Будьте готовы как к хорошему, так и к плохому». Появление Триера на экране в телесериале «Королевство» изменило отношение датчан к нему. Но немногие знают, что во втором сезоне сериала ниже смокинга на нем были только трусы.*

Сам Триер считает, что это была «довольно смешная шутка», тем не менее его освистали.

– Потом меня останавливали, – смеется он, – какие-то женщины, которые говорили, что никогда ничего более бесстыдного не слышали. Вообще, конечно, гораздо более экзотичными кажутся премии, которые приходят откуда-то издалека, так что все мои «Бодиль» особого впечатления на меня не произвели. Хотя, – смеется он, – получи ее тогда Оле Борнедаль, я наверняка бы был взбешен и считал это очередным

примером провинциализма.

Режиссер сидит на корточках перед узким письменным столом, тянувшись вдоль стены в его домашнем кабинете, и пытается выудить из дисковода застрявший там диск. В конце концов ему это удается: заставка игры «World of Warcraft», в которую играли его сыновья, исчезает с высящегося над хронически взъерошенными волосами режиссера экрана, и по комнате разносятся первые зловещие такты вступления из «Королевства».

– Отличная заглавная песенка, я сам к ней написал слова, – говорит Триер, выпрямляя затекшие ноги, затем усаживается в кресло на колесиках, отталкивается от пола и отъезжает подальше от экрана. – Я записал всю латынь, которую помнил. *Lektiles collitorum*, – щеголяет он своими познаниями. – Это значит: разложи десять кузовов угля по двум комнатам.

Он говорит это совершенно серьезно.

Вступает глубокий режущий закадровый голос: «Позже на этом месте построили Королевскую больницу, и прачек сменили врачи, исследователи, лучшие мозги и самые совершенные технологии страны». И режет голос дальше: «В довершение всего это место называли Королевством. Будущее казалось определенным, и неизвестность и предрассудки никогда больше не должны были сотрясать науку».

– Многие увидели в «Королевстве» критику врачей и науки в целом.

– Ай, – отмахивается режиссер. – Просто без чокнутых все равно никак не обойтись. И понятно, что чем выше в иерархии человек находится, тем больше он чокнутый.

«Легкие признаки усталости начинают быть заметны то тут, то там в этих крепких современных зданиях, – продолжает деревянный голос с компьютера. – Никто из живых этого еще не знает, но двери Королевства снова начали открываться». Барабаны, хор и завывающая сирена. «Скорая помощь» мчится по улицам в негативе. На высеченное в камне название сериала вдруг проливается кровь.

– Это мы стащили из «Сияния», – смеется режиссер.

Камера смотрит снизу на доктора Хельмера, холерического шведа, который склоняется над унитазом, изучая произведенную им самим «начинку». Новый кадр – и на экране появляется главный врач Месгор, весело явившийся на службу в приемном отделении. Мы смеемся. Оба.

– Действие развивается стремительно, правда? – отмечает режиссер, останавливает фильм и принимается рассказывать мне о том шведском ордене, который он так никогда и не получил.

Триер как-то сказал Эрнсту-Хуго Ярегору, что Швеция – самая

коррупцированная страна в Европе, и вскоре после этого разговора получил прекрасную возможность доказать свою правоту. Посол Швеции устраивал прием в честь Ярегора, в котором должны были участвовать сливки датского общества, и спросил, не сможет ли Ярегор устроить так, чтобы Ларс фон Триер тоже пришел. Ярегор ответил, что Триер не очень-то любит подобные сборища, что и сам Триер подтвердил ему в телефонном разговоре, отметив, тем не менее, что, если бы Ярегору удалось добиться, чтобы его наградили шведским орденом, он, может быть, готов был бы сделать исключение.

Ярегор снова позвонил послу, который не видел никаких препятствий для награждения Триера. С этой прекрасной новостью Ярегор перезвонил режиссеру, который ответил:

– Ох, Эрнст-Хуго, я передумал. Я хочу два ордена.

Настолько коррупцированным посол все-таки не был.

На экране проносятся еще несколько быстрых клипов. Месгор борется за покой в своем королевстве, Кирстен Рольффес трусит по больничным коридорам в безостановочном поиске умерших. Зловещая музыка. Кухня, на которой двое даунов моют посуду.

– Они тоже умереть-какие-мифологичные, – говорит Ларс фон Триер. – Мне казалось смешным, что они постоянно моют посуду, потому что они выглядят настоящим греческим хором. Еще они немного напоминают тех двух ангелов, которые всегда сидели над рисунками в юмористическом журнале «Осьминог».

– *Что ты думаешь о «Королевстве» сейчас, когда его пересматриваешь?*

– Что это выглядит довольно развлекательно, – отвечает Триер, который сидит, утопая в кресле, и больше занят своим телефоном, чем фильмом на экране. – Там столько всего происходит, – добавляет он, не сводя глаз с телефона. – Но они, черт бы их побрал, почти все *адски* переигрывают.

## Bad standing<sup>[20]</sup>

Томас Гисласон снова и снова предоставлял в распоряжение сменяющим друг друга проектам Ларса фон Триера свой талант и труд: во времена учебы в Институте кинематографии, на съемках ранних фильмов «Элемент преступления», «Европа» и «Королевство», потом, позднее, на съемках «Танцующей в темноте» и «Антихриста». Но в триеровском мире моральных счетов любой, даже самый огромный капитал лояльности может обратиться в пыль в одно мгновение, стоит только его накопителю совершить крошечную, незаметную со стороны операцию. После чего все счета закрываются.

Ларс фон Триер ценит лояльность очень высоко, и порой кажется, что по большому счету он только тем и занят, что ждет предательства. Так что когда предательство наконец-то происходит, за него приходится дорого заплатить. Томас Гисласон впервые всерьез прочувствовал это на своей шкуре, когда отказался снимать одну из серий «Королевства», предпочтя этому предложению работу над своим собственным проектом.

– Он принял это на свой счет, и мы не разговаривали года три-четыре, в течение которых при встрече переходили на противоположную сторону улицы, – рассказывает он.

Томас Гисласон оказался в ситуации, которую другой товарищ Триера по институту, Оке Сандгрэн, называет bad standing. Тогда, по словам Сандгрена, ты отлучен. Оператор Мортен Дегнбол участвовал в съемках и «Картин освобождения», и «Элемента преступления», но от предложения поработать на одном из следующих фильмов отказался.

– Такое Ларс ненавидит, так что ни в одном его проекте Мортен больше задействован не был, – рассказывает он.

Ты всегда должен быть готов предложить свои услуги – или тебя окатят ледяным презрением, в котором ты будешь мерзнуть год за годом, пока Триер вдруг однажды не вспомнит о тебе и не заберет тебя отогреваться в тепло, что тоже часто случается. Например, одного из любимых своих юношеских неприятелей, бывшего ректора Института кинематографии Хеннига Камре, Триер пригласил в один из своих проектов в качестве оператора, а сценариста Андерса Томаса Йенсена, которого открыто обвинял в развале датского кино, попросил помочь развалить сценарий «Антихриста». И это вообще Триеру более чем свойственно, уверяет Оке Сандгрэн:

– Он любит удивлять, и часто делает что-то неожиданное. С драматургической точки зрения этому цены нет – и это касается как его самого, так и его фильмов.

Однако же, если кто-то из знакомых Триера очутился в bad standing, тот не просто прекращает с ним всякое общение, но в то же время ухитряется по-своему поддерживать контакт, вспоминает Томас Гисласон, который постоянно получал своеобразные приветы от Триера.

– Он говорил всем нашим общим знакомым: «*Не передавай Томасу привет!*» И ставил их мораль под вопрос, если они продолжали иметь со мной дело.

Однако со временем ветер стихает – или Триеру снова требуется помощь отвергнутого. Тогда он звонит первым. Вибекке Винделев, которая работала продюсером фон Триера на протяжении многих лет, ощутила нечто похожее на своей шкуре, когда после своего ухода из «Центропы» согласилась занять пост председателя правления кинокомпании «Копенгаген Бомбей», которой частично владеет режиссер Андерс Моргентхалер.

– Сейчас мы с Ларсом снова в хороших отношениях, но было несколько лет, когда мы практически не разговаривали, и это была *не моя* вина, потому что я не отказываюсь разговаривать со знакомыми, – рассказывает Вибекке Винделев, которая уверена, что не совершала других проступков, кроме того, что согласилась занять пост в правлении. – Он мне даже угрожал, чтобы я этого не делала. На тот момент я не работала в «Центропе» уже год или около того, но все равно не должна была достаться Моргентхалеру, потому что на него тогда возлагали большие надежды и о нем много писали. Я получала *отвратительнейшие* эсэмэски от Ларса. Меня это *совершенно* выводило из себя... ну и потом, извините, я же уволилась из «Центропы»!

– *Получается, что нельзя прекратить работать с Ларсом, не рассорившись с ним при этом?*

– Ну нет, – смеется Вибекке. – Можно, если не начинать работать с другими. И я не могу сказать, что мое собственное детство вообще не оказало никакого воздействия на мою дальнейшую жизнь, но иногда, когда я смотрю на Ларса, я думаю: господи, он же себя ведет как маленький мальчик! Оно и понятно – его мать обращалась с ним довольно странно, так что ему пришлось самому заниматься своим воспитанием. Вот дура!

Триер и Вибекке Винделев долго не общались, и прервалось это молчание только после его статьи, в которой он излагал свое видение оперы Вагнера, от работы над которой впоследствии отказался. В эту статью

Вибекке Винделев просто влюбилась и сразу отправила Ларсу эсэмэску: «Ларс, какой же ты прекрасный!»

– В ответ я получила ехидное сообщение: «Да, но Андерс Моргентхалер тоже не дурак». То есть он так и не успокоился на эту тему. В этом смысле он колючий: он сам может в любой ситуации вести себя так, как ему вздумается, зато ты при этом всегда должен быть к его услугам, – говорит Вибекке Винделев.

Даже Тегер Сейденфаден имел возможность почувствовать едкость Триера, когда «Политикен» год назад напечатал серию критических статей о «Центропе», которые, если верить Сейденфадену, Триер считал несправедливыми и вредящими компании. Режиссер был взбешен до такой степени, что оставил на сайте газеты переходящий на личности комментарий.

– Он написал очень агрессивное сообщение, что-то вроде: «А я-то думал, что я тебя знаю. Я-то думал, что ты сын своей матери и порядочный человек». Я не помню дословно, конечно, но в том духе, что «...теперь-то я вижу, что ты всего лишь властолюбивый эксгибиционист». Очень зло, – говорит Тегер Сейденфаден, который не во всем был согласен со статьями, но и отречься от них не мог, поэтому спустя какое-то время отправился в гости к Триеру с бутылкой граппы и с предложением редакционного извинения за заголовок. – Тогда мы выпили граппу и треть бутылки водки, и отношения были возобновлены.

Кэтрин Картлидж, которая сыграла в «Рассекая волны», отказалась от роли в «Идиотах», за чем последовала драма, в ходе которой шведскому актеру Стеллану Скарсгорду пришлось выступать переговорщиком и вести долгие телефонные беседы с Ларсом и Кэтрин по очереди.

– Он был возмущен и считал, что она нелояльна по отношению к нему, потому что отказалась играть. Здесь он ошибался – она была более чем лояльна, просто не хотела сниматься в этом *фильме*. Я тогда спросил его: если бы я позвонил тебе и сказал, что у меня есть сценарий, сними-ка по нему фильм со мной в главной роли, разве с твоей стороны было бы предательством мне отказать? – вспоминает Скарсгорд. – То, что он воспринимает как предательство, чаще всего просто конфликт интересов. У нас у всех ведь есть своя жизнь, мы не можем жить жизнью Ларса. Но в таких ситуациях он превращается в маленького мальчика, да он и есть маленький мальчик. Маленький, очень умный и невероятно ранимый мальчик. Поэтому его это так и задевает – он весь как будто вечно открытая рана.

Томас Гисласон долгие годы мечтал снять документальный фильм о режиссере Мартине Скорсезе, которого Ларс фон Триер – во время работы над этой книгой – как раз уговорил совместно снять фильм вроде «Пяти препятствий», в котором Йорген Лет когда-то вынужден был делать все то, чего раньше всегда пытался избегать.

– Так что он позвонил мне, как только они со Скорсезе встретились, – рассказывает Томас Гисласон, – прямо вот пока они сидели и обедали, и сказал: «А я тут обедаю с Мартином Скорсезе» – это при том, что он знал, что именно из-за Мартина Скорсезе я вообще начал заниматься кино. Так что когда он таким образом украл очередную мою идею и уговорил Скорсезе попробовать сделать что-то вместе, я три дня не брал трубку, когда он звонил, потому что у меня просто не было сил с ним разговаривать. Когда же я потом наконец перезвонил, он был в ярости: «Это что еще за дела, почему я должен тебе названивать?» Ларс постоянно задирает планку и провоцирует, так что если ты не можешь взять очередную высоту, значит, ты просто оправдал его ожидания, а если тебе все-таки удастся ее взять – тогда он задирает перекладину еще выше. Потому что он считает себя человеком, которого предают.

В результате всего этого Томас Гисласон больше никогда формально не работает с Ларсом фон Триером. Вместо этого они оказывают друг другу дружеские услуги. Бесплатно.

– Я не хочу больше оказаться перед ним в долгу, потому что он всегда так расстраивается, когда чувствует, что его предали, и это повторялось уже столько раз, что мы больше так не хотим. Теперь я могу просто сказать: «Нет, я не хочу, и вообще я у тебя не работаю». Совсем другое ощущение, гораздо менее обязательное.

Однако даже это не может уберечь Томаса Гисласона от того, чтобы иногда не предавать Ларса фон Триера. Время от времени это происходит само по себе. Независимо от того, кто из них кому звонит, разговор обычно начинается одинаково:

– Сначала он должен меня хорошенько отчитать. Почему я сам не позвонил или почему я звоню только сейчас? Иногда он орет на меня в трубку. Это, конечно, игра, но и доля серьезности в ней тоже есть. И проблема всегда или в предательстве, или в зависти.

Если верить Томасу Гисласону, Ларс фон Триер выбрал нескольких людей – причем любимых им людей, – которым он завидует.

– Это самые важные в его жизни люди – и в то же время он постоянно себя с ними сравнивает, – говорит Томас Гисласон, на момент нашего разговора только что переживший период подавленности, во время которого ни с кем, включая Ларса фон Триера, не разговаривал, что очень ранило Триера. – Он считал, что уж с *ним*-то я должен был быть в состоянии говорить. Так что я написал ему: «Прости, я правда сейчас не могу». Это спровоцировало сход лавины, потому что он тогда должен был *убедиться*, что речь идет не о нем *одном*. Что он обладает преимущественным правом, что его не бросят. Может быть, на самом деле он просто хочет убедиться, что ты тот самый человек, за которого себя выдаешь. И это *навверняка* из-за всего того, что ему пришлось испытать в детстве.

Я пытаюсь окончательно разобраться в отношении режиссера к предательству, когда в очередной раз прихожу в гости к Триеру домой, и мы сидим каждый в своем углу дивана в гостиной.

– Я *бешусь*, когда меня предают, – признает он. – Тогда я просто закрываюсь. Самое страшное наказание, которому я могу подвергать свое окружение, – это наказание молчанием.

– *И сколько может длиться такое наказание?*

– Годами! Десять лет. Я очень тяжело реагирую на предательство и нелояльность. Я когда-то сказал девушке, с которой встречался: «Так, ну понятно, поговорим через десять лет». На что она ответила: «Ты не думаешь, что мы встретимся раньше?» – Он качает головой. – *Десять лет!* Потому что не нужно недооценивать *упорство*, на которое способен наш маленький Ларс, именно благодаря ему он смог снять такой нелегкий фильм, как «Элемент преступления». Я упорный как черт, это и удерживает меня на плаву.

Если писатель может работать над книгой, сидя в одиночестве где-то в подвальном помещении, то съемки фильма задействуют столько людей и денег, что нужно совершенно особое упорство, чтобы непрестанно претворять в жизнь свои планы, объясняет он и добавляет:

– Да, я попал в нужное место в нужное время, но и мое неизменное упорство тоже сыграло свою роль.

Какое-то время мы сидим молча, потом он снова подхватывает разговор:

– На самом деле я реагирую на множество совершенно микроскопических предательств, потому что в этом отношении я абсолютный параноик. Так что я делаю стойку на какие-то ничего не значащие мелочи. На неосторожно сказанное слово, например. Поэтому-то

у меня нет друзей. Есть Торкильд, с которым я когда-то много разговаривал. И Кристиан Клемп, двоюродный брат моей жены.

– Томас Гисласон рассказывал, что в тех редких случаях, когда ты ему звонишь, ты первым делом обвиняешь его в том, что он никогда не звонит.

– Ну а что я могу сделать, если он действительно никогда не звонит?

Я спрашиваю, задумывался ли он когда-то над тем, почему он так чувствительно реагирует на предательство, откуда это пошло. Сначала он долго молчит, потом издает неопределенный звук «Эхм...», потом пару раз устало вздыхает.

– Нет, не задумывался, – говорит он наконец.

– С этим, наверное, очень сложно жить?

– Ужасно. И так бессмысленно. Я из чистого упорства взваливаю себе на плечи абсолютно лишний груз.

– Можно было бы думать, что твое упорство защищает тебя от предательств, имея при этом обратную силу... в смысле, ты лишаешь предавшего своей компании на следующие десять лет?

– Да, да, – отзывается он. – Не самое умное, что можно сделать.

Ни один из нас, по-видимому, не считает, что теперь его очередь говорить, так что мы молчим.

– Короче, я не знаю! – говорит он наконец и ерзает на диване, как будто надеется, что это поможет ему сбросить с себя мой вопрос. Потом он поднимается, подходит к двери в углу комнаты и бросает последние слова через плечо, перед тем как выйти из комнаты: – Я не знаю, почему я так реагирую на предательство.

# **Небесные колокола – «Рассекая волны»**

## Смертельный прыжок

Некоторые виды белок, будучи загнанными на дерево, где они забираются на самые дальние ветви и глядят смерти в глаза, прибегают к последнему отчаянному средству: прыгают в воздух, не видя при этом перед собой никакой площадки для приземления. Потому что ничтожный шанс на то, что там, в неизвестности, случится чудо, все-таки предпочтительнее гарантированно поджидающей их внизу смерти. Это называется смертельный прыжок. В кои-то веки это я пересказываю виденную мной телепередачу в ответ на рассказ Ларса о том, как он познакомился со своей женой Бенте.

Он встретил ее в первый же день, когда их с Сесилией дочка, Агнесс, пошла в школу Бернадотта. Дети и родители собрались в школьном дворе перед сценой, на которой учителя представлялись и рассказывали немного о себе. Когда очередь дошла до Бенте Фреге, одной из воспитательниц продленки, Ларс, стоя в толпе в своей кожаной куртке и вязаной шапке, подумал про себя: «Ничего себе, какая она милая!» Чуть позже, когда учителя и ученики разошлись по классам, оказалось, что Бенте будет работать с классом Агнес.

И обратный отсчет перед смертельным прыжком пошел.

– Ларс был, конечно, невероятно невоспитанным, – говорит Бенте Триер. – На второй, кажется, день нашего знакомства он сказал: «И я не понимаю, какого черта здесь нет дежурных по двору». Но что поделать, такой уж он есть. Его всегда больше всего интересует безопасность, – смеется она.

Прошло полгода. Каждый раз, когда Ларс приходил в школу за дочерью, они с Бенте болтали, пока та поднимала стулья на столы и подметала в классе... или за чашкой ромашкового чая в маленькой кухне. Иногда они говорили о дежурных по двору. Иногда об искусственном оплодотворении: Бенте была замужем, но никак не могла забеременеть. Иногда о последней серии сериала «Королевство», который Бенте восхищенно смотрела по телевизору.

Ларс фон Триер, говорит она, был первым мужчиной, с которым она могла смеяться, хотя даже не верила, что это возможно. Ни о каком флирте даже речи не было – по крайней мере, с ее стороны, хотя она и отдавала себе отчет в том, что расстраивается, когда забирать Агнес приходит не Ларс, а кто-то другой, а однажды, когда она вернулась из отпуска, он

отчитал ее за то, что она не предупредила его о том, что уезжает.

– Да, я замечала, что я ему нравлюсь, но мы совершенно друг друга не знали, – говорит она. – Потом узнали, конечно, это уж можете не сомневаться. Это было какое-то сумасшествие – встретиться с этим человеком!

Ларс фон Триер, по его собственным словам, был тогда в эмоциональной яме. Отношения с Сесилией зашли в тупик. Сейчас сложно понять, как он представлял себе тогда последующее развитие событий, но, по словам Бенте, он пришел в тот день в школу после визита к своему психиатру.

– Он сказал тогда психиатру: «Я так влюблен в одну девушку, что хочу уйти от жены и собираюсь сказать ей об этом». На что психиатр ответил: «Даже не вздумай этого делать!» Ну и, как вы знаете, Ларсу такого говорить не стоит, потому что тогда он сделает это наверняка.

Сам Ларс вспоминает об этом немного иначе:

– В какой-то момент я подумал, что мне пора перейти в реальность. Применить все мои человеческие ценности на практике.

Так что он явился в школу забирать свою дочь. И без особых вступлений сказал Бенте: «Нам нужно поговорить». Они вышли в маленькую кухню, где он произнес примерно следующее: «Послушай, я хочу на тебе жениться, ни больше ни меньше. Сейчас я ничего не желаю слушать о том, чего *ты* хочешь, ни слова. Даю тебе двадцать четыре часа на обдумывание». На что Бенте ответила: «Ты надо мной издеваешься, что ли?»

– Я постарался сделать так, чтобы ей было максимально легко отказаться. И на ее месте проще всего было бы сказать: «А, да, двадцать четыре часа? Да пошел ты! Извини, я *не могу*», – говорит Ларс фон Триер.

На тот момент они не обменялись даже ни одним ласковым словом. Откуда он мог знать, что хочет с ней жить?

– А я и не знал этого тогда. Просто в моей семье творилось черт знает что... и вообще, везде вокруг творилось черт знает что. Я чувствовал, что готов умереть. Тогда я подумал: допустим, я хочу жить дальше, хорошо, кто мне может помочь? И понял, что мне может помочь та самая Бенте, которую я знать не знаю. Короче, это была как будто особенная разновидность самоубийства, просто подтолкнуть меня к краю должен был кто-то другой...

Сам Триер называет последовавшие после того разговора события главным откровением своей жизни.

– Потому что я исходил из того, что ни одна женщина на земле во мне

не заинтересована. Когда ты даешь женщине двадцать четыре часа на раздумья, ты делаешь это *только* потому, что ожидаешь получить отказ, – говорит он, улыбаясь. – Мне тогда казалось очень романтичным поставить всю свою жизнь на кон. Если бы она отказалась тогда, я развелся бы все равно. Но она *ответила* «да». И это было совершенно невероятно.

– *И в соответствии с твоей привычкой говорить все как есть?*

– Да, – иронично соглашается он и начинает смеяться. – Под твоим давлением я вынужден признать, что все время был очень четким парнем.

– *Другие на твоём месте, наверное, начали бы с поцелуев и секса, чтобы проверить сочетаемость?*

– У нас ничего этого не было, потому что я чувствовал, что все это... что это судьба. Это не я должен был что-то там проверять, это была судьба. Поэтому я и должен был задать вопрос прямо.

– *Да, но это ведь то же самое что сказать: заверните-ка мне чудо, пожалуйста, спасибо.*

– Это действительно было чудо. И все время с тех пор продолжает быть чудом. Единственная причина того, что я пережил все выпавшие на мою долю мучения, – это что у меня есть моя милая Бенте, которая тогда, как ни *странно*, ответила «да». После чего я сказал: «Хорошо». Идем дальше. Жизнь ведь сама по себе совершенно невыносима.

– *Бенте ведь вовсе не из мрачных женщин, правда?*

– Правда. Она веселая и оптимистичная.

– *В молодости обычно считаешь, что если женщина веселая...*

– ...она слишком тупая, чтобы понимать что бы то ни было, да. Ну, потом я понял, что не нужно недооценивать веселых женщин. Бенте отлично удается быть в хорошем расположении духа, когда я проваливаюсь куда-то в пропасть. Иногда, конечно, бывает так, что она не в духе, когда у меня хорошее настроение, но вообще, уж поверь мне, выходя за меня замуж, женщина должна быть готова противостоять множеству проблем, истерик и страхов. И Бенте переносит все это спокойно и поддерживает меня во всем. Но ты же понимаешь, знать этого заранее я не мог никак, – говорит он, меряя меня долгим взглядом поверх очков. – Ох-ох, не думаю, что многое из этого попадет в твою книгу.

\*

Бенте помнит, что ответила: «Хорошо, я согласна».

– Это было какое-то притяжение, я как будто знала, что так должно

быть. Знаете, бывает так, что ты надеваешь новое пальто, и оно сидит как влитое – вот что-то подобное я почувствовала по отношению к нему.

– Во сколько ты освобождаешься? – спросил тогда Ларс.

– Через час, – ответила Бенте.

– Ладно, тогда я посижу и подожду тебя здесь, а потом вместе пойдем в супермаркет, – ответил он.

– Я не могу идти с тобой в супермаркет! – воскликнула Бенте. Триера тогда как раз начали узнавать в лицо.

– Если мы собираемся пожениться, ты, конечно, можешь сходить со мной в супермаркет, черт побери, – ответил он.

Так что они отправились за покупками, а потом засели в каком-то баре неподалеку, чтобы понять, что им делать дальше. Потому что, как говорит Бенте:

– Нам предстояло пойти домой и покончить со старой жизнью. Я вернулась домой и все рассказала мужу, а Ларс – своей жене. Я и сейчас не понимаю, как это случилось, но что сделано, то сделано. Мне до сих пор не по себе из-за того, что мне пришлось тогда ранить столько людей.

Ранним утром следующего дня продюсер Вибекке Винделев, к своему огромному удивлению, встретила Ларса фон Триера разгуливающим в пледе по офису «Центропы» на Рюсгаде.

– Я тут одолжил твой плед, ничего? – спросил он.

– Неужели Сесилия тебя выставила? – поинтересовалась Винделев.

– Ты не думаешь, что я мог уйти сам?

– Нет, не думаю, – призналась Вибекке. – Твоей младшей дочери три недели, я не думаю, что в такой ситуации уходят.

– Тогда, – вспоминает Вибекке, – он посмотрел на меня и сказал: «Вибекке, если бы я не ушел, я бы умер. Я больше не мог». Это я как раз понимала, потому что видела, что у них не все гладко. И тогда он *единственный* раз – я знаю, что это не повторится никогда, – попросил: «Обними меня, пожалуйста, Вибекке». Если бы рядом взорвалась *атомная бомба*, я бы удивилась меньше, – смеется она. – Я чуть в *обморок* не упала тогда! Потому что... ну, Ларс ведь боится прикосновений.

Когда Вибекке Винделев вернулась в офис чуть позже в тот же день, Ларс с Бенте сидели на маленьком диванчике и «разговаривали, разговаривали, разговаривали».

– В «Центропе» были тогда стеклянные перегородки, так что всем было видно, как он сидит с милой темноволосой *красивой* женщиной. Потом мы устроили их в гостиницу «Трувиль», и они уехали туда на машине – и разговаривали, разговаривали, разговаривали.

Ларс фон Триер ушел от жены в промежутке между съемками первого и второго сезонов «Королевства», через три недели после того, как она родила их младшую дочь, Сельму, и пока она продолжала быть прикованной к постели из-за расхождения тазовых костей. Сам он вспоминает, что как будто выскользнул из своего брака, ничего толком не объясняя. Просто замкнулся в себе и сказал Сесилии, что у него проблемы и ему нужно побыть одному.

– Это было максимально мерзко. Потом мы въехали в гостиницу, закрыли глаза и заткнули уши.

– *Что было не так в твоём браке?*

– Мы просто друг другу не подходили. – И это самый глубокомысленный анализ, которого я могу от него добиться. Чуть позже он добавляет: – Еще мы вели бои из-за того, кто за что должен отвечать.

Ничего больше из него выжать не удастся.

– И вообще, – говорит он потом, – когда ты проводишь инструктаж для актеров, ты должен не заставить их сделать что-то, чего они делать не хотят, а следовать за ними. С интервью, чтобы ты знал, дело обстоит точно так же.

Сесилиа, однако, помнит уход режиссера не совсем таким мерзким, как описывает он сам. Когда он вернулся домой в тот день, она сразу поняла, что что-то не так, и прямо спросила, есть ли у него другая, на что он ответил положительно.

– Я помню, что сказала тогда, что будь он собакой, его следовало бы пристрелить. Есть что-то инстинктивно неправильное в том, что человек уходит от детей и жены сразу после родов, да еще и когда она пошевелиться не может. Обычно, наверное, выжидают полгода, чтобы дать жене время снова встать на ноги. Но что поделать, Бенте очень милая, в нее можно ужасно влюбиться. То, что он ушел не очень красиво, не значит, что впереди их ждет что-то плохое.

Развод был скоростным.

– Это тоже что-то да говорит о его энергичности и способности претворять свои решения в жизнь.

– *Или о его способности и желании поставить себя на ваше место?*

– Не знаю, это он обсуждать отказывался. Первые пару лет мне так мучительно хотелось понять, что же пошло не так, в чем была причина. Но потом у каждого потихоньку начинается другая жизнь.

Подойти ближе мне не удастся. Я спрашиваю у Триера, что он может рассказать о своем первом браке, не разглашая при этом каких-то личных секретов. Он долго тяжело дышит через нос, даже легко постанывая при этом, но молчит.

– Ну, – говорит он наконец, лукаво улыбаясь, – не очень-то многого ты добился, а?

– *Я просто думал, что ты анализировал те события и понял, что тогда случилось.*

– Нет, мне это не было нужно, – смеется он. – Что сделано, то сделано. Анализировать мне это незачем.

## Красавица и чудовище

Изначально было оговорено, что все должно держаться в тайне, Ларс фон Триер сам на этом настаивал перед совместной с Бенте поездкой в Гетеборг, где он должен был говорить о различиях между американским и европейским кино, но похоже, что режиссер не может не нарушать даже свои собственные запреты. Триер поднялся на сцену, обвел взглядом зал, в котором собрались корифеи мирового кино, заметил в толпе режиссера Вима Вендерса и актера Бена Кингсли – и долго стоял молча, не решаясь заговорить.

– Это было прямо как в фильме, – вспоминает он. – Я молчал и молчал. Когда же я наконец заговорил, я сказал, что ушел от жены и скучаю по детям, но решил прожить жизнь с Бенте. Я рассказывал об этом минут десять, потом сошел со сцены и подумал: «Господи, хорошо, что никто этого не слышал, иначе в Дании был бы скандал». Потом я поднял взгляд и заметил с десятков телевизионных камер.

Главная бульварная датская газета «Экстра бладет» очень основательно подготовилась к подаче этой истории. Сначала она вышла с огромным заголовком на первой странице: «Жена знаменитого режиссера серьезно больна». Что заставило Триера подумать: похоже на подводку к разгрому. Разгром последовал на следующий же день: «Знаменитый режиссер ушел от больной жены».

Возвращаясь из Гетеборга на пароме, следующем в Эльсинор, он сказал Бенте, что, живи они в хичкоковском фильме, у трапа их сейчас ждала бы толпа журналистов. На всякий случай он пропустил Бенте вперед и, как выяснилось позже, поступил предусмотрительно, потому что оказалось, что они таки жили в хичкоковском фильме. Журналисты толпились у трапа, и, возвращаясь в Копенгаген на поезде, Бенте видела, как они подозрительно оглядываются и спрашивают друг у друга, не видел ли кто-то Ларса. Бульварные газеты настроены были взяться за дело всерьез.

– Они пытались вынудить меня прислать им фотографию Бенте, и этот мерзкий их редактор, Бент Фальберт, заставил какого-то журналиста угрожать мне тем, что, если я не пришлю им фотографию, они напечатают статью о том, что Агнес учится именно в школе Бернадотта. Они действительно ее написали и показывали моему пресс-секретарю, – говорит Ларс фон Триер.

Вот как «Экстра бладет» удалось украсить свою статью о новообразованной паре «дурацкой оправленной в сердечко фотографией Бенте на первой полосе», как вспоминает режиссер:

– И потом ко мне в поезде подходили какие-то незнакомые люди и плевали под ноги, потому что я бросил больную жену.

\*

Первые полгода Ларс с Бенте жили в маленькой монтажной в офисе «Центропы», куда сбитые с толку уборщицы поначалу частенько открывали дверь в пять утра. Они ели в столовой, смотрели фильмы по телевизору или на большом экране через проектор, и как говорит Бенте:

– Когда я встретила его, все было таким большим. Бенте никогда не пробовала песто и вообще была, как она сама говорит, «совершенной деревенщиной во всем таком», готовила по кулинарной книге семидесятых годов, а когда ей нужно было похвастаться своими кулинарными способностями, сделала свое коронное блюдо: луковый пирог, который ей за неимением духовки пришлось запечь в офисной микроволновке. Микроволновки она никогда раньше не видела, поэтому поосторожничала и начала проверять готовность задолго до того, как истекло требуемое в рецепте время, но уже через двадцать минут пирог оказался черным и твердым как камень.

– Вся эта кинотусовка для меня была абсолютно в новинку. Оказалось, что люди там чуть более странные, чем те, с которыми я общалась раньше, но мне это как раз пришлось очень по душе. Они могли очень открыто говорить о том, как себя чувствуют или что у них не получается, и я думала тогда: «Ох, неужели они правда это говорят!» У них был свой особый жаргон, но я чувствовала себя рядом с ними как рыба в воде, – рассказывает Бенте.

Как-то зимним утром мы с ней усаживаемся друг напротив друга за обеденным столом в гостиной, пока ее муж спит этажом ниже. В ходе нашей работы над книгой Бенте время от времени заходила нас проведать и каждый раз обрамляла своей искренней радостью и энергией сумрачную иронию фон Триера. Когда Бенте и дети приходят домой, они всегда преображают будни, за несколько мгновений наполняют радостью весь дом и заставляют поверить в то, что все наверняка будет хорошо и что у всего есть светлая сторона.

Все друзья и коллеги фон Триера, с которыми мне довелось

беседовать, сами и без подсказок заговаривали о том, что его выбор жены, может быть, самое разумное решение, которое он принял за всю свою жизнь. Вот как говорит об этом, например, Вибекке Винделев:

– Он прекрасно видел, что эта женщина может ему дать. Что лучше ему не найти. И он был прав. В ней есть тепло, эмпатия, терпение. Она красивая женщина.

Петер Шепелерн рассказывает, как все думали, что Триер встречается теперь или с Изабеллой Росселлини, или с девушкой из соседней монтажной.

– А оказалось, что он выбрал милую Бенте из продленки школы Бернадотта. Очень разумное решение, если любовь вообще может быть разумной. Потому что Ларсу нужна именно совершенно down to earth<sup>[21]</sup>, хорошая, здоровая, милая и прекрасная девушка.

Сидя напротив Бенте Триер, инстинктивно понимаешь, что за прыжок совершил Ларс фон Триер в тот день в маленькой кухоньке школы Бернадотта.

Из брака между двумя творческими людьми, где у каждого есть свои взлеты и падения, где каждому нужно раскрывать свой потенциал и поэтому оба вынуждены поровну тянуть на себе детей и домашние обязанности, Триер перешел в совершенно другое распределение ролей, где главная его забота состоит в том, чтобы снимать фильмы, а Бенте отвечает за все, что связано с домом и детьми, не забывая при этом подкинуть оптимизма на ту дорожку, по которой ее супруг, хромая, шагает по земле.

Мы приступаем к интервью, и тут я замечаю, что стол повернут не так, как обычно. Бенте подтверждает, что переставила его перпендикулярно стене, и мы оба сходимся на том, что так уютнее. Однако режиссеру больше нравится, когда стол стоит вдоль, повторяя линии гостиной, так что Бенте с сыновьями делают перестановку, только когда хозяин дома уезжает куда-то надолго.



*Две разные улыбки. Ларс и Бенте Триер на приеме у французского посла. Бенте только что узнала, что ждет двойню. Ларс чуть позже получил французский орден, который дает ему право как свободному человеку находиться без наручников во французском зале суда.*

– Однажды, после того как я долго его умоляла, он согласился сделать перестановку во всем доме, но быстро выяснилось, что он просто не может этого выносить. Он явно плохо себя чувствовал и всячески пытался этому сопротивляться. Так что нам пришлось вернуть все как было.

Ларс фон Триер, утверждает его жена, как никто, умеет видеть, где лучше расположить окно или как должна выглядеть гостиная. У него есть абсолютное чутье, которое помогает ему определить, как будет лучше – и как делать точно не нужно. Как в тот раз, когда несчастные рабочие умудрились прикрепить в гостиной какую-то планку, после чего режиссер пришел домой и зашелся в приступе ярости.

– Он позвонил рабочему и сказал: «Здесь кого-то вырвало у меня в

гостиной. Это не тебя, случайно, нет?» – смеется Бенте Триер. – И все из-за того, что планка была из ламината.

Бенте, как выясняется, и сама прекрасно умеет видеть и ценить способности своего мужа. Триер сам признается мне, что Бенте всегда считает его фильмы прекрасными, еще до того даже, как прочтет сценарий. Как-то во время работы над «Антихристом» она похвалила фильм, на что Триер резонно возразил, что она его не видела, и тогда Бенте ответила: «Не видела, но твои фильмы всегда прекрасны».

\*

Бенте Триер не представляла, на что идет, отвечая Ларсу фон Триеру «да». Ничего не знала о страхах, фобиях и других побочных эффектах жизни с такими людьми. И слава богу, смеется она.

– Огромным плюсом в наших с Ларсом отношениях было то, что мы оба их очень *хотели*. И хотя нам пришлось покорить немало вершин, прежде чем это стало возможным, я все-таки верю в то, что в тех отношениях, где люди говорят друг другу: «Мне нужен/нужна именно ты!», они тем самым кладут себе на счет огромное количество энергии, которая помогает им преодолеть все выпадающие на их долю препятствия.

Даже осознание того, насколько сильно ее муж на самом деле подвержен фобиям, ее не испугнуло. Более того, ей даже нравилось, что он умеет так открыто об этом говорить.

– В моей семье было как-то не принято чуть что бежать к психологу. У меня самой были проблемы со сном, которых я почти стыдилась, потому что... Ну, подумаешь, сон! Все люди спят, – смеется она. – А потом я встретила Ларса, и он сказал: «Тебе нужно к психологу».

Бенте Триер признается, что никогда не была близка ни с каким другим мужчиной настолько, как со своим мужем.

– Я имею в виду, мысленно, да и не только. Я всегда чувствовала огромный интерес с его стороны и свою ценность для него. Наконец-то кто-то нуждался в том, что я умею. Нет ничего прекраснее, чем когда ты кому-то нужен, – говорит она и добавляет со смехом в голосе: – Ну и само собой разумеется, наверное, что я тоже чувствовала, что кто-то во мне нуждается, еще как. Особенно в трудные для нас времена.

Отец Бенте был моряком, и детство запомнилось ей как череда его долгих отсутствий, так что позже она, как сама признает, всегда искала мужчин, которые могли бы ее защитить. Рядом с Ларсом фон Триером она

всегда чувствовала себя в безопасности, что, в свою очередь, никогда не переставало его удивлять.

– Сам-то Ларс считает, что он, наоборот, самый ненадежный человек в мире, – смеется Бенте Триер.

Жизнь, на которую она согласилась, переехав сначала в офис «Центропы», а позже в небольшой домик в Вируме, и уже оттуда – в дом, в котором режиссер вырос, оказалась довольно странной. Удивительной смесью самых обычных и самых необычных вещей. После серии статей в «Экстра бладет» она потеряла работу в школе Бернадотта и с тех пор занимается домом и детьми, пока ее муж снимает фильмы. Однако безработной она себя не считает, потому что уж чего-чего, а работы ей хватает.

– Тот факт, что Ларс может иногда надолго залечь в постель, не отменяет того, что у нас четверо детей, которым нужно ходить в школу, которых тошнит и которым удаляют аппендикс. Жизнь продолжается, и нередко бывает так, что я единственная, кто может всем управлять. Так что я спускаюсь от Ларса обратно к детям и весело говорю: «Ну что, давайте сыграем в Лудо!» или «Давайте-то позовем кого-то из друзей».

Да, иногда бывает тяжело. Даже очень тяжело. Тем не менее никаких лишений Бенте, по ее словам, не чувствует.

– Я так счастлива, что родила мальчиков. Я всегда думала, что если у меня когда-нибудь будут дети, я хотела бы проводить с ними как можно больше времени!

Когда Бенте была моложе и сидела дома с детьми, готовя котлеты на ужин, пока ее муж встречался в голливудскими актерами или обедал с Николь Кидман, у нее иногда возникало чувство, что она, может быть, не самая интересная женщина на земле.

– И все-таки, боже мой, как же мне повезло в жизни, – говорит она. – Я так рада тому, что у меня есть семья, и тому, что мы вместе пережили *крайне* тяжелые времена.

\*

Оказалось, правда, что завести друзей, будучи замужем за Ларсом фон Триером, довольно непросто. Это Бенте поняла сразу после родов, когда ходила в материнскую группу с другими такими же новоиспеченными матерями, и она снова убедилась в этом позже, когда мальчики пошли в ясли. Некоторые считали, что ее муж гений. Некоторые – что по нему

психушка плачет. И практически никто не представлял, что Ларс фон Триер может иметь отношение к чему-то, что описывается обычными затертыми словами типа «быт» и «будни».

– Когда я говорю кому-то, кто мой муж, на меня смотрят взглядом, который выражает: «Что, правда? Странно, потому что ты выглядишь вполне нормальной», – смеется она. – Потом у меня спрашивают: «И какой он?» Некоторые говорят: «Почему он так ненавидит женщин?» Большинство считает, что он витает где-то в облаках, так что, когда я рассказываю, что Ларс с детьми разбивали на Масленицу бочку с конфетами, как это бывает в любой другой датской семье, люди часто реагируют: «Что?! Он в таком участвует? Ему тоже такое смешно?»

Прошло какое-то время, прежде чем Бенте Триер осознала, как сильно фильмы ее мужа могут воздействовать на зрителей. Это произошло в кинотеатре на фильме «Рассекая волны», когда сидящие вокруг нее в зале люди плакали.

– Некоторые чуть ли не сползали на пол, задыхаясь от слез, – говорит она. – После сеанса ко мне подходили люди, брали меня за руки и просили: «Поблагодари его! Поблагодари его!» Тогда-то я и поняла: это волшебство, он сидит там у себя внизу, в кабинете, пишет – а в итоге получается волшебство. Его фильмы затрагивают какие-то струны. Он провоцирует на невероятно сильные чувства, будь то злость, или радость, или скорбь. Я думаю, что именно это делает его интересным. И люди тогда задаются вопросом: Что же он за человек? Сумасшедший? Или, наоборот, слишком умный?

Ларс фон Триер не из тех, кто всегда готов сыграть в футбол или затеять перестрелку снежками в саду. Иногда, правда, он с грехом пополам соглашается на теннисный сет. Зато они с мальчиками могут подолгу смотреть на звезды. Или читать книги. Или – как чаще всего бывает – гулять по лесу, где Ларс показывает сыновьям птиц и растения.

– Когда он возвращается домой, увидев мухолова, он почти счастлив. По-настоящему счастливым я видела его всего несколько раз, всегда после удачной охоты, – говорит Бенте Триер, добавляя, что ее мужа трогают птичье пение или картины, проступающие вдруг из тумана.

Она помнит, как он однажды вернулся домой рано утром, подстрелив своего первого оленя и разрисовав себе лоб его кровью, как предписывает традиция.

– И вот он стоит с этой кровью на лбу, очень взвинченный, и настаивает на том, чтобы мы в шесть утра отправились на кухню жарить оленью печенку. *Это было так прекрасно!*

Когда-то Ларс фон Триер не мог ездить на поезде. Теперь он научил этому своего сына Беньямина, и они вместе сражаются с туннелями и другими препятствиями, которые поездка по железной дороге готовит для нервных людей. Вместе с Людвигом Ларс конструирует и спускает на воду маленькие лодки или выстраивает системы труб, по которым проходят разные предметы, рассказывает его жена. Если на кухне что-то ломается, он всегда может это починить, а одно из его любимых занятий – ходить в строительный гипермаркет в Люнгбю и рассматривать там инструменты.

– Правда ведь, Беньямин? – говорит она куда-то в гостиную. – Что папа очень интересуется техникой? Еще он всегда покупает последние модели телефонов и всего такого, как только они выходят.

Каждое утро Бенте просыпается веселой и думает: «Как же здорово жить на свете», в то время как первая утренняя мысль ее супруга – «О нет».

– Он хотел бы бесконечно продлевать ночь, только чтобы ему не приходилось вставать навстречу новым страхам. Ларс ведь думает о смерти раз двести в день. У меня, может быть, бывают дни, когда я вспоминаю о ней пару раз, если боюсь, что с детьми что-то случится, – но все время? Для него жизнь настолько хрупкая, что он каждый день идет как по лезвию бритвы.

Жена режиссера очень редко слышит, чтобы он высказывал вслух какие-то мысли о себе и своей работе. После написания сценария он всегда в нем сомневается и считает, что с ним что-то не так.

– Когда он снимал «Догвилль», он сказал: «Черт, как же мне нравится этот фильм». И это первый раз, когда я слышала, чтобы он сам себя хвалил, – говорит она.

В триеровском рабочем процессе вообще не очень-то много радости. Большую часть времени он надеется на то, что все это закончится побыстрее. Сначала написание сценария, потом съемки, потом монтаж. Потом, после долгого времени в напряжении, он наконец возвращается домой и чувствует себя подавленным.

– Чего-то вроде «Ох, как здорово! Сейчас только час, так что мы еще успеем съесть мороженое и искупаться» – этого в нем нет, так он не думает никогда. Я пыталась его чему-то такому научить, но это бесполезно: он просто не умеет жить в настоящем времени. Я бы так хотела выбить из него пессимизм, чтобы он почувствовал, что снимать фильмы тоже может быть весело, чтобы он мог с нетерпением ждать съемок. Но для него это

все смертельно серьезно.

Каннские премьеры тоже не доставляют ему особого удовольствия.

– Абсолютно, – подтверждает Бенте Триер. – Одно то, что там приходится ездить по узеньким, заполненным толпами улицам, чего стоит. Как и торжественные вечера, на которых тоже собираются толпы и которые для других все равно что купание в сливках на торте. Да что там говорить, он свой собственный день рождения ненавидит праздновать, потому что на него тогда все смотрят. Он чувствует приступ клаустрофобии, стоя в смокинге и ботинках с острыми носами рядом с женой, которая, наоборот, восхищена и возбуждена тем, что стоит рядом с ним в вечернем платье.

– *В чем Ларс особенно сильно не похож на общепринятое представление о нем?*

– Я не думаю, что кто-то представляет, что на самом деле Ларс невероятно заботливый семейный человек. Он много думает о семье и друзьях, хотя, наверное, можно было бы представить, что он привык думать только о себе и своей болезни. Еще он любит выдумывать подарки и сюрпризы для друзей. Кроме того, я не думаю, что кто-то представляет, что такие люди, как Ларс, могут искренне интересоваться садоводством и раскладыванием камней в саду в строго определенном порядке. И да, в саду можно сажать только те растения, которые растут в ближайшем лесу. Высадить здесь тюльпан – это немыслимо, – смеется она и добавляет: – Я вообще думаю, что Ларсу стоило бы стать садовником, а не режиссером. Он был бы тогда гораздо счастливее.

## Волнорез

Ларс фон Триер заворачивает в порт французского городка Кале в «идиотском маленьком „опеле“», который арендовала для него «Центропа», и видит, что паром стоит у причала. Все остальные уже улетели в Шотландию, где должны начаться съемки фильма «Рассекая волны»; режиссер же добрался посуху до самого узкого места Ла-Манша. На противоположном берегу лежит английский город Дувр, однако, прежде чем режиссер присоединится к своей съемочной группе, ему предстоит еще пережить худшую паническую атаку в своей жизни.

Ларс фон Триер, не будучи большим фанатом морских перевозок, рассудил, тем не менее, что, как только он попадет на борт, часть дела будет сделана.

– Значит, я уже в какой-то мере с этим справился. Принял решение, – говорит он.

Так что он заехал внутрь парома, припарковал свой идиотский «опель» подальше, первой машиной на борту, вышел из него и поднялся на верхнюю палубу. Большого облегчения он не почувствовал, потому что паром никуда не плыл, а лежал, покачиваясь, на волнах, пока Ларс фон Триер стоял на палубе и наблюдал за тем, как подъезжающие машины мало-помалу обставляют «опель» на нижней палубе.

Ларс фон Триер слонялся по парому, нигде не находя себе места. Он не боялся утонуть, но в нем потихоньку накапливалась клаустрофобия. Бенте помнит, как он позвонил оттуда домой, «совершенно разбитый», как она говорит. Затем он вошел в зал с игровыми автоматами, где сидели несколько человек.

– Сначала ты замечаешь какие-то мелочи, которые постепенно собираются в общую картину страха. Но это случается не сразу, ты долго чувствуешь легкое недомогание, а потом вдруг прямо на тебя обрушивается ужас, – объясняет он.

Триер до сих пор помнит звуки, издаваемые тогда автоматами. *Дон-дон-дон*. Какое-то время он стоял, следя за происходящим в видеоигре, в которую играл один из сидящих в зале.

– Потом мой горизонт наклонился вдруг на шестьдесят градусов – а этой плохой знак. Значит, подступает паническая атака.

Ему нужно было побыть одному, и единственным местом, где это было возможно, оказалась палуба. Так что Ларс выбежал в дождь, улегся возле

трубы, лицом вниз, и дрожал, глядя куда-то в просвет между трубой и ножками стоящих рядом кресел.

– Это была самая настоящая паническая атака, так что я принял три пятимиллиграммовые таблетки валиума, они потихоньку начали действовать, и это помогло мне абстрагироваться. Это все равно что заехать в туннель на машине: тебе не остается ничего, кроме как продолжать ехать, и в конце концов ты начинаешь думать не о побеге, а о выходе.

\*

Тот проект, который Ларс фон Триер собирался воплотить в жизнь на ветреном острове Скай у западного побережья Шотландии, имел мало общего со страхом. Триер задумал мелодраму о сексе и Боге. Он хотел проверить, удастся ли ему закрутить сюжет вокруг истории о женщине, невинной настолько, что она, по его словам, «могла протрахать себе путь на небеса». Однако на этот раз герои не должны были быть карикатурами, и ни одну реплику или поворот сюжета режиссер не собирался заключать в кавычки. Все было абсолютно серьезно. Вернее, это был серьезный эксперимент.

Задолго до начала съемок Петер Шепелерн встретил Триера на рождественской вечеринке в университете, где тот вкратце рассказал, что хочет сделать в своем следующем фильме: взять за основу две самые мощные из существующих сил, на которых часто основываются произведения искусства, – сильную религиозную веру и сильное эротическое желание.

– Потом он собирался – *щелк!* – и соединить их вместе. Так что он не сидел там со слезами на глазах и не говорил: «Я должен рассказать эту историю, потому что она так меня потрясла». Нет, он сказал: «Сексуальное начало, религиозное начало – объединить их, добавить превосходную чувственную игру Эмили Уотсон – и пожалуйста!» Он берет те элементы, которыми человечество оперировало с незапамятных времен, и говорит: «Хм... так еще, кажется, никто не пробовал. Хорошо, тогда попробую я», – говорит Петер Шепелерн.

В одном из ранних вариантов сценария действие происходило в большом европейском городе, а главным героем был парализованный после инсульта профессор-лингвист Джон, который просит свою жену, Каролине, завести любовника и рассказывать о своих эскападах. Позже герой стал Яном, работающим на нефтяной платформе и живущим в бельгийском

городе Остенде с женой, выросшей в строгой католической семье. Это географическое непостоянство объяснялось попытками профинансировать фильм в разных странах, и, так как «в Шотландии дело обстояло веселее всего», по словам режиссера, окончательный выбор пал именно на нее.

Действие фильма в итоге перенеслось в глубоко религиозное протестантское общество. Наивная девственница Бесс выходит замуж за Яна, работающего на нефтяной платформе, где с ним и происходит несчастный случай, после чего начинается трагедия. Деревушка была кальвинистской, с практически полностью отрицающим жизнь во всех ее проявлениях приходским советом, который считал музыку распутством, а колокола на церквях – излишеством.

– Чем опаснее жить в какой-то местности, тем больше фундаментализма в вере тамошних жителей. «Внутренняя миссия», например, всегда была тесно связана с рыболовецкими обществами, – говорит Ларс фон Триер, который признает, что взяться за этот проект его побудили не религиозные поиски, а гораздо более земные причины. – Я хотел попробовать снять мелодраму, чтобы посмотреть, как это, – говорит он. – И я подумал: сделаю-ка я историю, которая будет максимально утрированной... ну и ничего утрированнее сюжета «Рассекая волны» я придумать не смог. Кроме того, я хотел попробовать сделать что-то прямо противоположное «Королевству», а именно снять фильм, который был бы совершенно серьезным от начала и до конца.

– *То есть ты не ставил себе целью узнать, как далеко можно зайти, руководствуясь исключительно добрыми побуждениями?*

– Нет, нет. Это только одна из составляющих фильма. Я ничего не хотел, – улыбается он и добавляет не без иронии: – Это искусство ради искусства.

И все-таки. Писатель Клаус Рифбьерг вспоминает, как однажды столкнулся с режиссером в то время, как тот писал сценарий.

– Он пришел и сказал: «Ты извини, конечно, но вот сейчас я сделаю *настоящую* слезовыжималку, чтобы ни один носовой платок в кинотеатре не остался сухим». Так что он прекрасно *знал*, что делает.

Сам же Триер заверяет, что ввязался в мелодраму не для того, чтобы кого-то провоцировать, а потому, что ему интересно исследовать запретное.

– Это ведь даже очень логично, – говорит он. – Я подумал: если мелодрамы приводили в такую ярость поколение моих родителей, значит, что-то в них есть. Если нечто обладает потенциалом злить людей, значит, за ним не может не стоять энергии в той или иной форме.

Поэтому же он согласился и на то, чтобы «Центропа» финансировала

экранизацию книг Мортена Корча и порнофильмы.

– Приступая к съемкам фильма «Рассекая волны», я хотел попробовать поработать с мелодрамой, чтобы проверить: как насчет сентиментальности? Можем ли мы спровоцировать самих себя на то, чтобы зайти *настолько* далеко, что это, *черт побери*, просто не укладывается в голове? Я попытался максимально глубоко зайти в сентиментальность. Использовать ее на *полную* катушку. В *этом* была провокация.

В своих церковных разговорах с Богом Бесс просила его побыстрее вернуть домой ее мужа, поэтому она чувствует себя виновной в случившемся с ним несчастье, как будто оно явилось своего рода ответом на ее молитвы. Когда Ян понимает, что у них с Бесс никогда не будет супружеской жизни, он всячески поощряет ее завести любовника. По мере того как Бесс все глубже и глубже погружается в блуд, Ян начинает идти на поправку, и тогда она решает поставить на карту абсолютно все, чтобы его спасти, – и тем самым идет навстречу собственной гибели.

Уже на стадии сценария история была настолько законченной и насыщенной, что всемирно известный шведский актер Стеллан Скарсгорд сказал Ларсу фон Триеру, что «Рассекая волны» напоминает ему один из фильмов трилогии об Индиане Джонсе – «В поисках утраченного ковчега» Стивена Спилберга, если бы он был мелодрамой.

– В том смысле, что каждая без исключения сцена в нем была как кульминационная сцена в мелодраматическом фильме. Ларс ведь пишет чертовски хорошо, так что структура появляется сразу же, и сценарий читается как книга, так что и фильм по большому счету уже не очень-то нужен. Ларс с самого начала дал понять, что позволит актерам делать все что угодно. Он дал им свободу действий и потом сам выбирал из предоставленного материала то, что ему нужно, – говорит Стеллан Скарсгорд.

Он считает, что именно благодаря этой тактике Триера практически невозможная мелодрама в «Рассекая волны» все-таки сработала. Триер создал вселенную, которая могла вынести на себе груз подобной истории, но следующим шагом было вдохнуть в нее жизнь, объясняет Скарсгорд.

– А жизнь образовывается, когда перед камерой случается что-то незапланированное, – и это он позволял. Именно благодаря этому зритель не замечает мелодраматической конструкции, потому что фильм как будто вибрирует жизнью.

На острове Скай приезда Триера ждала его новоиспеченный продюсер Вибекке Винделев. Мортен Арнфред должен был, как и на съемках «Королевства», отвечать за инструктаж актеров и подменять Триера там, куда ему из-за фобий был заказан вход. Среди собравшихся на острове были также Стеллан Скарсгорд, который должен был сыграть главную мужскую роль, и практически никому не известная на тот момент британская актриса Эмили Уотсон, находка Ларса фон Триера. Она должна была сыграть Бесс, героиню, на которую Триера вдохновил образ умственно отсталой девушки, сыгранной женой Федерико Феллини в фильме «Дорога».

Вибекке Винделев вспоминает, что «Королевство» изменило все: после него в Дании вдруг поверили, что Ларс фон Триер умеет снимать фильмы, которые зрители хотят смотреть, так что доставать деньги теперь вдруг стало гораздо легче, чем раньше. Но деньги – это только полдела, и, когда режиссер, побывав в аду во время своей морской поездки, снова ступил на землю с обугленными нервными окончаниями и поехал дальше на север в своем идиотском маленьком «опеле», он быстро забился обратно в свой привычный угрюмый угол. Первым делом по приезде он потребовал того же уровня автомобильного комфорта, что и у остальных членов съемочной группы, а именно «мерседес». После чего он принялся просто быть самим собой. В первый съемочный день Вибекке Винделев устроила общий ужин, чтобы перезнакомить всех собравшихся между собой. Ларс все не шел, так что она позвонила ему в комнату, и он вскоре спустился к остальным.

– Совершенно вне себя от ярости. Он уселся за наш стол, был ужасно злющий и говорил только об одном, а именно что я позвонила в тот момент, когда он дрочил. А мы сидели за столом вместе с двумя немножко узколобыми английскими девочками. Наш стол был единственным, за которым не смеялись, потому что, о чем бы мы ни заговаривали, Ларс тут же принимался отчитывать меня за то, что я позвонила, пока он дрочил.

Эмили Уотсон пришла на пробы в Англии босиком и во всей своей обычной детски-наивной хрупкости, и, как только режиссер увидел эту запись, он сразу понял, что играть роль должна именно она.

– Я сразу был абсолютно уверен – что смешно, потому что ответственный за кастинг как раз делал основную ставку не на нее, Эмили была, кажется, только третьей из претендентов.

Идею разговоров Бесс с Богом Триер позаимствовал из экранизации романов о католическом священнике Доне Камилло, который вел разговоры с Богом через церковное распятие. В них голос Бога слышится в ответ – и изначально в «Рассекая волны» собирались сделать то же самое.

– Но потом я подумал, что было бы смешно, если бы Эмили сама отвечала себе голосом Бога, тогда получалось бы, что это говорит ее высшее «я». Так Бог получался интереснее, потому что она пропускала его через свое восприятие, – говорит Ларс фон Триер и продолжает с громовым раскатом в голосе: – *Бесс!* А ну веди себя хорошо! – И потом отвечает, тоненьким пресмыкающимся голосом: – Я стараюсь, я стараюсь! Да, – резюмирует режиссер своим собственным голосом. – Это была отличная идея.

\*

Триер объяснил Эмили Уотсон, что она должна разговаривать с Богом, как девочки разговаривают с куклами. Мортен Арнфред вспоминает, что после «Королевства» Триер стал гораздо более уверенным в инструктировании актеров. В «Рассекая волны» именно актеры и их игра определяли конечный продукт. Изображение должно было быть реалистичным, практически документальным и поэтому иногда даже смущенным в своем стремлении поймать лица, движения и действия.

– Вся техника покорялась актерам, так что это *они* определяли, как будет выглядеть картинка. И декорации мы строили в масштабе один к одному, чего обычно никогда не делают. Еще мы сделали стены несдвигаемыми, и вообще у нас было множество правил насчет того, что можно двигать, а что нельзя. Камера должна была находиться там, где она находилась бы на съемках документального фильма, – говорит Ларс фон Триер, который так хотел создать в фильме запыхавшуюся реалистическую атмосферу, что кадры порой бывали нечеткими, а содержательная сторона снимаемых сцен часто держалась в секрете от оператора, вплоть до того, что репетиции проводились без его присутствия, чтобы он не успел привыкнуть к месту и действию.

– Я хотел, чтобы камера двигалась на ощупь и следовала за действием, потому что мне казалось, что в этом больше подлинности, что ли. Оператор хотел, чтобы передвижения камеры вообще не были заметны зрителю, но я стремился к тому, чтобы камера создавала *эффект присутствия*, чтобы она как будто была *нами*, теми, кто смотрит на Бесс.



*Режиссер и Эмили Уотсон отработывают сцену, в которой Эмили разговаривает с Богом. Идея таких разговоров была позаимствована из экранизации романов о католическом священнике Доне Камилло. Образ Бесс подсказан главной героиней фильма «Дорога» Федерико Феллини, умственно отсталой девушкой, которую сыграла жена Феллини.*

Это требовало особой техники, потому что оператором фильма, носившим камеру в руках и решавшим, что войдет в кадр, а что нет, был француз Жан-Поль Мерисс, и ему довольно сложно было забыть все, что он умеет, так что Триеру приходилось иногда «его подталкивать».

– Я говорил ему в наушник: «Смотри, смотри, вон она, справа». Хотя на самом деле она была слева. В результате получалась прекрасная панорама, потому что, прежде чем оператор ее увидел, камера какое-то время искала ее справа. Камера *нашла* Бесс, как мы сами бы ее нашли. Мне был очень интересен этот эффект, когда камера ищет то же, что зритель, – говорит Триер.

Оператор был не единственным, кто должен был приходиться на работу неподготовленным; то же самое правило распространялось и на актеров. Весь процесс создания фильма был таким же ручным, как и камера, и в чьих именно руках он находится, Вибекке Винделев поняла, когда утешала Эмили Уотсон по телефону после ее первой любовной сцены в фильме.

– Она очень волновалась перед съемками той сцены, поэтому я ей сказала: «Все получилось *так* красиво! И снято так хорошо. Тебе *совершенно* нечего стесняться или бояться».

На следующий день у Эмили было прекрасное настроение. Чего нельзя сказать о режиссере. Когда Вибекке Винделев встретила Триера, он посмотрел на нее «ледяным взглядом» и сказал:

– Вибекке! *Никогда* больше не смей этого делать! *Никогда* не звони актерам и не говори, что они молодцы. Мне *так* нужно, чтобы ей сегодня было плохо. Теперь мне придется потратить кучу времени на то, чтобы этого добиться.

– И надо признать, что я его понимаю, потому что, когда Ларс занят новым проектом, все силы направлены на конечный результат, который появится на киноэкране. Он настоящий профессионал. И он настаивает на том, чтобы быть единственным профессионалом в течение всего этого процесса, в то время как актерам, по его мнению, лучше бы распасться на составляющие элементы, которые он мог бы переставлять и двигать с места на место так, как ему удобно.

Мортен Арнфред, ассистирующий режиссер, вспоминает, что Триеру не нужно было, чтобы актеры *играли* свои роли, – он хотел, чтобы они *стали* своими героями:

– Он тщательно за этим следил, и не стеснялся их выругать или вести себя с ними жестоко, чтобы повлиять на их душевное состояние. Здесь он безжалостен. Он кукловод, который стремится контролировать тех, кто его окружает.

С такой оценкой Ларс фон Триер охотно соглашается – и более того, не собирается отказываться от этого своего стремления до самого смертного одра. Потому что он приходит на съемочную площадку не для того, чтобы помочь Эмили Уотсон побороть или еще более усугубить свой страх раздеваться перед камерой. Тут уж пусть она сама разбирается со своей жизнью, как он говорит. Он приходит на площадку, чтобы снимать фильм.

– И это вовсе не значит, что я хочу вести себя плохо по отношению к Эмили. Наоборот, я работаю *для* нее. Конечно, я манипулирую, но то же самое делает и психолог, и хиропрактик. Именно так они добиваются прогресса. Я манипулирую ею на основании подписанного нами контракта о том, что я *должен* ею манипулировать, чтобы мы могли чего-то *добиться*.

Поэтому же Триер может на съемках какой-то сцены установить стремянку, поставить на шкаф банку кофе и сказать: «Так, снимаем».

– Она забирается на стремянку – и не может дотянуться до кофе. Я ее *надул*. Но каждый раз, когда мне это удается, это вдохновляет ее на какие-то

неожиданные поступки. Я делаю то же, что теннисный тренер, сделавший сотню ударов с топ-спином, а потом вдруг посылающий закрученный мяч.

Таким образом, при монтаже он добавляет в каждую сцену целый веер разных ощущений и богатую палитру красок. Профессиональная актерская игра, настоящие неожиданности, спокойно движущаяся и мятущаяся камера.

– Я считаю, что чем больше разного ты пробуешь в процессе, тем лучше, поэтому часто начинаю с того, чтобы позволить актерам сыграть сцену так, как они сами хотят. Когда они еще не знают, где в итоге будет стоять кастрюля, они заглядывают в шкаф с совершенно аутентичным выражением поиска на лице, и это невероятно оживляет картинку. Потом мы успеем сделать еще множество дублей без аутентичности и смешать их в итоге вместе.

Поэтому Ларс фон Триер, по собственному признанию, ни черта не верит ни в какой метод Страсберга. Роберт Де Ниро, который восемнадцать месяцев водил такси перед тем, как приступить к съемкам в фильме «Таксист», представляет в итоге на экране среднее арифметическое этих восемнадцати месяцев, но тот единственный первый раз, когда он не может найти переключатель скоростей, остается за кадром. Так что неуверенность Эмили Уотсон в ее собственной наготе и наготе Стеллана Скарсгорда пошла фильму только на пользу, утверждает Триер. Речь идет о той сцене, в которой она, как поэтически выражается режиссер, «должна была дергать его за член» и не чувствовала особого воодушевления по этому поводу.

– Есть одно место в этой сцене, от которого я совершенно без ума. Я не знаю, откуда это взялось, но она дует на волосы, чтобы убрать прядь от лица, – говорит он и сам выставляет вперед нижнюю губу, дуя себе на лоб. – И это так... замечательно. И удивительно. Но очень... по-настоящему.

\*

Чем сконструированнее история, тем больше искренности должно быть в актерской игре, объясняет режиссер. Зрители должны верить героям. И раз уж Триер собирался дать мелодраме шанс, герои ни в коем случае не должны были выглядеть плоскими, так что сначала он приложил немало усилий к тому, чтобы сделать героев как можно более настоящими, а потом использовал их в сконструированной мелодраматичной драматургии. Стеллан Скарсгорд вспоминает, что Триер повесил на съемках табличку, в которой резюмировались его взгляды. «Make

mistakes!»<sup>[22]</sup>, – гласила она. Актерам, не совершавшим достаточно много ошибок, приходилось иметь дело с режиссером.

– Потому что если человек боится ошибиться, все как бы съеживается. В один из первых съемочных дней Ларс сказал: «Все, спасибо, отлично». На что оператор возразил: «Это ведь не в фокусе». И Ларс согласился: «Да, ну и черт с ним!» Тогда я понял, что мы на пути куда-то в совсем другой мир, – говорит Стеллан Скарсгорд.



*Кадры фильма «Рассекая волны» должны были быть максимально похожи на кадры из документального фильма, потому что только огромные объемы реализма могли вдохнуть жизнь в настолько мелодраматичную историю. Так что Триер подталкивал оператора в ту или иную сторону и специально врал ему о том, где находятся актеры. Здесь молодожены Бесс (Эмили Уотсон) и Ян (Стеллан Скарсгорд) прощаются перед его отлетом на нефтяную платформу.*

Немного красок в фильм разрешили добавить художнику Перу Киркебю, когда режиссер нашел очередной способ восстать против своих преподавателей из Института кинематографии, на сей раз разделив фильм на главы и предварив каждую из них грандиозными панорамными картинками в цифровой обработке Киркебю. Картины были снабжены заголовками и сопровождались музыкой семидесятых годов, напоминавшей о духе времени и задававшей ритм большого мира, окружавшего

закопсанный шотландский приход.

Другие цвета достались ассистирующему режиссеру Мортену Арнфреду, особенно самые трудоемкие в палитре, как, например, съемки на нефтяной платформе, куда сам Триер соваться не отваживался. Именно Арнфред снимал сцену, в которой нефть брызжет фонтаном и в голову Яна врезается бур.

– Ларс сидел в тепле и покое и пил кофе в каком-то офисе неподалеку, – смеется Мортен Арнфред. – В то время как мы все были перемазаны в грязи по уши.

И потом, во время видеоконференции, после того как актеры несколько раз отыграли всю драму с каскадами грязи и раскачивающимся буром, Ларс фон Триер задал группе неосторожный вопрос.

– Мы не можем просто повторить это еще раз? – спросил режиссер.

– И это вот его «просто», – смеется Мортен Арнфред. – Каждый дубль требовал ужасно долгой подготовки. Нет, твою мать! Мы тут убиваемся, пока ты сидишь на своей плоской заднице и ешь ванильный рогалик.

Однако нельзя сказать, чтобы пребывание на острове Скай стало для режиссера одним сплошным ванильным рогаликом, вспоминает Вибекке Винделев: Триер с ужасом думал о предстоящем возвращении через Ла-Манш.

– Мы говорили об этом *каждый* божий день. А что, если вдруг шторм? А как долго он должен ждать, прежде чем заехать на борт? Большая часть времени съемочной группы ушла на обсуждение этой темы, – говорит она. – О самом фильме мы говорили гораздо меньше.

## Маленький Ларс и большой Триер

Вибекке Винделев познакомилась с Ларсом фон Триером во время своей работы в «Датской киностудии», где он как раз заканчивал снимать «Элемент преступления», выйдя при этом так далеко за оговоренные временные рамки и ведя себя «*настолько истерично и настолько несправедливо, что он всех достал*», вспоминает она. Так что было бы преувеличением сказать, что у нее сердце обливалось кровью, когда она отказалась продюсировать его следующий фильм, «Эпидемия».

– Я помню, что подумала: «Ох нет, меня действительно всерьез раздражает то, что он говорит».

Позже, когда она начала работать в «Центропе», Триер предложил ей поработать с ним на фильме «Рассекая волны», и свое боевое крещение они прошли во время подготовки к съемкам в Шотландии, куда отправились в автокемпере. Там-то Вибекке Винделев и получила первый урок сложного искусства общения с Триером. Она вспоминает, что они могли без проблем разговаривать о фильме, но переход на любую другую тему был связан с определенными трудностями.

– Ларс не умеет общаться с людьми, он инвалид в социальном отношении. Один этот его вечный саркастический тон чего стоит. Полустуденческий, вынесенный из того времени, когда нужно всегда ходить окольными путями, – говорит она.

В той поездке она одна отвечала за все. Проверяла прогнозы погоды, находила вертолетные съемки, была реквизитором, готовила еду в лагере и, по большому счету, вообще следила за поддержанием нужного ритма земного вращения, не получая за это никакой видимой благодарности. Так что, когда в один из дней она вернулась с раздобытой где-то машиной и Триер сказал ей: «Знаешь, вообще-то, когда ты здесь, все гораздо проще», она восприняла его слова как упрек. И только гораздо позже, в разговоре с Петером Ольбеком, рассказавшим ей, как Триер был восхищен тогда ее умениями, она поняла, что его замечание, по всей видимости, «было высшей степенью похвалы».

Мне, как оказывается, еще повезло получить довольно теплые впечатления от вращения в близком к Триеру кругу, в то время как Вибекке Винделев довелось в полной мере прочувствовать остроту жала режиссера, которое – и об этом упоминают многие, с кем я разговаривал, – может оставаться под кожей довольно долго. Однако, как это бывает со многими

видами насекомых, карательные акции фон Триера частенько не проходят бесследно и для него самого. Как, например, та, которую он начал, когда Вибекке Винделев после десяти лет работы ушла из «Центропы».

– Она была такой общей мамой, с железным характером, – объясняет Петер Ольбек. – При ней Ларс мог позволить себе быть маленьким и странным. Поэтому, наверное, ему было так тяжело пережить то, что она больше не хотела с ним возиться. Подобные приостановления отношений находятся за пределами его понимания.

Вибекке Винделев вспоминает те почти ритуальные приступы ярости, которые – как она со временем поняла – нападали на режиссера каждый раз после окончания съемок.

– Когда мы *полностью* закончили снимать «Рассекая волны», ну вот буквально на следующий же *день* после этого, он *выругал* меня за то, что я не уволила оператора, Поля, при том что он сам решил его оставить, – рассказывает она. – Позже я заметила, что это происходит каждый раз, когда Ларс заканчивает работу над очередным фильмом. Каждый раз он на меня нападал, потому что теперь ему нечего было делать и он начинал нервничать.

\*

Страхи Ларса фон Триера всегда сопряжены с ужасными трудностями и ужасной же истерией: например, когда режиссера нужно отправить куда-то в кемпере – как говорит Вибекке Винделев, «со своим домиком на спине, своим туалетом и тому подобным». Или в Каннах, когда его нужно вывести из дворца и провести огородами туда, где его подберет машина и подвезет на оставшееся расстояние. Когда нужно забронировать ему место в кинотеатре возле выхода, чтобы он мог побыстрее оттуда уйти – и ни в коем случае не наткнуться при этом на журналистов. По крайней мере, сам он утверждает, что не хочет сталкиваться с журналистами.

– Но я помню, как мы с ним однажды были в Каннах, и он мне всю плешь проел, напоминая, что последний отрезок пути он должен проехать на машине, потому что он *так* боится журналистов. Когда же мы вышли из машины, он вдруг перешел на противоположную сторону улицы и разговорился с журналистами, да так, что я вообще не могла его затащить на лестницу. При этом он весь *сиял*. Тогда я подумала – ну и ладно, это был последний раз, когда я помогала тебе этого избежать. Тебе же только того и *надо* на самом деле!

Я спрашиваю Вибекке Винделев, почему столько людей из мира кино вспоминают о своем сотрудничестве с Ларсом фон Триером с восхищением, и она сначала говорит:

– Ну, Ларс ведь может быть очень милым. – И продолжает, как будто слегка смущенная собственным заявлением: – Вернее, когда я говорю о Ларсе «милый», я представляю себе домашнего Ларса в окружении детей. Милый Ларс сидит дома, на нем тапочки и наверняка какие-то совершенно *идиотские* шорты. Или вообще трусы. И очки, и застиранная футболка. И эти его тоненькие ножки.

Иногда, тем не менее, ему приходится выходить в большой мир.

– Он много лет молился за одну нашу сценаристку, с которой у него сейчас какой-то страшный конфликт. У нее был рак груди, который потом возвращался снова и снова. И Ларс *упоминает* ее в своей вечерней молитве, – говорит Вибекке. – На Ларса можно *положиться*. Что было прекраснее всего в первые годы существования «Центропы» – это что он действительно всех *вдохновлял*, и делал это с *огромной* радостью. Он очень щедр по отношению к своим коллегам, никогда не бывает мелочным. Он очень увлечен своим делом, ну и потом, он просто *дьявольски* талантлив. Схватывает все *на лету* и тут же предлагает отличные идеи.

Есть Ларс фон Триер-профессионал, который всегда укладывается в бюджеты и сроки и мыслит как бизнесмен. Есть Триер-прагматик, который не жалуется, что одну из ролей придется отдать немецкому актеру после прихода немецких инвесторов, и который всегда находит выход из положения, когда вся группа в сборе и что-то вдруг пошло не так, как планировалось.

– Ларс всегда находит выход, и даже – после того, конечно, как хорошенько проклянет сложившиеся обстоятельства, – наслаждается теми ограничениями, которые возникают по ходу работы. И если даже ему приходится идти на компромисс, никто никогда не услышит от него сожалений по этому поводу впоследствии. Никакой горечи у него не остается, – говорит Вибекке Винделев.

Ну и наконец, есть еще режиссер Триер. Я спрашиваю Вибекке, в чем заключается особый талант Ларса фон Триера, и она несколько секунд молчит – не потому, что не может сказать ничего хорошего, а наоборот, потому, что хочет сказать столько всего разного, что ей нужно время, чтобы собраться с мыслями.

– Ну, в каком-то смысле, во всем без исключения, – начинает она и потом, не останавливаясь, лавинообразно перечисляет все те качества, которых справедливо было бы ожидать от кинорежиссера. Почти все любят

работать с Триером, потому что он действует на людей так вдохновляюще. Он умеет критиковать, не задевая самооценки собеседника, и если ты выдвигаешь десять предложений, каждое из которых Триер отвергает, он все равно делает это так, что ты чувствуешь, как будто с тобой посоветовались, говорит она.

– Он прекрасно умеет объяснять и рассказывать о своих намерениях, и, как только он убеждается в твоих способностях, он тут же начинает с большим доверием и интересом относиться ко всем твоим предложениям.

Его сценарии – это всегда событие, и не только потому, что в основе их лежит увлекательная история. В них всегда есть элементы провокации и впадения в крайности, хотя провокация никогда не является его конечной целью.

– Ларс, как мало кто другой, умеет придавать своим фильмам особое визуальное напряжение, независимо от того, кто был оператором. Кроме того, он очень оригинальный, несмотря на то, что ворует отовсюду и все, что может унести, но, во-первых, ворует из неисчерпаемого фонда, а во-вторых, комбинирует это по-своему, ни на кого не похожим образом.

Он «чертовски талантливый» маркетолог, что он продемонстрировал, например, на том симпозиуме в Париже, на котором подбрасывал в воздух бумажки с манифестом «Догмы», и, как говорит Винделев, «это единственное, что теперь помнят о том дне». И это мы еще даже не начинали говорить о том, что, по ее мнению, у него получается лучше всего: останавливать мгновения и не сомневаться в том, что у него наверняка получится рассказать именно ту историю, которую он задумал.

– Как бы там ни было, он наверняка сможет выжать из любой своей задумки что-то интересное, и благодаря этому люди вокруг него чувствуют себя защищенными. Его вера в собственную историю настолько велика, что включает в себя множество достоверных мелочей, в то время как некоторые другие режиссеры теряются при подборе цвета диванной обивки. Ларс же отлично умеет фокусироваться.

– *Что он умеет как деятель искусства?*

– Что прекрасно в фильмах Ларса – это что он транслирует картинки из состояния, в котором мы чаще всего узнаем ту или иную форму сна. Ты бодрствуешь, но при этом вдруг видишь сон наяву. Для этого ведь фильмы и создаются. Именно это отличает произведения искусства: ты создаешь нечто, способное вызвать у зрителя такие чувства, картины и ощущения, каких не смогла бы добиться обычная понятная драматургия.

## Чудо

Если «Королевство» своей удивительной смесью ужаса и смеха застала датчан врасплох, фильм «Рассекая волны» окончательно сорвал с них одеяло. Эти две работы подряд были, по словам кинокритика Кима Скотте, как двойка в боксе: удар в смеховые мышцы и сразу за ним перчатка в самое сердце, после чего все критики полегли, как костяшки домино. Восхищение фильмом было единогласным и, как пишет Петер Шепелерн в своей книге о фильмах Триера, фактически не имеет аналогов в истории датского кино. В течение года после премьеры «Рассекая волны» посмотрели триста тысяч датчан, потому что это был *обязательный* для просмотра фильм. Каждый хотел составить о нем свое мнение.

Сериал «Королевство» был выражением уюта и черного юмора, чертовски смешным и оригинальным, однако все герои и события в нем как будто были заключены в кавычки, даже сам режиссер, который изображал короля ужасов в смокинге Дрейера. В фильме «Рассекая волны» никаких кавычек не было, в этом мы все были почти уверены после премьеры. По словам Кима Скотте, это очень смелая и в высшей степени манипулирующая картина.

– Здесь он идет до конца. Я был просто сбит с ног этим фильмом, он меня потряс и запустил во мне целый ряд переживаний. Вдруг мне показали что-то абсолютно новое, и я купился, скорее всего, потому, что история была выдержана в очень жестких реалистичных рамках. Никаких припудриваний, никаких украшательств. Просто большой и смелый фильм, – говорит он, потом нерешительно замолкает и, наконец, улыбается: – Правда, в этих колоколах в конце я не то чтобы уверен.

Об этих колоколах и говорили в основном зрители, выйдя из кинотеатра. Церковные колокола разбудили работников буровой платформы ранним утром на корабле в открытом море, спустя несколько часов после того, как они бросили в волны гроб с телом Бесс. Божье признание того, что она помилована. Божье признание чистоты ее сердца, как бы эта чистота ни выражалась. И никаких тебе символических смыслов, открытых для прочтений. Нет, там *действительно* висели колокола, раскачивались и перезванивались в небе. Так-то вот!

– Это же шутка. То есть если Бесс считает то-то и то-то и попадает в такую-то ситуацию – и *все* поворачивается иначе, могут ли в воздухе висеть колокола? – задает Ларс фон Триер вопрос и тут же сам на него отвечает: –

*Возможно!* Но половина зрителей считала, что это идиотизм. Им нравилось все, что было в фильме до этого, но только не колокола, – смеется он. – Они бы даже смирились с тем, чтобы колокола было только *слышно*, но то, что их было *видно*, – это уже перебор.

Я рассказываю ему, что именно так и думал после просмотра, и вспоминаю, как сидел в кинотеатре, шмыгая носом, как вышел потом на улицу на ватных ногах и там, среди других таких же потерпевших, задумался, чувствовал ли сам режиссер то же самое, создавая эту историю, или он просто хотел ввести зрителей в это состояние.

– Сам ты этого не чувствуешь, когда снимаешь фильм. Ну разве что чуть-чуть. Но если фильм хорошо сделан, он становится в какой-то степени реальностью для зрителя, чем он никогда не станет для режиссера. Для меня это гораздо больше, чем просто фильм.

Однако на месте зрителя Триеру тоже довелось побывать, хоть и недолго. По крайней мере, Андерс Рефн, монтировавший фильм вместе с Триером, рассказывал мне, что первую часть он смонтировал самостоятельно и показал ее Триеру и Вибекке Винделев в офисе «Центропы».

– Ларс был очень тронут, и у него глаза были на мокром месте, пока он смотрел собственный фильм.

\*

Чуть позже считалось – и Триер сам рассказывал об этом в интервью, – что на создание фильма «Рассекая волны» его подтолкнула детская книга, которую ему читали вслух, когда он был маленьким. «Золотое сердце» – это название он позаимствовал потом для той трилогии, в которую фильм «Рассекая волны» вошел вместе с «Идиотами» и «Танцующей в темноте». В центре каждого из этих фильмов стоит женщина, самоотверженно идущая навстречу миру. Однако сегодня он говорит:

– Нет, эту вот историю про «Золотое сердце» я придумал гораздо позже.

В сказке о Золотом сердце «сердечно-добрая и прекрасная» девочка-сирота уходит из своего дома в лесу и отдает свой пирог, палочку и шапочку нуждающимся, которых встречает на своем пути. «Берите-берите, я обойдусь», – говорит она. И тогда в один прекрасный день звезды падают на землю дождем из монет, и прекрасный принц зовет ее замуж, потому что, как он говорит, у нее Золотое сердце. «Возьми мое сердце! –

воскликает девушка – Я обойдусь».

Ким Скотте объясняет, что все чувства в кино, по определению, достигаются манипуляцией, но в фильме «Рассекая волны» Ларс фон Триер все-таки заходит чуть дальше, чем обычно. Он не просто по всем правилам киноискусства подводит зрителей по скалам к обрыву, но и сталкивает их вниз – тогда это еще было в новинку.

– Мы привыкли к тому, что нами манипулируют в фильмах, и иногда даже чувствуем себя органом, на педали которого кто-то уверенно нажимает, так что мы вдруг начинаем издавать мелодию, которой от нас хотят, – говорит Ким Скотте. – Порой нам это нравится, порой раздражает, но в фильме «Рассекая волны» манипуляции были гораздо более грубыми и жесткими. Чувства зрителя при просмотре кино всегда ищут каких-то четких и надежных рамок, мы думаем: «А, ну понятно, это мелодрама. История великой и несчастной любви. „Унесенные ветром“ или „Ребекка“». Но «Рассекая волны» – это крайне варварский фильм о чувствах.

Варварский и в том, как именно Бесс жертвует собой, и в плане эротики. По словам Кима Скотте, она сдает свои бастионы ради любви так, как это было бы немыслимо в американском фильме.

– И я не преувеличиваю, *немыслимо!* А если ты еще замешиваешь сюда Бога, в результате происходит самое настоящее короткое замыкание. Люби ближнего своего, люби Господа Бога твоего. Стоит всерьез смешать две эти категории – и на выходе получается нечто, что приводит священников в бешенство.

– *И все-таки: можно ли любить Бога так сильно, чтобы затрахать себя до смерти?*

– Ну, грубо говоря, да. И с его стороны невероятно дерзко открыть в конце это окошко в небе, где бьют колокола. До этого момента он выстраивает действие с чувственной точки зрения так, что фильм смотрится *невероятно* реалистичным. И вот ты сидишь в зале кинотеатра, разобранный на части в своем кресле, и тут вдруг в вышине начинают бить колокола, и если только ты не очень религиозен – тебя вдруг выдергивают из человеческой драмы и тянут куда-то совершенно в другое место. И ты сидишь тогда и спрашиваешь себя: «Верю ли я в *такое?*»

Не все могут ответить на этот вопрос утвердительно. Несмотря на то что рецензенты хвалили фильм, среди зрителей о нем велись горячие споры, и некоторые считали, что Триер идеализировал тип женщины-реакционера, подававшей своим сестрам на удивление плохой пример. Однако для карьеры Триера и для «Центропы» фильм стал триумфом.

– Именно этот фильм создал «Центропу», – говорит Вибекке Винделев.

– Он изменил все. До него Ларсу удалось завоевать определенное признание в каком-то элитарном круге, но круг этот все-таки был очень узок, и тут вдруг он предстает чуть ли не восьмым чудом света. Он взял актрису из третьего состава труппы Шекспировского театра – и сделал из нее звезду, получившую номинацию на «Оскар». И тогда все начали интересоваться тем, что он делает.

Сам Триер говорит о фильме «Рассекая волны» гораздо более сдержанно:

– Если рассматривать «Рассекая волны» как сентиментальный фильм – то да, он получился лучше, чем я ожидал, но все-таки я им не горжусь, потому что он, как ни крути, слишком похож на заметку в воскресном выпуске бульварной газеты. О том, что среди нас есть очень религиозные люди, которые воспринимают существование однобоко и зло, и так далее. Мне кажется, что как-то мерзко подставить целую религию под всеобщую ненависть ради того, чтобы добавить фильму немного драматизма, – говорит он и начинает смеяться. – Хотя религиозные люди наверняка и в самом деле невыносимы.

После «Рассекая волны» сценарии стали присылать тоннами. Вибекке Винделев только и делала, что их читала. Как-то ей попался сценарий о маркизе де Саде, и тогда она позвонила Триеру.

– Да брось ты этим заниматься, – сказал он. – Я не собираюсь братья ни за что, кроме своих собственных фильмов.

Он предпочитает простой материал, который сам потом может усложнить и завести далеко, сложному сценарию, который ему пришлось бы упрощать.

Как-то раз, сидя в кабинете режиссера, мы вставляем диск в компьютер и просматриваем несколько сцен из фильма «Рассекая волны», и Триеру сложно скрывать свое восхищение. Фильм открывает показанное крупным планом лицо Бесс, которая пришла на встречу с одним из церковных стариков.

«Его зовут Ян», – первое, что она говорит.

– Она чудовищно переигрывает! – говорит Триер. – Но все равно это крутое начало.

Вообще-то они сняли другую начальную сцену, в которой Бесс идет вдоль воды, кричит и молит Бога вернуть ее мужа домой. Однако, рассказывает Андерс Рефн, ее забраковали, и вместо этого фильм открывает крупный план, и все продолжается потом безо всяких объяснений.

– Из Института кинематографии за такое начало выгоняли, – говорит

Андерс Рефн, – потому что в нем собраны все ошибки, которые вообще возможны.

Сам Триер тоже вполне доволен началом.

– Это смешно, потому что кажется, как будто она хочет поделиться с нами тайной – о том, что встретила своего суженого. И вот *это* вот мне тоже ужасно нравилось... что она смотрит в камеру. Этого в принципе делать нельзя, но зритель все равно радуется, что она это сделала, потому что уже к ней *привязан*, – говорит он.

Чуть позже, когда Бесс не может совладать с чувствами у вертолета, который должен отвезти Яна на нефтяную платформу, и друзьям приходится физически ее удерживать, режиссер снова сияет.

– Это типичная инструкция: *не останавливайся!* Как в драках, знаешь, когда главного зачинщика удается повалить на землю, и потом он говорит: «Все, все, я успокоился». И как только его отпускают, он снова бросается в драку. Но вот *это*... это чересчур, – говорит Триер, когда Бесс показывает камере язык. – Слушай, как же смешно было это смотреть, – говорит он, вытаскивая диск. – Не смей только об этом написать.

\*

Закончилось все в тот раз тем же, чем и началось: панической атакой. Стоял 1996 год, и вся «Центропа» собиралась в Канны, потому что ходили слухи о том, что фильму достанется какой-то приз. Бенте Триер вспоминает, как все остальные улетели на самолете, а они с Ларсом приехали на копенгагенский вокзал и сели в поезд.

– И тогда он впал в панику и сказал: нет, нет, я не могу.

Пришлось спустить с полок багаж, выйти из вагона и стоять на перроне с полными чемоданами нарядов, глядя вслед уходящему поезду. После чего, как вспоминает Триер, они «понеслись сломя голову арендовать машину, доехали до Редбю и переплыли на пароме в Германию». Однако едва они успели ступить на землю, как Триер сказал: «Мне ужасно плохо, нам придется остановиться в этой гостинице». Так они и сделали – заночевали «в такой высоченной нацистской гостинице в Путтгардене». Именно в течение той ночи Триер понял, что до Канн в этом году ему не добраться, потому что одна мысль о красных дорожках и прикованных к нему взглядах была невыносима.

– Я просто *не мог*, – говорит он. – И я почувствовал *такое* облегчение, когда окончательно это понял.

Вместо этого они снова пустились наутек, на север, в Миддельфарт, где тоже остановились в первой попавшейся гостинице. Датская пресса объявила режиссера «изменником родины» и выпустила по его следам журналистов, которые довольно быстро его нашли.

– Я подслушал телефонный разговор, – говорит Триер и переходит на резкий запыхавшийся хриплый шепот: – «Я его нашел! Я не я буду, если это не он!» И потом он подходит ко мне: «Привееет, Ларс, можно я тебя сфотографирую?» Клац-клац-клац-клац. «Нет, лучше не стоит», – отвечаю я. «Ну жалко!» Клац-клац-клац-клац, – смеется он.

Из Миддельфарта они бежали дальше, в гостиницу «Вайлефьорд», где Ларс и Бенте остановились отдохнуть в просторном номере, и именно там, когда режиссер сидел в номере в банном халате, зазвонил телефон. В Каннах шли титры после премьеры фильма «Рассекая волны».

– Это был такой успех, – вспоминает Вибекке Винделев. – И когда в зале начали хлопать, я позвонила Ларсу, чтобы он мог *слышать* реакцию. Я сказала в трубку: «Сейчас, слушай!» Это было правда как в кино. Свет зажегся, но зал продолжал хлопать, и тогда я передала трубку Эмили, кажется, и Эмили сказал что-то ему, и передала телефон дальше, чтобы мы все могли что-то ему сказать.

Режиссер Андерс Рефн признается, что никогда не видел ничего похожего. Несколько человек в зале потеряли сознание во время сеанса, и их пришлось отвезти в больницу.

– Но остальные... – говорит он. – Это был *оглушительный* успех! Люди хлопали и хлопали, у женщин были черные от потекшей туши лица. Они совершенно не ожидали, что этот вот маленький говнюк, который раньше привозил туда странные нацистские фильмы, может так глубоко задевать чувства.

«Золотой пальмовой ветви» фильм не получил, и Эмили Уотсон тоже уехала из Канн без призов. Что жалко, говорит фон Триер:

– Вполне могли бы ей что-то дать, она была для фильма настоящим подарком.

Однако в тот вечер в гостинице «Вайлефьорд» Ларс и Бенте чувствовали себя победителями безо всяких призов.

– Мы просто сидели и слушали аплодисменты, которые не смолкали двадцать минут, – говорит Бенте Триер. – Я плакала, потому что это было так ошеломляюще. И одновременно так несправедливо. Я часто испытываю это чувство: несправедливо, что Ларс не может насладиться своим успехом. Однако тем конкретным успехом он насладился сполна. Зрители все хлопали и хлопали, не переставая.

**Фонтриерское гостеприимство – выходные  
в гостях у режиссера**

## Анальная поездка в горы Гарц

Когда спустя пару дней после нашей последней встречи я снова прихожу в кабинет Триера в Киногородке, режиссер снял новый фильм и возится с результатом за компьютером. Его взъерошенная голова исчезла где-то в глубине письменного стола, где он вставляет диск в дисковод, но голос все равно ни с чьим не спутаешь.

– У меня здесь есть несколько дел сегодня, – сообщает он.

Ему нужно пообедать, просмотреть фильмы с кандидатами на роли в «Меланхолии» и искупаться в проруби в костюме Адама.

– Но я просто возьму тебя с собой, – раздается его голос из-за стола. – Всюду, кроме купания, тут женская часть коллектива настояла на твоём отсутствии.

– Ты не объяснил им, что я буду смотреть на них как врач?

– Именно этого они и боятся, – отвечает он и поднимает голову из настольного хаоса. – Хочешь посмотреть, что я сделал для Кристиана Клемпа?

Кристиан – это двоюродный брат его жены, окулист и один из немногих настоящих друзей Ларса фон Триера. Дружбу, как известно, не купишь деньгами, зато можно постараться в выборе подарков. Кристиан – это личная триеровская служба спасения, именно ему режиссер звонит каждый раз, когда нащупал где-то на себе новую форму рака, после чего Кристиан спокойно и со всем тем авторитетом, который положен окулисту с очень узкой специализацией, уговорами возвращает его обратно в убежище обычного патологического страха. Сегодня Кристиану исполняется сорок лет, и режиссер думает только об одном: о подарке.

Кристиан обожает одну юмористическую радиопередачу, объясняет мне Триер, пока включается компьютер. Режиссер договорился с ее ведущими, что они придут к нему в офис и запишут «маленький сюрприз для Кристиана» – в обмен на то, что сам Триер «наплюет на все свои принципы» и поучаствует в их передаче. Наконец на экране монитора появляются два комика, развалившиеся каждый в своем конце дивана, откуда они лениво и жеманно беседуют о кузене Кристиане тонкими, немного утрированными буржуазными голосами, с легким призвуком алкоголической поверхностности.

– Отличный парень. Нет, правда, я думаю, что Кристиан отличный парень. И красавчик, правда? – начинает один из них, и сам же добавляет: –

И еще он человек, который не боится... эээ... птиц, или как это говорят?

За кадром слышится голос Триера:

– Кристиан женат на Сидсель.

– Ну конечно, Сиссе, как мы ее называем, – хватается один из комиков за подсказку. – Она прекраасная. Эй, Сиссе, ты там? Ты невероятная, Сиссе.

Триер бросает им новую приманку:

– Еще дети.

– Сколько? А-а... двое. Сиссе ничего о них не рассказывала.

– Да уж, – вступает второй комик. – У тебя тоже когда-то был сын.

Это заявление явно является для второго сюрпризом.

– Да ты что? У меня? Я ничего такого не помню. Да и черт с ним, какая разница. Когда-то у нас были какие-то дети, не знаю, я все забыл.

Режиссер поворачивает голову.

– Правда же смешно? – тихо спрашивает он.

\*

После обеда меня усаживают на диван в холле «Центропы», пока гений купается гольшом в ледяной воде с женской частью коллектива.

– Конечно, ТЕБЕ, значит, можно! – жалуясь я, когда он возвращается назад, гораздо более проснувшимся, чем раньше, хоть и со съжившейся на полразмера кожей. – Хочешь сказать, что ТЫ смотришь на них как врач?

– Да ты с ума сошел! – смеется он. – Смотреть на них грязнее, чем я, невозможно.

Мы нажимаем на кнопку в автомате и ждем свой кофе.

– Во Франции, я помню, так здорово было пить из таких специальных чаш, – говорит режиссер, обнимая обеими руками кружку.

И тут я приступаю к своей маленькой миссии и рассказываю Триеру, что начал пить порошковый зеленый чай. Из чаш.

– И как? – интересуется Триер. – Вкусно?

– Примерно как болотная вода.

– Это такой, который размешивают помазком для бритья?

– Ну вроде того. Но он предотвращает все на свете. Особенно рак.

– Тогда я должен был бы только тем и заниматься, что пить зеленый чай.

– Особенно рак простаты.

– Да ты что! Ну ладно, ты меня убедил.

И это, как оказывается чуть позже, не только блеф.

– Но вообще, кто это придумал, что умирать молодым хуже, чем в старости? – говорит он. – В старости нет ничего не мерзкого. Сидят себе по домам престарелых и чахнут со скуки. И если баб никаких рядом не наблюдается... а их явно не наблюдается, – ухмыляется он, – получается, что в старости вообще нет ничего, с чем стоило бы мириться? Вообще!

И так одна тема сменяет другую – в буквальном смысле, потому что тем сегодня только две: смертельные болезни и секс. Темы беспрестанно пересекаются между собой, как две планеты, подпавшие под силу притяжения друг друга. И как оказывается, многое из того, что относится к одной из них, удивительно хорошо подходит и для другой. Проблемы возникают разве что тогда, когда обе темы стремятся верховодить, после чего – и это происходит довольно часто – разговор съезжает куда-то в пустое баловство.

– Но вообще я думаю, что простата – это доказательство существования милосердия, – говорит он и тут же переключается на первую тему, не отпуская при этом второй. – Потому что после операции по ее удалению желание пропадает тоже. Люди, с которыми я разговаривал, говорили что-то вроде: «Ну и потом, это не так уж много значит». *Это* и есть милосердие, – смеется он. – Что люди после удаления простаты не ходят и не тоскуют по эякуляции. Тут я *впервые* услышал от Бога что-то *милосердное*. Все остальное было совершенно неопишимо жестоким. Но если это, про простату, правда – тогда Бог милостив.

Откуда-то из холла раздается зеландский говор: это Петер Ольбек Йенсен, который выступает с замечанием насчет исламистского шума вокруг последнего фильма Сюзанне Биер.

– Вот, собственно, что делает его таким вероломным, – говорит Триер, обращаясь ко мне, но так громко при этом, чтобы все могли его слышать. – Обычно он ни черта не поддерживает. И вот вдруг, когда от него этого меньше всего ожидают, он оказывается тут как тут. Обычно-то Петер говорит исключительно что-то вроде: «Ты просто снимай фильмы, тогда все будет хорошо». Меня уже почти тошнит от этого.

Угорь подходит поближе к нам и заговаривает так же громко.

– Зачем ты тогда продолжаешь звонить, чтобы это услышать? – интересуется он.

– Потому что я просто ищу сочувствия! Сочувствия, а не проклятого этого умничания, – отвечает Клещ.

– Слушай, да пошел ты! – говорит Угорь. – Тогда постарайся снять что-то зрелищное хотя бы, в конце концов, а не этот вечный рак прямой

кишки.

Однако здесь режиссер нарывается на мину-ловушку, и Триер моментально взрывается.

– Кстати, дружок, не пора ли тебе *снова* устроить нам киноэкскурсию по своему кишечнику! – говорит он и торжественно оборачивается ко мне, чтобы объяснить подтекст: – Когда Петер устраивает вечера со слайдами, он на полдороги не останавливается. Фильм начинается снаружи жопы – а потом мы все проходим *внутрь!*

Петер Ольбек справедливо полагает, что объяснение может улучшить его положение, и именно в процессе этого объяснения я понимаю, что он действительно *показывал* снятый ректальной камерой медицинский ролик друзьям и коллегам.

– Что в таком исследовании жопы прекрасно – это что к тебе приближается камера с рыбьим глазом, и перед тобой лежит бледная жопа, к которой ты подходишь все ближе и ближе, – говорит он с восхищением, которое изо всех сил старается быть заразительным.

– Нормальные люди показывают на таких вечерах съемки из своей поездки в горы Гарц, – сухо говорит фон Триер. – Но Петер не из таких. Нет, правда, одно дело, что ему нужно обследоваться, но какого черта *самому* это рассматривать потом?

– Ну а почему бы и нет, – парирует Ольбек, явно готовясь к отступлению, так что Триер почувствовал кровь и перешел на галоп.

– Ты вообще, Петер, можешь немного схитрить и начать с того, чтобы показать кемпер – как будто это действительно поездка в горы. А потом вдруг смена кадра и жопа.

– Могу, – соглашается Петер Ольбек. – Смена кадра тогда должна быть прямо перед туннелем.

Я развлекаю собеседников собственной историей об обследовании мочевого пузыря.

– Ну вы и зануды, с ума сойти просто, – говорит Триер, который, судя по всему, не может похвастаться собственными эндоскопическими исследованиями, поэтому ему приходится одалживать чужие. – Вспомните о Гансе Христиане Андерсене, который страдал простатитом и не мог поэтому писать. Тогда в таких случаях в член вставляли серебряную трубку! *Серебряную трубку!* Ее нужно было время от времени прижимать, чтобы он мог справить нужду.

Петер Ольбек поворачивается ко мне:

– У меня как-то был полип в жопе, который сфотографировали во время обследования, и мы потом сделали сотрудикам футболки с этой

фотографией, но они разбегались от этих футболок, крича от ужаса. Сказали, что полип похож на пришельца.

Здесь режиссер подошел к пропасти ближе, чем могут вынести его нервы.

– Смотри осторожно, – говорит он вдруг тихо и выглядит совершенно серьезным. – Я думаю, как там... Несчастный Тегер. Но... я и раньше о нем думал, так что можно надеяться, что и сейчас обойдется.

– Ты же можешь о нем молиться, – замечает Ольбек.

– Я раньше так и делал. Проблема в том, что тех, за кого нужно молиться, становилось все больше и больше. На одно перечисление имен уходило минут пять. Так что я перестал этим заниматься. Но *ты* же по-прежнему веришь в Бога, правда?

– Верю, – подтверждает Ольбек. – У меня есть список людей, за которых я молюсь. Я, правда, не знаю никого неизлечимо больного.

На что Триер отвечает очевидное:

– Ты ведь знаешь *меня*.

\*

Мы отправляемся в путь, выходим из здания и переходим в другое, с голыми бетонными полами и старым красным флагом восточного блока на сырой стене. Здесь мы находим кабинет триеровского продюсера на протяжении последних лет, Меты Фольдагер, которая ждет нас со стопкой дисков с подборкой кандидатов на разные второстепенные роли в «Меланхолии». Триер просматривает вместе с ней несколько сцен из разных фильмов.

– *Ей* кажется очаровательным, что он так плохо говорит по-английски, – комментирует Триер молодого испанского актера. – Но для мужчины это почти смешно. Ты не видишь разве?

Мета смеется – так, очевидно, тоже может выражаться отрицание – и потом показывает Триеру отрывок, в котором играет актер Микаэль Гамбон, известный по телесериалу «Поющий детектив». Однако режиссер считает, что на ту роль, для которой Гамбон рассматривается, «нужно поискать еще актеров». Триер боится, что его представление о том, что роль должен играть характерный актер в возрасте, застопорит процесс написания сценария.

– Про Кифера и остальных ужасно приятно писать, – говорит он.

– *Кифер Сазерленд?* – спрашиваю я, когда мы возвращаемся в гольф-

каре обратно в офис Триера.

– Да. Мы с ним поговорили, и очень может быть, что для него неплохо будет отвлечься от «24 часов».

Мы переступаем порог кабинета, и Триер рассказывает, что собирается в Берлин, на встречу с Мартином Скорсезе. Ходят слухи, что они должны обсудить возможность совместной работы над фильмом вроде «Пяти препятствий», который Триер снял в свое время с Йоргеном Летом, но об этом Триер говорить не хочет.

– Я только что пересматривал «Таксиста», отличный фильм, – говорит он и не возвращается больше к этой теме.

Как только мы садимся на диваны, звонит телефон. На сей раз это Андерс Рефн, который, похоже, только что прочитал новый сценарий.

– Ага, спасибо, – говорит Триер в трубку. – Я сейчас невротик, как обычно, слоняюсь тут... Да. Ладно. Но я с тобой согласен, да, вторая часть очень сильно отличается. Хорошо, и если ты можешь сделать это имейлом, было бы совсем здорово. Ну нет, ты что, я не могу снимать Удо. Иначе ни один американец в Штатах на фильм не пойдет.

Потом ему нужно выйти в туалет, и обратно он возвращается в своей беспокойной ипостаси и неустанно меряет шагами комнату, руководствуясь какими-то своими, не всегда очевидными намерениями.

Я спрашиваю, откуда взялась висящая на стене голова оленя.

– Да, это я его застрелил, – отвечает он, прекращая движение. – Он замер в моем прицеле, как картинка. Перед тобой застыл олень, стоит и смотрит, как неподвижная мишень, словно демонстрируя, куда именно ты должен попасть. И он продолжал стоять, не меняя положения, что было ужасно странно. Я долго возился с ружьем, но он стоял и стоял неподвижно...

Он снова укладывается на диван.

– Но самое интересное – это вырезать потом внутренности, и эта работа вдруг оказалась такой... пронизанной счастьем. Сначала ты перерезаешь трахею, потом пищевод, потом завязываешь его узлом, чтобы туда не проникло содержимое желудка. И вот одно то, что ты стоишь летним утром, в пять часов, над только что убитым животным и потом достаешь сердце, которое чуть ли не продолжает биться в твоих руках... это было близко к религиозному переживанию, – говорит он. – Очень странно вообще-то, потому что я ведь не то чтобы большой поклонник представления о том, что кто-то должен из-за меня умирать. Но тогда я увидел в себе первобытного человека, который стоял... – смеется он, – и освеживывал тушу. И потом, считается, что внутренности нужно оставить в

лесу лису. Это очень красиво. На самом деле, это гораздо больше напоминало роды, чем убийство. Кровь, потроха, вытащенные кишки и желудок – и зверь такой теплый.

Он укладывается на диван и складывает руки под шейю.

– В каком-то смысле это было *по-настоящему* сильное переживание. Не то, что я его застрелил, вернее, это тоже, но сам выстрел занимает секунду. Но вот это вот перебирание внутренностей, пока вокруг еще совсем темно.

Он встает, снова выходит в туалет и не возвращается довольно долго, а когда наконец-то входит обратно в комнату, кажется беспокойным. Сидит и подергивает ухо, руки тоже дрожат чуть сильнее обычной, и ему сложно удерживать разговор на одной теме. Только тогда я понимаю, что раньше уже видел что-то похожее, и спрашиваю прямо.

– Я не очень хорошо себя чувствую, – говорит он. – Можно мы скоро закончим? Ты ведь и так собираешься прийти на все выходные.

– *Хорошо. Можно поинтересоваться, что с тобой такое?*

– Я обнаружил определенные симптомы, которые, скорее всего, указывают на рак и наличие которых я должен постараться не проверять все время, потому что это только ухудшит положение. Хотя это и нелегко, – говорит он и добавляет тихо: – Но уж как есть.

## Как птица в воде

Еще со школьных времен Ларс фон Триер привык на вечеринках стоять в сторонке, в то же время пытаясь найти способ себя проявить. На любых более-менее многолюдных сборищах он до сих пор чувствует себя как птица в воде. На праздниках в институте, на которые Триер приходил в обществе Тома Эллинга, он стоял в уголке и говорил о фильмах. Неуклюжий, угловатый и никак не вписывающийся в компанию. Когда несколько лет назад Ларс, сильно опоздав, пришел на празднование 60-летнего юбилея рекламщика Йеспера Йаргиля к нему домой, он долго кружил по площади перед домом, не решаясь войти. И как рассказывает сам Йеспер:

– Потом он наконец-то все-таки сделал глубокий вдох, зашел и мучительно послонялся по квартире с час, прежде чем уйти.

На 50-летний юбилей Тегера Сейденфадена режиссер тоже преданно явился, но сидел «с бледным видом, явно страдал и с трудом справлялся с тем, чтобы развлекать своих соседей по столу», как вспоминает редактор.

Петер Ольбек рассказывает, что даже ежегодные новогодние корпоративы «Центропы» являются для Триера серьезным испытанием.

– Очень жалко, что у него не получается подходить к людям ближе, потому что он прекрасный друг. И мне кажется, что он до смерти раздражается из-за того, что не может просто прийти, сидеть вместе со всеми, выпить и танцевать. Он приходит, но быстро уходит, потому что чувствует, что не сможет дать жару, хотя ему так хочется!

В документальном фильме «Униженные», рассказывающем о съемках «Идиотов», есть сцена, в которой Триер общается с актерами в свободное от работы время. Он заставляет всех снять одежду, разоблачается сам и управляет игрой в чем мать родила, но при этом снова оказывается на периферии. Петер Ольбек воспринимает эту сцену следующим образом:

– Это его идея, и он первый стоит там с голой задницей, но он все равно чувствует себя за бортом, потому что не является частью им же самим и созданного мира.

На протяжении многих лет Ларс фон Триер изо всех сил старался приспособиться к новому виду приветствий, которыми начали обмениваться люди вокруг него. А именно к объятиям. Непростое моторическое упражнение для людей триеровского социального склада. Ларс, по словам Петера Ольбека, «удивительно плохо переносит любой

физический контакт», так что обниматься в принципе он научился только в последние годы.

– Ты его обнимаешь – и он стоит перед тобой негнувшийся, как оружейный лук. Никакого тебе «о, вот и ты, иди-ка сюда, дружище!». Нет, он пытается, просто у него так толком ничего и не получается.

Томас Гисласон никогда не забудет своего первого «триеровского объятия», полученного в «Центропе» во время работы над последним фильмом Ларса.

– Я уже собирался уходить, так что мы вышли к бассейну, остановились там, вспоминая старые добрые времена, и говорили о том, как плохо он себя чувствует в последние годы. В общем, что-то вроде того, что, по крайней мере, мы есть друг у друга. Мы стояли вон там, между машинами на парковке, он лишний раз убедился, что нас никто не видит. Потом мы замолчали, и он постоял еще какое-то время, осматриваясь, и наконец сделал вдруг шаг вперед, и мы замерли, обнявшись и таращась в воздух, – говорит Томас Гисласон. – Когда он меня отпустил, я понял, что ничего не должен говорить. Так что я уселся в свою машину, которую он считает *невероятно* уродливой, – смеется он, – потому что сам хотел бы такую же.

Клаус Рифбьерг несколько лет назад пригласил Триера на охоту – и тот согласился, хотя писатель и видел, что Ларс, «наверное, предпочел бы в одиночку побродить с собакой по лесу и подстрелить маленького фазана». Перспектива общения с мастодонтами из высшего общества была ему явно не по душе, так что он настоял на том, чтобы привезти с собой свой передвижной «аварийный выход», автокемпер, который возили от стоянки к стоянке.

– Но все закончилось тем, что вся компания набилась в автокемпер и смеялась вместе с Ларсом. Они просто не могли перед ним *устоять*. Он был такой смешной и милый, что они *наслаждались* его обществом, – говорит Клаус Рифбьерг.

– Когда я прихожу на какую-то вечеринку... – говорит сам Триер, когда я прямо спрашиваю его об этой социальной инвалидности. – Ну, как мне кажется, главное, что меня смущает, – это необходимость говорить о себе самом. После того как моя соседка по столу представилась и рассказала о себе, возникает естественная вежливая пауза, после которой предполагается, что теперь я должен рассказать о себе. На этом все и останавливается. С этим я не справляюсь, так что рано или поздно она теряет ко мне интерес и поворачивается к другому соседу.

– *Насколько я мог заметить, ты прекрасно умеешь говорить о себе.*

– Ну, могу, да, но, как ты понимаешь, моей соседке по столу такая длинная история не нужна. Ей просто нужно знать, что я знаменитый кинорежиссер. Тогда она ответит: «Да вы что!» и «Как же это, наверное, интересно».

– *И почему ты не можешь ей об этом рассказать?*

– Потому что мне кажется, что это звучит ужасно лживо. Что довольно странно, – смеется он, – это кажется мне лживым именно потому, что я понимаю, что это чистая правда. Будь это стопроцентная ложь, я без проблем смог бы об этом говорить. Скажи мне кто-то: «Если ты хочешь, чтобы вон та женщина обратила на тебя внимание, ты должен рассказать ей, что ты известный своими зверствами пират», – говорит он и переводит голос в темный прокуренный хрип. – Я известный своими зверствами пират! – харкает он. – И все, оттуда все пошло бы как по маслу.

– *Но ты не можешь рассказывать поверхностную версию чего-то, что для тебя важно?*

– Нет! На меня это так действует, потому что здесь есть привкус действительности. Получается, что это лживый вариант чего-то, что мне кажется правильным. Я бы не сказал, кстати, что я знаменитый. Но, – смеется он, – талантливый.

Он объясняет, что это чем-то похоже на то, как сценарист продает историю для фильма: тогда он должен в нескольких предложениях обрисовать ее так убедительно, чтобы инвестор или продюсер поверили в успех идеи.

– У меня никогда не получалось проделать это с историями, в которые я искренне верил: я верил в них так *сильно*, что не мог конвертировать их в ценности, доступные для понимания других. Я чувствую, что они ценнее, чем я могу показать. Я это *знаю*. Так что если я скажу: «Правда же, это отличная идея» или «Здесь просто нужно сделать музыку погромче», да ну, я же сам себе не поверю.

– *Вообще-то, когда ты пытаешься что-то продать, твое внимание обычно сосредоточено на том, как покупатель воспринимает твои слова.*

– Да, и меня это на самом деле не интересует. Зато, я думаю, это должно интересовать тех, кто хорошо умеет общаться и привлекать к себе внимание. Если бы я умел вести светские беседы, все было бы настолько веселее. И я не имею ничего принципиально против светских бесед. Это приятно неангажированный вид общения, что всегда лучше ангажированного.

– *Как насчет ходить и общаться на вечеринках или приемах – это ты умеешь?*

– Могу сказать, что меня это хождение очень привлекает, – улыбается он.

– *Главным образом возможностью уйти?*

– Да, – смеется он. – Меня привлекает все, что связано с прощаниями. Уходы мне всегда удаются на ура.

– *Во-первых, ты не умеешь налаживать контакт...*

– Нет, и поддерживать его не умею тоже, даже если его уже наладила моя соседка по столу. И это не потому, что я считаю, что мне нечем их заинтересовать, нет. Но я не могу оформить это настолько банально, чтобы это могло удержать их внимание, – смеется он.

– *Тогда ты можешь выбирать: или пойти на компромисс и научиться себя подать, или быть стопроцентно лояльным по отношению к тому, что в тебе происходит. И ты выбрал второе?*

– Конечно, – подтверждает режиссер и долго громко смеется. – Но целую книгу нам на этом не построить.

## Hälsa Lasse! [23]

Именно об этом Ларс фон Триер первым делом рассказал Стеллану Скарсгорду – в первую же их встречу, когда они обсуждали предстоящие съемки фильма «Рассекая волны» дома у Ларса и Сесилии на Исландсвай.

– Он сказал, что боится физических контактов, – говорит Стеллан Скарсгорд и добавляет, хохоча: – И я, конечно, тут же его обнял.

Мне нетрудно себе представить, как маленький датчанин исчез в объятиях этого большого шведа. И когда я сам оказываюсь лицом к лицу со Стелланом Скарсгордом, я инстинктивно чувствую – костями и кожей, – что, чтобы удержать эту приливную волну на расстоянии, потребуется гораздо больше, чем пара иронических замечаний.

Мы встречаемся в заснеженном Стокгольме, где-то на Гамла Стане, на первом этаже старого магазина, где всемирно известный шведский актер недавно устроил свой кабинет. Стеклопанная дверь на улицу распаивается одним движением, и он вырастает на пороге. Высокий подтянутый мужчина средних лет, со светлыми волосами, чуть более обычный, чем кажется на экране. Не совсем такой подавляющий, не с так сильно выраженной маскулинностью. Однако это касается только физического впечатления, да и то только до тех пор, пока над улицей не разносится его голос.

– Привет, привет, – кричит он. – Как дела?

– *Ларс просил передать привет*, – говорю я.

– Как же, как же, как же. Лассе. Как он там? – снова кричит он и ступает по старому темному дощатому полу, пока я отвечаю на вопрос.

Он проходит в царящей здесь полутьме через три первые помещения старого магазина, занимает позицию у кухонного стола и принимается варить кофе.

Стеллан Скарсгорд рассказывает, что первым триеровским фильмом, который он в свое время посмотрел, стал «Элемент преступления». И первой его реакцией тогда было: вот режиссер, который действительно работает руками!

– Я сказал, что хочу работать с этим режиссером, когда он начнет интересоваться людьми. Поначалу ведь он этого не делал, первые пять его фильмов были мне не очень интересны. Какими бы блестящими они ни были, ему не хватало смелости вдохнуть в них жизнь.

Мы садимся под одним из выходящих на улицу окон, которое, как и

все остальные, закрыто большим узорчатым индийским ковром, который не пускает внутрь солнечный свет и не выпускает наружу знаменитость. Скарсгорд, одетый в клетчатую рубашку и джинсы, садится в кресло-качалку, наклоняется немного вперед, складывает руки на коленях и смотрит на меня сквозь стекла круглых черных очков.

– Я прочел сценарий «Рассекая волны», и он был прекрасен. Так что я поехал к Ларсу. Там еще была Хелена Бонем Картер, но она была только что со съемок, так что большую часть времени провела в полудреме на диване. Я сказал ей потом, что такая роль выпадает один раз в жизни, так что она будет идиоткой, если ее упустит. Через год мы с ней встретились на каком-то большом сборище, нашли друг друга глазами в зале, и она поднялась с места и сказала: «I know, I know, I know!»<sup>[24]</sup>, – смеется он.

\*

Для Стеллана Скарсгорда встреча с фон Триером была сама по себе событием. Это было незадолго до развода с Сесилией, и Триер, по воспоминаниям Скарсгорда, вел себя шокирующе открыто.

– Он говорил о верности и о том, каково это – хотеть других женщин. Я почувствовал тогда, что он крайне ранимый человек, которому, несмотря на это, можно говорить все что угодно, потому что он сам ведет себя настолько бесцензурно. Мне это показалось чудесным – огромным облегчением. Позже, когда я смотрел фильм, он позвонил, сказал, что заметил кровь в экскрементах и что, наверное, умирает. Я кричал тогда от смеха, и он прекрасно меня понимал, он и сам прекрасно знал, что это бред. Просто он все равно в это верил.

Как режиссер Ларс фон Триер «наверняка самый талантливый в мире рабочий», говорит Стеллан Скарсгорд. Однако это, как он добавляет, не так уж важно.

– Его истории так удивительно хорошо написаны, что у тебя есть готовый скелет, на который можно насаживать мясо. А его реплики... это вообще чистый Андерсен. Герои «Догвилля», например, разговаривают не каким-то там будничным языком. Очень красивым, но подчеркнута наивным. Я ему сказал: «Лассе, когда я читаю твои тексты, я вижу перед собой чрезвычайно умного и чрезвычайно же чувствительного ребенка, который играет с куклами и в процессе этой игры отрезает им головы», – рассказывает он и добавляет, хохоча: – И Лассе тут же сказал: «Да!»

– *По каким признакам можно заметить, что он самый талантливый*

*в мире рабочих?*

– Когда мы работаем, я этого не замечаю. Что хорошо на самом деле, потому что он дает тебе делать все, что тебе вздумается, а сам тебя снимает. Это заметно, когда ты смотришь на результат. И с эстетической, и с кинематографической точки зрения. В том, как ему удастся добиваться тех выражений и той атмосферы, к которым он стремится.

Но настоящая сила Ларса фон Триера находится, по мнению Стеллана Скарсгорда, совсем в другой области, а именно в его смелости. Триер – контролфрик, как и все остальные режиссеры, но, в отличие от большинства, он решается подавлять свое желание управлять всем вокруг.

– Например, ему хватает смелости полностью изменить метод работы, который раньше приносил ему большой успех. Он умеет слушать тех, кто с ним работает. Он открыто входит в любую сцену вместе с актерами и тем самым создает предпосылки для рождения того волшебства, которое мы называем жизнью. И эту самую жизнь он собственноручно убивал в своих ранних фильмах. «Европа» в этом отношении мертвее не бывает, – говорит Стеллан Скарсгорд, который считает работу с «Лассиком» огромной привилегией. – Потому что с ним у меня нет никакой ответственности – я должен только помнить текст, да и то не обязательно. Единственное, за что я в ответе, – это решать вместе с Ларсом и остальными актерами, что мы можем выжать из этой проклятой сцены. Обо всем остальном позаботится Ларс. И он это *умеет*. Очень мало режиссеров могут похвастаться такой же смелостью, большинство успешных режиссеров делает то же, что сам Ларс делал до «Европы» включительно: фильм уже снят у них в голове, так что остается просто его раскрасить. И актерам это как раз не очень интересно.

Стеллан Скарсгорд признается, что те двое режиссеров, у которых он больше всего учился за свою долгую карьеру, это Бо Видерберг и Ларс фон Триер, потому что главная задача, которую они перед собой ставят – подойти так близко к настоящей жизни, как только возможно. И потому что оба они не боятся идти в этих попытках до конца, принимая все последствия.

– И это нелегко, потому что актеры обычно ужасно ранимые и всего боятся, так что против них все время приходится вести борьбу. Но я совершенно спокоен, работая с Ларсом, потому что уверен, что он смонтирует все лучше, чем я сам смог бы.

В книге Кирстен Якобсен «Дневник Догвилля» английский актер Пол Беттани рассказывает, как Стеллан Скарсгорд по телефону убеждал его согласиться на роль. Скарсгорд сказал, что Беттани не обязательно знать, о чем этот фильм, потому что «это в любом случае будет совершенно

невероятный опыт. Он научит тебя, как перестать играть».

– А что, хорошо сказано, – смеется Скарсгорд, когда я напоминаю ему об этом эпизоде. – Я с удовольствием подпишусь под этим и сейчас.

\*

По мнению Скарсгорда, актеры, которым трудно работать с Ларсом фон Триером, – это люди, которые сами хотят контролировать процесс и привыкли «делать уроки» и заранее выстраивать роль. Однако в фильмах так не получается, потому что контроль должен быть передан режиссеру.

– Так что ты можешь спокойно расслабиться и наслаждаться исследовательским процессом, которым оборачивается тысячекратное репетирование одной и той же сцены разными способами вместе с Лассиком. Он участвует в процессе едва ли не больше, чем должен. Он хочет исследовать, импровизировать и переворачивать тексты. Я воспринимаю его как настоящего товарища по играм, так что чувствую рядом с ним только спокойствие. Ничего святого не существует. Он весел, занят и с большим аппетитом относится к тому, во что в итоге выльется та или иная сцена. И когда вокруг вырастает настоящая жизнь – он ее *видит*. Иначе в этом не было бы никакого толку, как бы хорошо он ни работал.

Во время съемок одной из сцен «Догвилля» Стеллан Скарсгорд, по его собственному выражению, «изнасиловал Николь Кидман пятью разными способами».

– И тогда Лассе мне говорит, – начинает он и переходит на плоский датский английский: – «Steelan, do you think you could play it as a romantic comedy?»<sup>[25]</sup> И я подумал: Хью Грант. Я сыграл эту сцену как романтическую комедию, и вышло черт знает что, но все-таки в нескольких моментах мне удалось сделать что-то, что он смог потом использовать.

– *В чем самое большое отличие того Ларса фон Триера, с которым вы знакомы, от общественных представлений о нем?*

– На удивление многие считают, что с ним сложно работать. Мне же кажется, что он самый легкий в общении режиссер. С ним ты можешь делать все *что угодно*. Ты не можешь ошибиться, ошибок просто *не существует*. Существует только необходимость проникнуть в самую суть вещей и постараться исследовать, сбросить весь балласт, всякий страх перед предъявленными требованиями и представления о том, как это *должно* бы было быть и как *вообще* все в мире устроено. Всю эту чушь ты просто отбрасываешь в сторону и пытаешься войти в роль абсолютно

голым, как и он сам, и это дает невероятное чувство свободы, – говорит он и какое-то время молчит, прежде чем продолжить. – В результате он сам создаст твою роль за монтажным столом, – продолжает он с улыбкой. – Но все остальные делают то же самое.

Стеллан Скарсгорд подтверждает, что у Ларса фон Триера иногда складываются особые отношения с занятыми в его фильмах знаменитыми актрисами. Он смотрит на них, как преклоняющийся маленький мальчик. Однако именно актрисам он жертвует большую часть своего внимания, и именно актрисам работать с ним легче всего, хотя в обычной жизни ему не всегда хватает сноровки, чтобы покорить женщину.

– Если Ларс, встретив женщину в бурке, первым делом говорит ей: «Я хотел бы снять с тебя штаны и трахнуть тебя в задницу», не исключено, что у него не совсем правильный подход к этой... беседе, – говорит Стеллан Скарсгорд. – Но с него вполне станется именно с этого и начать, – смеется он. – Это очень мальчишеская черта. Как и тогда, когда он говорит... – Скарсгорд переходит на карикатурный датский с ярко выраженным копенгагенским акцентом: – «Слушай, Стеллан! Мы собираемся снимать фильм по правилам „Догмы“, он будет называться „Идиоты“. У нас там будет... *пенетрация!*» Ага, отвечаю я. И о чем же он будет?

– *В Дании многие относятся к нему с определенной долей скепсиса, но все же принимая во внимание тот факт, что он наш собственный чокнутый гений. Как его воспринимают в Швеции?*

– Ну, скорее как гения, чем как чокнутого. За границей он пользуется огромным уважением. Я не считаю, что он сумасшедший, он полностью нормальный – просто очень ранимый, очень умный и ужасно мило наивный. Все эти муссирующиеся слухи и истории о нем... о том, что он немного странный. Нет, неправда, он не странный. Как по мне, он абсолютно таков, каким ему и следует быть. Но меня огорчает то, что он считает, что жизнь так ужасна. Я-то считаю, что жизнь прекрасна. И что *его* жизнь прекрасна тоже. Я знаю, конечно, что он может смеяться и веселиться, но это всегда бывает короткими вспышками. Потому что огромная всепоглощающая темнота укрывает все вокруг.

– *Что нужно знать тому, кто хочет познакомиться с Ларсом лично?*

– Во-первых, нужно исходить из того, что он хороший человек, который желает вам добра. Потому что он действительно таков. Он по-настоящему хороший человек, просто у него не всегда есть инструменты для демонстрации этого, и порой он бывает настолько искренним, что может делать людям больно. Но он ничего не хочет так сильно, как чтобы все хорошо себя чувствовали во время съемок и воспринимали их как

участие в общей сказке. Ну и потом, нужно привыкнуть к тому, что он рассказывает о своих сеансах мастурбации и о том, что он там еще может выдумать.

– *Вы до сих пор его обнимаете?* – спрашиваю я, когда мы прощаемся в дверях.

– А как же! – смеется Стеллан Скарсгорд. – Он к этому уже привык.

Его долговязая фигура продолжает стоять в дверном проеме, когда я выхожу в снег. Я успеваю уже дойти до угла, когда до меня доносится его могучий голос:

– Hälsa Lasse!<sup>[26]</sup>

## Шопинг для гей-пары

Уже почти совсем темнеет, когда я проезжаю мимо красных школьных стен и заворачиваю направо, на тихую, застроенную частными домами улочку. По одну сторону тянется лес, по другую мелькают дома с соломенными крышами, прячущиеся между старыми деревьями и за высокими заборами. Сейчас вечер пятницы в середине января, подъезд к дому режиссера засыпан снегом, так что я паркуюсь немного поодаль и прохожу последний отрезок дороги пешком, чувствуя, как снег скрипит под моими ботинками.

Я замираю на мгновение, увидев черный деревянный дом с клубящимся из трубы дымом. Делаю глубокий вдох, включаю диктофон и направляюсь к входной двери. Только когда мне осталось пройти несколько метров до порога, мне вдруг приходит в голову, что то, что я сейчас собираюсь сделать, напоминает личное триеровское изобретение, ТВ-проект «Марафон», в рамках которого журналист Петер Эвиг Кнудсен должен был проводить по двадцать четыре часа в домах разных датских знаменитостей. И если мы примем двадцать четыре часа за марафон, то я сейчас собираюсь на спортивные соревнования «Iron man»<sup>[27]</sup>: мы должны провести вместе все выходные, и то, что я сейчас чувствую, должен, наверное, чувствовать человек, которому предстоит провести ночь в осажденном замке.

– Привет! – выпевает голос откуда-то из недр дома. – О, ты уже завел свой диктофон, – говорит он, когда я захожу внутрь.

– Да, мы ВСЕГДА в эфире.

– Как же это *отвратительно*. Идем, я покажу тебе твою комнату, – говорит Триер и проводит меня по коридору в одну из детских, где я оставляю свою сумку. – Сейчас, мне нужно дописать одно сообщение, и потом я в твоём распоряжении, – говорит он, когда мы возвращаемся в гостиную, и занимает место за обеденным столом.

Пока он сидит, шевеля губами, и нажимает на кнопки, я располагаюсь в кресле и делаю несколько пометок. О рыжем коте, который лежит как будто в обмороке на пуфике посреди большой гостиной. О речке и ее темном извилистом беге внизу за окнами. О камышах, которые стоя кивают с противоположного берега. О древесных кронах, которые выделяются на сером небе как вырезанные из картона.

– Что это ты там строчишь? – интересуется режиссер из-за обеденного

стола. – Опять что-то замышляешь?

– *Я просто пишу книгу – это вот последние предложения.*

– Надо же, какое облегчение! – восклицает он.

– *Я, кстати, подумал, что эти выходные... они как «Марафон», это же ты его придумал в свое время?*

– Конечно. Немного садистский, как и все мои проекты. В том смысле, что они должны были продолжаться, что бы ни случилось, и не могли разойтись. Я сам, как ты знаешь, именно всякого такого ужасно боюсь. Но вообще-то все это и задумывалось из расчета на то, что они сломаются.

– *Здесь наверняка расчет тот же. В тебе есть что-то садистское?*

– О да, это уж можешь не сомневаться. И каждый раз, когда я смотрю какие-то проклятые передачи о Второй мировой войне, я глубоко сочувствую Гитлеру, – смеется он. – То есть он, конечно, мерзкий, невыносимый и все такое, но все-таки я вижу в нем маленького мальчика, которому ужасно хочется, чтобы все игры были сыграны именно так, как он их *задумал*. Он запретил им отступать на Восточном фронте – так они там и стояли, пока их не уничтожили всех до одного. – Какое-то время он сидит молча. – Не исключено, что каждый, кто делает что-то, представляющее хоть малейшую ценность, на самом деле такой вот маленький Гитлер. Если ты делаешь что-то масштабное, снимаешь фильмы, например, ты вынужден взять командование на себя, чтобы из этого вышло хоть что-то путное.

Он спрашивает, что я хочу съесть на ужин. Что-то успокаивающее, думаю я про себя, но вслух произношу подкорректированное:

– *Я открыт к большинству предложений.*

– Можем купить что-то в супермаркете и потом заказать еду на вынос, – говорит командир. – И да, нам нужно еще купить что-то к завтраку.

\*

Мы – двое маленьких нервных мужчин, добровольно заточенных на эти выходные в обществе друг друга. Оба домоседы, оба инвалиды во всем, что касается игр на чужих полях социализации. К счастью, один из нас все же обладает организаторским талантом и не боится брать на себя инициативу. И этот один из нас – не журналист, который, будучи пассивным наблюдателем за окружающей средой, предпочитает ждать инициативы со стороны второго, чтобы не дай бог нечаянно не выдать, как мало на самом деле он знает о настоящей жизни – той, которой живут

другие. Например, о том, что едят взрослые люди, в какое время дня они это делают и как именно продукты из супермаркета превращаются в нечто, что можно назвать готовым блюдом.

– Ладно, – говорит режиссер, хлопая в ладоши, и встает со своего стула. – Купим кучу еды и чего-то выпить, иначе я уже чувствую, что я этого не выдержу.

Я повторяю его же собственные слова: нам нужно купить что-то к завтраку, и это можно сделать в нескольких магазинах.

– Можем поехать в Нерум, – говорит командир.

Я не возражаю.

– Я просматривал расшифровку того интервью, которое мы сделали для «Политикена» в прошлом году, и увидел, что мы уже тогда говорили о том, что Землю может разрушить комета, – говорю я, когда мы уже сидим в его машине.

– Да? – без особого интереса реагирует режиссер.

– Ты рассказывал, что мечтал встроить в крышу телескоп, на что я ответил, что первое, что ТЫ в этом телескопе увидел бы, – это как прямо тебе в лоб летит огромная комета...

– И теперь ты, конечно, считаешь, что авторство идеи принадлежит тебе.

– Ну нет, я скорее думал, что у тебя эта идея появилась уже тогда, – вру я.

За стеклами машины видно, как резко на землю опустилась темнота.

– Селлередский магазин, – объявляет командир, который, очевидно, изменил планы. По крайней мере, он останавливается здесь, после чего мы выходим из машины, идем на свет, доносящийся из магазина, заходим внутрь и тут же сталкиваемся друг с другом.

– Да елки-палки, – бурчит режиссер и поводит плечами, как будто пытается сбросить с себя мешающую куртку. – Это же ты должен следить, чтобы все было в порядке.

– Нет, все решения принимаешь ты.

– Так, нам нужен сыр, – говорит он, идя между рядов. – Только вот какой именно?

– Ты решаешь – давай сразу так договоримся.

– Да-да, а ты записываешь все в свой маленький блокнотик. О-о-ох!

Нас явно на одного больше, чем нужно, так что мы держимся на небольшом расстоянии и пытаемся смеяться над ситуацией. Говорим о себе как о гей-паре, пришедшей за покупками. При этом, к сожалению, не приходится сомневаться, кто именно из нас муж, потому что режиссер идет

вперед и срывает продукты с полок, пока мы кружим по лабиринту рядов под звуки приглушенной магазинной музыки. Он уверенно марширует и бросает вокруг ищущие взгляды. Я же иду позади с крохотной тележкой и пытаюсь удержать равновесие, жонглируя блокнотом, диктофоном и своей крайней нерешительностью. Кроме того, я соглашаюсь на любые его предложения.

Я бы охотно съел водяную крысу, если бы это только могло спасти положение.

– Смотри, мы можем взять кусочек вот этого, с копченым лососем. И приготовить бараньи отбивные. Разве не отлично я придумал?

Он останавливается и буравит меня взглядом:

– То, что ты постоянно что-то записываешь, – это *нечеловечески* неприятно. Петер Эвиг в «Марафоне» делал то же самое, и ничем хорошим это не закончилось. – Он смотрит в воздух перед нами. – Молоко, кофе и чай у нас есть, – вслух перебирает он. – Так, нужно купить еще пива. И вина. Так, чтобы это хоть немного походило на мальчишник...

Чуть позже он снова останавливается и смотрит на меня:

– Знаешь, я вообще чувствую себя так, как будто я в «Звездных войнах», а ты тот маленький робот, который постоянно катится следом.

– R2D2? – смеюсь я.

– Да, именно. Ты едешь за мной, что бы там ни...

– Я не умею выбирать продукты.

– Нет, это я уже понял. Слушай, давай ты постоишь здесь тогда, пока я найду все остальное.

Тут я и стою, прикованный к одному из холодильников, пока режиссер порхает между полок, как в писательской лихорадке, и принимает решение за решением.

– Может быть, ты все-таки возьмешь себя в руки и придумаешь десерт? – спрашивает режиссер во время одного из своих возвращений к тележке.

– *Может быть. Ты любишь мороженое?*

– Мороженое пойдет.

Но какое именно он предпочитает? Шоколадное? Ванильное? Я не решаюсь спросить, делаю ставку на шоколадное и возвращаюсь к режиссеру, который как раз выбирает вино, но явно считает, что целый ящик – это как-то чересчур.

– *Лучше больше, чем меньше,* – говорю я.

– Давай возьмем шесть бутылок тогда? – предлагает он.

Так мы и поступаем. И еще бутылку белого вина. Триер говорит, что,

если что-то останется, я могу забрать это домой, потому что он сам в обычной жизни не пьет. У кассы мы опять образовываем пробку.

– Нам нужно четыре пакета. Давай, ты же обсуживающий персонал. Так-то гораздо лучше, – говорит он.

Не считая меня, признается он в машине на обратном пути, он ненавидит обслуживающий персонал.

– С *твоей* обслуживающей функцией я смирился. Но я, например, ненавижу обслуживание в гостиничных номерах. Мне очень сложно находиться в одном помещении с кем-то, кто шастает там и... Я бы в сто раз охотнее сам спустился на кухню и приготовил себе омлет. Ненавижу все эти «господин такой», «господин сякой». Я *совершенно* этого не выношу! В конце концов я оставляю нечеловечески высокие чаевые, что тоже типичная ошибка людей без опыта.

## Синий суп

Чуть позже он предлагает мне съездить в Хеллеруп за ужином. Но Хеллеруп затерялся в окружающей темноте, так что найти его в тот вечер было крайне тяжело, поэтому я возвращаюсь в дом с нашим тайским ужином и несколькими банками пива только спустя сорок пять минут. Этот факт режиссер явно настроен превратить в доминирующую тему для вечерних разговоров.

Сам ужин он заглатывает в десять – двенадцать приемов. И, насколько я понял из разговора с его хорошим другом Кристианом Клемпом, это вообще ему свойственно. Все возможные удовольствия он потребляет на высокой скорости. Смертельно напивается в мгновение ока и ложится спать. Часами готовит еду, чтобы уничтожить ее потом за полминуты. Или как говорит Клемп:

– Когда Ларс чем-то наслаждается, это происходит как фейерверк: очень быстро и интенсивно, чтобы покончить со всем побыстрее.

Сидя за столом и переваривая ужин, Ларс фон Триер рассказывает, что в былые времена ему было совершенно наплевать на то, как принимаются его фильмы.

– Но я, к сожалению, должен признать, что теперь я постарел, и это начало что-то значить.

– *Когда это началось?*

– Наверняка тогда, когда я остался опустошенным после окончания очередного проекта? – смеется он. – Обычно именно тогда это и происходит. И внешнее начинает значить больше внутреннего. – Он отводит взгляд от тарелки. – Я чего-то слабый сейчас какой-то, – говорит он. – Но, как ты догадываешься, пиво должно мне помочь.

– *В чем именно выражается то, что сегодня для тебя важно, как принимают твои фильмы?*

– Знаешь, это, наверное, все равно что заниматься финансами. Там ты тоже начинаешь с невероятной уверенности в себе, потому что у тебя все равно нет денег, значит, и терять нечего. Но потом деньги появляются, и тогда уже как-то жалко терять двадцать миллиардов. И... – смеется он, – когда ты лучший из ныне живущих мировых режиссеров, тебе очень даже есть что терять.

Уже в том интервью, которое я три четверти года назад взял у него для «Политикена», Ларс фон Триер объявил себя лучшим режиссером в мире. «Если хочешь, повесь на меня детектор лжи, – заявил он мне тогда, – Я правда так считаю». Это заявление привлекло к себе большое внимание, потому что в тот же день, когда интервью вышло в свет, он повторил то же самое вслух в Каннах.

– Ну да, в один прекрасный день меня вдруг осенило – я же действительно умею это лучше всех в мире, – говорит он, когда я ему об этом напоминаю. – Ну, то есть без шуток, да? Я правда так чувствую. И это немного странно, конечно, если учесть, что я страдаю комплексом неполноценности во всех без исключения остальных областях жизни.

Он говорит, что зрители совсем необязательно ценят его фильмы больше, чем фильмы других режиссеров. И кассовые сборы у него не выше, чем у других.

– Я просто считаю, что я умнее всех остальных, кто этим занимается.

– *Какие качества сделали тебя лучшим в мире?*

– Я не могу сказать, что лучше всех умею снимать экшены, зато я обладаю определенными аналитическими способностями, которые позволяют мне брать за правильные вещи. И у меня есть необходимая смелость, которой я, если честно, не вижу у других.

На мгновение он останавливает на мне взгляд и потом прыскает со смеху.

– Да, *существует*, конечно, возможность, что я не лучший в мире, – говорит он и выжидает несколько секунд, чтобы смех утих. – Но если хочешь знать мое мнение... Я знаю кино от и до, я не боюсь экспериментировать, и я прекрасно знаю, что происходит, когда соединяешь вместе две картинки. Я могу назвать некоторые фильмы, которые, возможно, лучше моих, но я не могу назвать режиссера, который был бы лучше меня.

– *Нам придется отбраковать значительную часть режиссеров, чтобы назвать тебя лучшим в мире.*

– Да, но многие отбраковываются одним росчерком пера. Режиссерам ведь свойственно ходить странными такими кругами. После того как ты снял несколько хитов и считаешь, что полностью контролируешь процесс, ты уже не можешь вернуться к съемкам немасштабных фильмов. И это в конечном счете оказывается ловушкой для режиссера, потому что ему приходится жертвовать своим контролем в каких-то других областях, только чтобы оставить за собой свои камерные краны и сто пятьдесят статистов. И тогда им приходится брать за истории, к которым бы они

раньше и не притронулись. Для меня это совершенно очевидно.

– *Что тебе удастся лучше всего во всем процессе кинопроизводства?*

– Мне лучше всего удастся... – повторяет он и замолкает, размышляя, – отыскивать то, что хорошо удастся другим. Когда я снимаю фильм, я как будто повар, который идет на овощной рынок за покупками. Я знаю, что мне нужно приготовить, я знаю, какие продукты мне нужны, и я отлично умею отличать свежие корни от несвежих и представить, как они смогут изменить вкус блюда. – Он поднимает очки на лоб. – Я знаю, что мне потребуется для того, чтобы приготовить базовое блюдо, но плюс к этому я никогда не отказываюсь докупить еще каких-нибудь редких или странных ингредиентов, с которыми *может* быть будет интересно поработать.

– *Получается, на тот момент, когда ты их покупаешь, ты еще не уверен, пригодятся ли они тебе вообще?*

– Да, и не исключено, что именно в этом моя оригинальность. По крайней мере, я точно знаю, что на моей кухне хорошо бы иметь какие-то экзотичные специи или *козелец испанский*. Это такая штука, у которой совершенно водянистый вкус, – фыркает он. – Я нахожу что-то, что на первый взгляд совершенно не годится для этого блюда, так что в результате все превращается в маленькую исследовательскую экспедицию. Я пересматриваю ящики с экзотическими фруктами и нахожу какую-то маленькую штуку. И не исключено, что в результате я сконцентрирую всю готовку вокруг маленького, похожего на изюмину фрукта.

Он сидит немного молча, собираясь с мыслями.

– Я не должен преувеличивать, – говорит он, – но в глубине души я на сто процентов уверен в том, что именно я купил. Я знаю, что на дне пятого пакета лежит маленькая горошина. Я точно помню, когда именно я ее нашел. Актеры иногда не понимают, почему я останавливаю их и говорю «спасибо» именно там, но это потому, что я как раз заметил то, что мне было нужно. И *они* не должны волноваться и переживать, что у них нет того, что мне нужно, – я буду продолжать, пока этого не получу.

– *Какой же вкус в итоге у твоих фильмов?*

– Это как с экзотической кухней, – начинает он и продолжает, пока в голосе закипает смех. – Знаешь, как когда вдруг оказывается, что... суп *синий*. На вкус это совершенно обычный суп, и я никого не хочу отпугнуть цветом, наоборот. И если мне удастся синий суп, то все, больше никаких фокусов.

«Старческими фильмами» называет Триер грандиозные повторения, к которым прибегают режиссеры, завоевав всеобщее признание и разленившись.

– Те режиссеры, которых я по-настоящему уважаю, – это те, которые продолжили идти в том же направлении, не обращая внимания на то, модно это или нет. Стенли Кубрик не следовал духу времени, он его создавал. Но почти все мои любимые когда-то режиссеры на этом срезались.

Главный жизненный проект Ларса фон Триера – это не просто снимать хорошие фильмы.

– Я хочу прокладывать новые тропы, – говорит он.

Или, как он еще это называет, «идти на запад».

– Представь, что группа людей попадает на необитаемый остров, – объясняет он, – и им нужно узнать его размеры, так что они отправляют гонцов во все стороны. Тебе дают задание идти на запад, и, если ты будешь идти, никуда *не сворачивая*, рано или поздно ты сможешь подсчитать, какова протяженность острова в этом направлении. Но если ты по дороге вдруг говоришь: «А что там на юге, интересно? Там круто, кажется, пойду-ка я проверю», то никакой пользы, как от пионера, от тебя нет.

Поэтому же на протяжении долгих лет Ларс фон Триер смотрел очень мало новых фильмов, вместо этого растрачивая тот фонд, который успел пересмотреть в молодости.

– Я очень рано посмотрел огромное количество фильмов, которые продолжаю очень ценить и исходя из которых могу двигаться вперед. И я боюсь, что, если буду смотреть больше, я подвергнусь влиянию и начну менять направление, – говорит он. – У меня есть прицел и цель, и мне не нужна помощь, чтобы найти дорогу. Я хочу использовать те средства, которыми я располагал, начиная этим заниматься. И так как мне не *нужно* зарабатывать много денег и я все равно старый скаут и идеолог, который знает, что его земная роль – это идти на запад, ну что ж, тогда ничто не мешает мне идти на запад. На восток, юг и север посланы другие. Только так мы сможем вычислить площадь острова.

\*

Однако ответить на вопрос, что именно ему нужно там на западе, Триеру нелегко. Потому что это, по его собственному выражению, одновременно и «чувственный запад». Чувство того, что ему самому нравится в фильмах. Идея о том, чем он может обогатить

кинематографические средства выражения.

– Я признаю, что во мне есть что-то от алхимика. Они ведь смешивают самые разные металлы и пытаются потом их нагревать. Все для того, чтобы найти философский камень.

– *Что же ТЫ хочешь найти?*

– Ну, если бы я мог, скажем, добавить какую-то букву в алфавит. Хоть одну маленькую буквочку. Тогда было бы... прекрасно. Но одно дело, что я хочу расширить средства выражения и язык, это достигается просто неустанным движением на запад, потому что в результате ты рано или поздно оказываешься там, где никого до тебя не было. Однако это не имеет никакого отношения к зрителям. Это просто маленькая моя лабораторная работа, в процессе которой я сижу с чашкой Петри и разрабатываю более сильный цвет или добавляю каких-то звуков.

– *Ты когда-то сказал, что фильм должен быть как камушек в ботинке – это тоже цель?*

– Да, это тоже. И потом – хотя я и отрицал это всегда – нужно, конечно, принимать во внимание интересы публики. Фильм должен быть камушком в ботинке для тех, кто его смотрит, – говорит он, улыбаясь. – Приходится, к сожалению, мириться с тем, что люди должны захотеть этот фильм смотреть.

– *Очень неудобно, конечно, что в кинозалах должна быть публика.*

– Да, ужасно. Для многих фильмов это просто разрушительно, – смеется он.

– *Какое удовольствие зритель может получить от того, что фильм – как камушек в ботинке?*

– Хм... ну не исключено, что тут в дело вступает вся эта протестантская чушь про то, что только то, что приносит тебе боль, может идти тебе на пользу. Как с массажем, например... если ты вышел из кабинета и тебе только приятно и ничего больше, ты начинаешь подозревать, что тебя недостаточно помяли для того, чтобы это имело какой-то смысл в перспективе. Но, – продолжает он, – это не обязательно должен быть большой камень. Вполне достаточно такого, который зритель выкинет сразу после сеанса, отойдя от кинотеатра на несколько метров.

Он отодвигает тарелку и смотрит на меня.

– Ты слышал о японских садах, которые вымощены камнями, образующими нелогичные и смещенные узоры? Так, что людям приходится задумываться перед каждым шагом. Красота, по-моему, потому что каждый раз ты можешь взглянуть на сад по-другому.

– *Можно сказать то же самое о твоих фильмах?*

– Было бы здорово, конечно, если бы зрителю все время приходилось осматриваться по сторонам, проходя сквозь фильмы фон Триера. Но нет, боюсь, что я бы себя перехвалил, если бы ответил утвердительно.

Он отодвигает стул назад, а задницу – вперед, и продолжает говорить полусидя-полулежа.

– Я сам считаю, что вижу связи между фильмами, которые я снял, – начинает он. – Я часто добавляю в них слой, на котором измазываю в грязи то, что успел сделать раньше. Получается, что на самом деле я показываю милый такой традиционный пейзаж, а потом выливаю на него ведра грязи. Издеваюсь над ранее сделанным. Предпочтительно, чтобы грязь при этом свободно падала вниз и укрывала все толстым слоем. Но... мне сложно сказать, что именно я должен найти там, на западе. И это к счастью, потому что если бы я мог описать это несколькими словами, вряд ли бы это было так уж интересно.

Ларс фон Триер считает, что раньше режиссеров, исследовавших остров в разных направлениях, было больше. Теперь их осталось всего ничего. И абсолютное большинство новых фильмов – это репродукции. Неприкрытые и никому не нужные повторения. Сам Триер, конечно, мог бы снимать небольшие оригинальные фильмы, перерабатывающие его нажитый опыт, однако, как он говорит, ему «сказочно повезло». Потому что его зарплату платит «Центропа».

– И поэтому мне не нужно снимать «Девушку с татуировкой дракона». Я могу позволить себе просто слоняться без дела, пока не подвернется что-то интересное. Очень немногие режиссеры находились в таком же положении – когда они сами могут решать, в какую сторону им идти. И если у тебя есть задача, которая, как ты чувствуешь, больше жизни – а я действительно в каком-то смысле это чувствую по отношению к фильмам, – тогда каждое минимальное продвижение на запад кажется полным смыслом.

## Все эти что, где, когда

С тех самых пор, как мы начали регулярно встречаться, я пытался внедрить хоть что-то в жизнь Ларса фон Триера. Гаджет, мысль, книгу. Тщетно. Я забрасывал мячи с углового, но Триер не удосуживался даже задуматься, не подставить ли ему лоб хоть под один из них.

Сначала я выдал ему диктофон и попросил наговаривать идеи для использования в книге. Безрезультатно. Потом я предложил загипнотизировать его в ходе интервью. Над этим предложением он думает до сих пор. Потом я преподнес ему аудиокнигу с буддистскими размышлениями. Он ни разу с тех пор ее не упоминал. Я месяцами пытался соревноваться с его докторской степенью в области просмотра телевизора, отбарабанивая сотни собственных научно-популярных анекдотов, – тщетно.

Максимум, чего мне удавалось всем этим добиться, – это на половину или, в особо удачных случаях, три четверти минуты прервать ход его собственных мыслей. До того самого момента, как мы остановились у кухонного стола и я принялся разворачивать сверток. Две маленькие зеленые чаши, банка зеленого порошка, маленькое металлическое ситечко и, наконец – и тут я почти почувствовал, как режиссер, ставший наискосок от меня и внимательно следящий за моими действиями, дрогнул, – *бамбуковый венчик.*

– Какая отличная бамбуковая метелочка, – нежно говорит он, пока мы ждем, чтобы бурлящая вода в чайнике наконец вскипела. – И что, ее вот прямо вырезали из одного целого куска бамбука? – спрашивает он, беря со стола помазок и вертя его в руках. – Смотри! На каждой десятой соломинке есть лишний разрез. Или на каждой девятой? Ничего себе. Зачем они так сделали? Наверное, это потому... может быть, каждая десятая должна попадать вот сюда, в середину, – бормочет он. – Нет, наверное, это для... Черт побери, они небось никогда в жизни ничем больше не занимались, кроме как работали с бамбуком.

– *Я могу оставить тебе керамическую подставку для кисточки.*

– Ага, – говорит он. – Нет, ну что, молодцы. Японцы. Вторую мировую войну-то они не выиграли.

Наступает моя очередь отвечать «ага», и продолжить свое объяснение: это особый вид чая, маття, который используют в японской чайной церемонии. Вода не должна быть горячее 60 – 70 градусов. Вмешивать

порошок в воду нужно поступательными движениями, вперед-назад – а не круговыми, – сначала непосредственно над дном, потом посередине и, наконец, наверху. Если все делать правильно.

– Очень мило с твоей стороны все это сюда принести, – говорит он. – Особенно венчик, он такой утонченный. Это все равно что... отхлестать женщину, нет? – фыркает он, хватая со стола банку с чаем и пытается прочесть то, что на ней написано.

– Сколько чашек из нее выйдет?

– *Я пью три чашки в день... и банки хватает на...*

– Ну мало ли, что ты делаешь, мы же знаем, что ты в любой момент готов броситься в любую крайность и объявить ее единственным, что приносит тебе удовольствие. Что вот тут вот написано, например? – спрашивает он, указывая на этикетку.

– *Там написано... СИЛЬНЕЙШИЙ канцероген.*

Мы смеемся.

– Нет, я правда считаю, что это мило с твоей стороны принести чай, но слушай... рак у нас все равно уже есть.

– *Да, но штука в том, что если ты УЖЕ болен раком...*

– Ты умрешь через четырнадцать дней, а не через двенадцать.

– *Ну, не исключено ведь, что последние два могут быть самыми лучшими?*

– Сомневаюсь.

– *И все-таки как-то бороться с этим можно только двумя способами: есть рыбу и пить зеленый чай. Все остальное – ерунда.*

– А можно просто умереть и расправиться с этим раз и навсегда, – говорит режиссер, пока мы бережно, чтобы не расплескать он – вино, а я – чай, садимся на диван между двумя островками света от ламп. – Тут вот еще что: умирать все равно рано или поздно *придется*, тем не менее мы до самого конца сопротивляемся. Я что-то сомневаюсь, что хоть кто-то уходит с этого света с улыбкой, сколько бы зеленого чая он до этого ни выпил. И я боюсь не того, что я буду мертвым. Я боюсь самой ситуации трансформации. Того момента, когда я буду лежать и умирать.

– *Как и тогда, когда ты боялся не аппендицита, но больницы?*

– Именно, – отвечает он и добавляет: – Господи, какой же ты мерзкий.

\*

Я пытаюсь убедить себя в том, что нам очень весело, но нет никаких

сомнений в том, что режиссер чувствует себя осажденным в собственном доме, и временами, когда он особо остро чувствует, насколько безнадежно он тут заперт – вместе с чужаком, на двое суток! – это чувство находит свое выражение в небольших внезапных вспышках ярости.

– Ну, – говорит он, поднимая чашу двумя руками, – поздравляю с книгой!

– *Спасибо. И тебя тоже.*

– Да-да, я же так все время этого хотел, – смеется он. – Думал вот: кого же я могу заманить ее написать?

– *Да, и как же я это сделаю? Я лучше сниму сначала пару фильмов.*

– Ага, это была наживка, – смеется режиссер.

Он отставляет от себя чашу, и тут приходит время для моего маленького триумфа.

– Умм... – говорит он, ставя чашу на стол. – А это очень вкусно, кстати. Чем-то напоминает мисо. Очень вкусно, мастер! И, благодаря венчику, очень утонченно. Ну и чаша сама по себе тоже хороша, правда? Особенно мне нравится, что она зеленая. Чайная церемония... – Он как будто пробует слова на вкус, прежде чем переставить чашу на журнальном столике. – Слушай, я думаю, что ты должен купить мне такой наборчик за счет издательства. Потому что если мы, мужчины, что-то умеем хорошо, то это *habits and rites*<sup>[28]</sup>, как в «Истории О». Так что я буду устраивать чайную церемонию до самой смерти... – говорит он и несколько мгновений удерживает мой взгляд, прежде чем закончить: – От какого-то ужасного вида рака.

Какое-то время мы сидим в гостиной, где темнота подступила к окнам, как будто ее на них выплеснули, и заменила вид отражением гостиной, который занимает теперь целый угол. Мебель отражается там привиденчески, а два белых ламповых абажура неясно светятся в темноте, как размытые кольца вокруг пары планет. Потом Триер замечает верхний лист с распечаткой моих вопросов, в которых центральные слова выделены желтым, а уже заданные вопросы вычеркнуты.

– Да черт бы тебя побрал! – восклицает он. – Мы же с места вообще не сдвинулись. Ты зачеркнул всего *четыре* вопроса!

– *Да, но смотри, мы вообще-то вон куда уже дошли.*

– Почему ты тогда пропускаешь вопросы?

– *На этот ты уже отвечал, а тот был нерелевантен.*

– Это ты откуда знаешь?

– *Хочешь, я его задам?*

– Нет, спасибо.

– Ты обещал, что напишешься и будешь откровенным. У тебя были девушки. Давай ты сейчас о них расскажешь.

– Не собираюсь я тебе ничего рассказывать, еще чего.

\*

В истоки своей склонности дразнить других – как в фильмах, так и в общении – он тоже не собирается меня посвящать.

– Это не особо-то гламурно, – замечает он, но все-таки соглашается на вопрос о дразнилках, очевидно только потому, что альтернативы привлекают его еще меньше.

– Может быть, это потому, что в нашей семье всегда очень важно было спорить. Чтобы запустить разговор, иногда нужно было принимать гипотетические точки зрения. И в каком-то смысле я любой фильм тоже воспринимаю как приглашение к дебатам. Чтобы хорошенько кого-то поддразнить, нужно затронуть по-настоящему чувствительные места, и их я, кажется, хорошо умею находить. Я нажимаю на чувствительные точки зрителей или собеседников, иногда достаточно сильно.

– Что ты сам от этого получаешь?

– Ооооо! – стонет он. – Все эти что-где-когда вопросы! Вдруг тебе вообще принадлежат на них авторские права, а? Вот бы было хорошо. Представь только, что раньше журналистика заключалась в том, что люди что-то говорили, а потом ты придумал, что журналистика должна быть не про разговоры, а про вопросы.

– Ну вот, ты опять.

– Да, да... ДА!!! Что я сам от этого получаю? Ну, много всего, наверное. В каком-то смысле все сводится к тому, что я хочу, чтобы меня выносили, несмотря на мое плохое поведение. Если им с этим не справиться, тогда мне все равно.

– Получается, это своего рода тест на искренность чувств твоих близких.

– Ну да. Но когда я кого-то дразню, значит, я считаю, что они способны это выносить. В личной жизни я тоже саркастичен и невыносим, но на самом деле мне кажется, что когда я дразню людей – это выражение того, что я их принимаю и подпускаю поближе. – Какое-то время он сидит молча, разглядывая чай в чаше. – И я думаю... если уж меня хвалить, – говорит он наконец, – нужно признать, что я задираю перекладину во многих отношениях. И это тоже странное такое самобичевание с моей

стороны, потому что гораздо проще было бы сказать: «Как же хорошо, что люди мне улыбаются», а не вести себя как идиот, только чтобы еще больше повысить ценность этих улыбок.

Зеленый чай наконец возымел свое действие: по крайней мере, режиссер проснулся, его заинтересованность в беседе и темп разговора растут с каждой минутой. Не исключено, что это еще и потому, что мы приближаемся к благородным мотивам дразнилок. Когда ты кого-то дразнишь, это на первый взгляд выглядит нападением, но на самом деле – или, по крайней мере, не в последнюю очередь – это подчинение интересам группы, объясняет Триер. Потому что с помощью дразнилок ты пытаешься решить общие проблемы, высмеивая что-то, о чем обычно говорить не принято.

– Что они все обрезанные там, например, не знаю. И все говорят хе-хе-хе – и вот вы уже продвинулись на шаг вперед. Моя техника заключается в том, что я перевожу серьезную тему в юмористический контекст и *надеюсь*, что я получу хотя бы двухпроцентное признание темы со стороны остальных. С одной стороны, конечно, мерзко так вот юмористически упаковывать все свои послания. С другой стороны, мне должно быть засчитано очко за то, что я вставил замечание, чего бы не произошло, если бы я не упаковал его юмористически.

– *Да, но сам-то ты сидишь в безопасности, укрывшись за своим чувством юмора, и издеваешься над чувствами ДРУГИХ?*

– Да ты что, *с ума сошел*? Я очень часто от этого страдаю, потому что обычно озвучиваю вещи, которые вслух произносить не принято. И когда люди реагируют на эти мои неловкие заявления, я чувствую себя *очень*, *очень* неловко. И *этого* я не могу не замечать.

– *В чем именно проявляется для тебя эта неловкость?*

– Ну, это как попасть в аварию. Ты физически чувствуешь падение. Вот ты только что стоял, а потом земля исчезает у тебя из-под ног и ты падаешь на два метра вниз. Это если я в шутку сказал что-то, чего на самом деле не имел в виду, а собеседник воспринял это всерьез. Да нет, правда, это едва ли не самое удивительное, что мне приходилось испытывать. И в детстве, и во взрослой жизни. Вдруг у тебя перед глазами открывается скрытый до этого пейзаж.

Нужно до смешного мало, чтобы Ларс фон Триер почувствовал себя неловко, это я знаю из разговоров с его друзьями и коллегами. Вибекке Винделев, например, рассказывала, как режиссер умоляет ее в ресторанах не отсылать обратно бутылку вина, в котором раскрошена пробка.

– Да, я боюсь неловкостей. Так что мое чувство юмора – это ходьба по

канату, и падение для меня самого так же опасно, как и для всех остальных. Остальные по крайней мере могут просто отойти подальше.

– *Что тебе дает эта твоя ходьба по краю?*

– Мне вот тоже интересно, – смеется он. – Потому что я это делаю постоянно. И в жизни, и в фильмах. Это инстинктивно и приятно. Я делаю это исключительно в приятных ситуациях, когда у меня есть силы.

– *И в чем удовольствие?*

– Господи, да откуда мне знать!

– *Ну так узнай!*

– Да! И *объясни*, – смеется он. – Между прочим, я не могу сказать, что мне ужасно нравится, что ты сидишь тут со своим диктофоном.

\*

Через десять минут я возвращаюсь обратно в маленький островок света в углу гостиной. Режиссер употребил эту паузу на то, чтобы поговорить по телефону с женой. Со стола исчез мой блокнот.

– Что ты ищешь? Свой блокнот? – довольно спрашивает он, поудобнее усаживаясь на диване. – Я его спрятал.

– *А диктофон где?*

– Его я *тоже* спрятал.

– *Предварительно растоптав?*

– Да. Думая при этом: как-то он на *это* отреагирует?

– *Мне и самому интересно. О моей реакции ты прочтешь в книге. Ты начал с того, чтобы меня подпоить, а потом конфисковал мои инструменты.*

– Ты, значит, до сих пор веришь, что из этого получится какая-то книга. Как же это трогательно.

Блокнот и диктофон обнаруживаются на кухонном столе – режиссер, по его собственному выражению, просто их убрал. Тогда я отваживаюсь на собственный смертельный прыжок и спрашиваю прямо, какие трудности приносил режиссер в свои юношеские отношения. Чисто для проформы. Как старый дряхлый лосось, который, сам не веря в то, что ему удастся вскарабкаться вверх по ручью, все-таки снова бросается в воду. Однако похоже, что вода сама течет сейчас вверх.

– Да ты с ума сошел, – говорит он. – Они считали меня ужасно странным, так что все очень быстро сводилось к борьбе за власть, и тогда мне сразу же нужна была вся власть. Я всегда готов был бросить все это в

любой момент, если противоположная сторона не готова была абсолютно во всем играть по моим правилам. – Он наклоняется вперед и подливает нам обоим вина. – Я и в профессиональном отношении до сих пор такой же. Или я должен не решать *ничего*, или решать *все*. В любом промежутке между этими крайностями мне некомфортно.

– Да, но разве посередине между ними находится... не то, что обычно называют сотрудничеством?

– Я прекрасно могу сотрудничать, главное, чтобы при этом от меня вообще ничего не зависело, – говорит он, укладываясь на диван. – Господи, как же невыносимо тебя выслушивать со всеми этими твоими вопросами. Меня это просто приводит в ярость!

– Почему?

– Потому что... Одно дело – вести разговор, когда все понимают, что все это вранье. Но в легком опьянении человек становится чуть ближе к Богу и действительности. И тогда это просто бестактно.

– Врать в этом состоянии?

– Когда ты трезвый, всем понятно, что это игра, но в состоянии легкого опьянения – заметь, я не о тяжелом опьянении – тогда все кажется ужасно неестественным, разве нет?

– Что именно ты хотел решать в своих отношениях?

Где-то в животе у него начинает зарождаться смех.

– Я просто хотел решать, чтобы они любили меня больше, чем я их, – отвечает он. – Только и всего.

– То есть ты выбирал самых властных женщин и настаивал потом на том, чтобы решать за них?

– Да, – смеется он, – и это, конечно, значило устанавливать планку настолько выше реалистичного уровня.

– Что происходило, когда ты понимал, что они тебя разлюбили?

– Я впадал в панику, что, конечно, было не особенно разумно. Это я и сам прекрасно понимал, но все равно ничего не мог с собой поделать. Но ведь чем старше мы становимся, тем мы равнодушнее. В конце концов мы все умрем.

– Это надо будет отпраздновать.

– Да! – восклицает он. – Со всем нашим равнодушием!

\*

Он поднимает винную бутылку.

– Подумать только, что ее придется растянуть на всю ночь, – говорит он. – Ну не прекрасно ли, что ты вообще ничего не хочешь покупать? Лишь бы твоему издательству не пришлось платить.

– *Я сам не понимаю, как это у меня стыда хватает.*

– Кроме того, ты как-то удивительно падок на сенсации. Я бы на твоём месте не забывал, что, если ты будешь *чересчур* падок на сенсации, ты получишь обратно *пустую* папку после того, как ты отправишь мне рукопись для подтверждения. Так что мы вынуждены говорить о чем-то, что интересно нам обоим.

– *О чем бы тебе интересно было поговорить?*

– Мне ни о чем не интересно с тобой говорить, но бывают темы, с которыми я могу мириться. Нет, я просто предвижу, что все закончится тем, что вся книга будет зависеть от каких-то вещей, которые я не смогу попросить тебя убрать, потому что мне тебя жалко и у меня нет сил, – говорит он. – Но это, конечно, твои проблемы. Я просто не мог не поделиться с тобой беспокойством по поводу того, что результат тебя не очень-то порадует. Твое здоровье!

– *Хочешь мороженого или кофе?*

– Мороженого можно бы. Маленькую порцию.

Я иду на кухню исполнить свой долг, и скоро туда же крадучись приходит режиссер.

– Так, значит, сначала ты должен пропустить мороженое через ситечко, а потом медленно увеличить его объем бамбуковым венчиком, – дразнит он.

– *И потом взбивать все у самого дна в течение минуты?*

– Нет, в течение часа. Не меняя при этом руки.

– *Разве любовь не подразумевает определенной отдачи – в числе прочего принятия риска того, что твоя любовь может не быть взаимной,* – умничаю я, когда мы возвращаемся на диван и режиссер сообщает, что предпочел бы ванильное мороженое шоколадному.

– Конечно, – соглашается он, – но я что-то не припомню, чтобы мы говорили о зрелости, правда? Между тем я не думаю, что когда-то достиг в ней каких-то успехов, – смеется он.

– *Наверное, сложно выстроить успешные отношения, если ты можешь оставаться в них только до тех пор, пока все без исключения контролируешь?*

– Ну, между нами говоря, это довольно незрелая модель поведения, я бы никому этого не посоветовал. Don't try this at home!<sup>[29]</sup> – смеется он.

– *То есть ты согласен со мной в видении проблемы – что ты сам*

*душил свои отношения, борясь со страхом оказаться нелюбимым?*

Он долго раздумывает.

– Хмм... – говорит он наконец и долго и громко зевает. – Я, кажется, вообще никогда об этом не думал.

– *Какие-то трудности в отношениях с женщинами напоминали тебе о твоих детских проблемах?*

– Ух, я не знаю. У мужчин ведь всегда есть какие-то амбиции в той или иной области. Если ты альпинист, ты пробуешь силы, покоряя все более и более высокие горы, и, когда тебе вдруг не дается очередная вершина, это уязвляет твое мужское самолюбие. Или взять этих дурацких оленей в Зоологическом парке. Я как-то смотрел передачу об огромном самце, который всегда добивается своего и никогда не сдается. У него было двадцать самок. Всем остальным оленям при таком положении вещей вообще никогда ничего не обламывалось, так что им оставалось разве что трахаться друг с другом, – смеется он. – Некоторые, конечно, догадываются отбежать подальше, где им может перепасть отбившаяся от стаи самка, но вообще есть множество оленей, которые так и пробегают и прободаются всю свою жизнь, ничего не выиграв. Их самолюбие тоже не может не быть уязвлено.

– *И мы на ИХ стороне!*

– Да, мы их *прекрасно* понимаем, – смеется он. – Как ни странно.

– *Но никто ведь никогда не готов смириться с тем, что он маленький олень. Всем хочется быть большими.*

– Ну да, мало кто способен смотреть правде в глаза. Таким предстоит немало жизненных ударов.

Я рассказываю, к обоюдному удовольствию, что когда-то смотрел передачу о стае обезьян, к которой боялись приближаться самцы из других стай, подозревая, что их могут убить. Вместо этого самцы усаживались отдыхать в зарослях кустарника чуть поодаль и оттуда пытались привлечь внимание самок и приманить их к себе.

– Это мне очень знакомо! – говорит Ларс фон Триер. – Я просто боюсь, что с самками оленя это не пройдет, им плевать, с кем они трахаются, лишь бы это был самый лучший самец.

– *Хорошо, что мы обезьяны.*

– Да, – соглашается он. – Мы можем корчить рожи, и тогда самки говорят: слушай, этот парень *удивительно* хорошо умеет корчить рожи. Он будет отцом моих детенышей. – Он поднимает на меня взгляд: – Когда ты собираешься ложиться? Там у Людвига.

– *Ты хочешь, чтобы я пошел спать?*

– Нет, я хочу просто удостовериться, что есть какой-то выход. Обычно я ушел бы сейчас в спальню, чтобы посидеть спокойно, а потом вернулся бы обратно.

– *Ты решаешь. Я просто хочу задать тебе множество вопросов.*

– Ты не брал ведь пиво из холодильника, нет? Я собираюсь его выпить ночью.

– *Да ты вообще много всего собираешься ночью, я посмотрю. Похоже, что настоящее веселье начнется после того, как ты меня уложишь.*

– Ну, даже если так, ты все равно успел выудить из меня множество информации для своей гнусной книги. Дай мне десять минут спокойствия в спальне. Ты как раз пока можешь сполоснуть чайные чашки. И да, между прочим, посудомоечную машину ты *тоже* до сих пор не загрузил.

\*

Через пятнадцать минут он возвращается – но не для того, чтобы продолжить разговор, а для того, чтобы положить ему конец.

– Я чувствую, что я, ох... что мне *ужасно* хочется свернуть это все и побыть собой. Ты чувствуй себя как дома, можешь выйти куда-то, если хочешь, возвращайся потом обратно. Сделай себе бутерброд с сыром, я вот собираюсь чуть позже. А завтра с десяти часов *сосредоточенно* продолжим. Твою мать, как же меня это бесит. Тебе все-таки удалось заставить меня разговаривать бог знает о чем.

Какое-то время мы сидим молча, глядя в воздух перед собой. Когда он снова поворачивает ко мне голову, он, кажется, даже удивлен тому, что я до сих пор не испарился.

– Слушай, правда, делай что хочешь. Давай считать, что мы провели границу по полу. Вон оттуда... – говорит он, указывая пальцем, где именно по гостиной проходит барьер. – Так вот, это *моя* часть. И туалет внизу. Идет? *Вся* вторая половина – твоя. Можешь ходить куда угодно. Говорить по телефону. Принимать ванну, справлять малую и большую нужду, пить красное вино и белое вино. Красота ведь – как в старших классах, когда родители уехали на дачу. А я могу спуститься вниз и там полежать чуть-чуть и подрочить, если захочу. Ты тоже можешь подрочить – Бенте сказала, что, если это в комнате Людвига, она ничего против не имеет.

– *О, вот это гостеприимство, нечасто такое встретишь.*

– Именно что, и в комнате Бенямина уже нельзя, например. Но в

комнате Людвиг – пожалуйста. Ну и вообще, нам нужно поберечь силы на завтра, завтра самый важный день, и ты только представь, как будет здорово, если я буду отдохнувший. Обычно я в выходной лежал бы, погрузившись в себя, но завтрашний день я попытаюсь считать рабочим.

Мы оба встаем.

– Ну, зайчик, – ласково говорит он. – Ох уж эти твои амбиции, это же с ума сойти можно. Слушай: сейчас это лучшее, что я могу для тебя сделать. А завтра мы выпьем зеленого чая, если ты об этом позаботишься. Если бы тебя укладывала Бенте, она бы дала тебе мандаринчик... – Он идет к кухонному столу, хватает мандарин и сует его мне в руку. – Спокойной ночи.

И тогда он отступает на два шага, разводит руки в стороны, и я наконец-то оказываюсь в объятиях режиссера. Две долгие секунды я, осознавая при этом всю свою незначительность, полустою, полувишу у него в руках. Потом он отстраняется.

– А ну выключи это говно, – говорит он, заметив, что я держу в руке диктофон. – Выключи немедленно это говно!

**Первый среди равных – движение «Догма»  
и «Идиоты»**

## Нечаянная революция

В пригородах дует по полу и очень, очень тихо – все это я выясняю, когда просыпаюсь в девять утра в детской, встаю и начинаю убирать следы вчерашних возлияний. Над кухонным столом до сих пор включен свет, и в гостиной тоже продолжает гореть одна из белых ламп, но в доме не слышно ни звука. Зима обступила дом со всех сторон. Летний обеденный стол на террасе завален снегом, за одним из окон гостиной стоит тощий снеговик с коричневым листом вместо глаза и тонкой изогнутой веткой вместо улыбки. В снежное тело воткнуты две палочки, заменяющие руки.

Я крадучись иду между следов будничных привычек семьи Триер, которые осели на всех поверхностях большой гостиной. Безделушки и игровые приставки, семейные фотографии и детские рисунки. В кухне, которую режиссер спроектировал сам, с обилием ящиков, выдвигающихся под самыми хитрыми углами, я долго тщетно ищу таблетки для посудомойки. В чужом доме на все уходит так много времени, никогда не знаешь, что где нужно искать. Кофе, черный хлеб, сыр, ножи.

В 10.23 гений наконец прорывает ночную оболочку, просовывает голову в дверь в дальнем углу гостиной и проходит по полу в трусах, черной футболке и красном шейном платке, который, кажется, и сам немного удивлен тем, что кто-то им пользуется в этом десятилетии.

– Привет. Ну вот, я проспал, – говорит он, находит обезболивающее и выпивает оставшуюся каплю красного вина из бутылки. – Как насчет похмелиться?

Он обыскивает взглядом кухню, находит белое вино и наливает себе бокал. Потом на автомате находит тарелку, чай, йогурт и овсянку и усаживается завтракать за столом. Перед ним лежит пригоршня разноцветных витаминов, которые он тоже успевает заглатывать между делом.

– О боже, – вздыхает он, заметив меня над горой еды. – Неужели мы снова должны разговаривать.

– *Как вы обычно проводите выходные?*

– Я очень плохо умею проводить выходные. Так что я просто лежу и отдыхаю, как всегда делала моя мама.

Он выходит из-за стола и тащится к креслу.

– Это Бенте позвонила и разбудила меня, – сообщает он, укладываясь поперек кресла: болтающиеся ноги на одной ручке, голова на другой, на

лице написано такое выражение, как будто это не он сам отвратительно выглядит с утра, но вообще вся жизнь.

На нем две пары очков: одна на носу, вторая на лбу.

Он натягивает на себя зеленый плед, долго и громко зевает, и наконец закрывает глаза:

– А-а-а... Я вздремну, пожалуй. – Он поднимает на меня взгляд. – У тебя же есть еще вопросы, правда? – спрашивает он. – Ну, я надеюсь.

\*

«Догма-95» появилась на свет благодаря чистой случайности, рассказывает режиссер, когда мы, свернув с какой-то темы, случайно оказываемся в этом месте его карьеры. Сначала «Догма» была рабочим названием книги, которую он собирался написать о том, как снимать кино.

– Но когда я составил вместе с Томасом Винтенбергом этот свод правил, я решил озаглавить его именно так. Потому что это крутое слово, – говорит он, по-прежнему лежа, но теперь удерживая ладонь на лбу.

Петер Ольбек вспоминает, что не счел это слово таким уж крутым, когда Триер посвятил его в свои планы в железнодорожной поездке по Германии. В спальном вагоне поезда, который только что отъехал от Мюнхена.

– Ну, знаешь, в тот интимный момент, который всегда возникает, когда в помещении лежат двое раздетых мужчин. Тут-то он и говорит писклявым своим голоском: «Я бы хотел сделать проект под названием „Догма“». Мне показалось, что это бред какой-то, поэтому я ответил: «Забудь! Это дерьмовое название. *Спокойной ночи!*»

Чуть позже Триер начал играть с мыслью начать новую волну в кинематографе, однако ему не хватало последнего толчка, которым стала случайная встреча: как-то раз в Европейской киношколе в Эбельтофте он наткнулся на кинокритика газеты «Политикен» Серена Винтенберга и подумал, почему бы ему не привлечь к проекту его сына Томаса, молодого многообещающего режиссера.



*Ларс фон Триер вместе с Беньямином, Людвигом и обезьяной Освальдом (в книге внизу). Триер регулярно дразнит близнецов тем, что каждый из них должен ему по пятнадцать тысяч крон, потраченных на лечение, в результате которого Бенте забеременела, так что почему бы им не начинать выплачивать в рассрочку, а то проценты капаят. «И проценты на проценты», – говорит Триер.*

– Я смотрел пару его институтских фильмов – отличных. Так что я позвонил ему и спросил: хочешь поднять новую волну? И он ответил «Еще как, да!»

Правила должны были быть противоположностью французской «новой волне», молодые основоположники которой больше тридцати лет

назад объявили, что камера должна служить режиссеру, как ручка писателю, в связи с чем заговорили о теории авторского кино, но, по большому счету, кинематографический фундаментализм «Догмы» был техническим ударом под дых, который Ларс фон Триер наносил самому себе. Чтобы отрезать себе пути к тому контролю за фильмами, которого обычно велела ему добиваться его натура.

Триер всегда старался избежать того, чтобы научиться выполнять ту или иную задачу исключительно хорошо – из страха продолжать делать это вечно. И правила – один из главных его способов борьбы с самим собой.

– Я имею в виду умение сказать себе: так, ладно, теперь я делаю это настолько хорошо, что мне *нельзя* больше этого делать. Теперь я должен подойти к той же проблеме с другой стороны. Но проблема в том, – смеется он, – что на самом деле я на сто процентов себе доверяю. Я не сомневаюсь, как именно нужно рассказывать о чем-то, поэтому мне и интересно устанавливать правила относительно того, как мне *нельзя* об этом рассказывать.

Незадолго до создания «Догмы», например, Триер бросил все свои силы на борьбу с цветной пленкой, так что теперь он принял правило о ее неприкосновенности. Большинство правил «Догмы» по большому счету были направлены против него самого. Когда Томас Винтенберг пришел в офис «Центропы» на Рюсгаде, Триер уже набросал большинство правил.

– Все эти правила – это чистый Ларс, – говорит продюсер Вибекке Винделев. – Томас нужен был главным образом как товарищ по играм, который сидел бы и хлопал в ладоши.

Вибекке Винделев сама слышала, как забавлялись мальчишки над своей затеей в соседнем кабинете. Триер настоял на том, чтобы несколько правил исходили от Томаса Винтенберга.

– Но весь этот елейный оборот с «Обетом целомудрия», конечно, сделал я. Особенно с датским кино мне было сложно мириться, за исключением нескольких работ. «Голод», например, до сих пор прекрасно смотрится, и «Баллада о Карле Хеннинге» мне нравится – отлично снято! Но все остальное было какое-то дешевое дерьмо. Неправдоподобное и лживое, – смеется он.

– *Манифест* ведь был направлен не только против датских фильмов.

– Нет, конечно, нет. Это был бы слишком ничтожный враг.

Ларс фон Триер воспринимал основателей «Догмы» как семерых самураев из одноименного фильма Акиры Куросавы. У каждого режиссера была своя характерная особенность.

– Поэтому мы и позвали Серена Крага-Якобсена. Он должен был представлять прошлое, Томас – будущее, Кристиан Левринг – рекламу, а Анне Вивель – документалистику.

– Так что это были добрые силы, собравшиеся вокруг правого дела, как и в «Семи самураях»?

– Да – мы еще звали Нильса Мальмроса, но он, конечно, не захотел.

В любое другое время Ларс фон Триер отказался бы от участия в конференции, посвященной будущему кино и проводимой 20 марта 1995 года в театре «Одеон» в честь столетнего юбилея кинематографа. Однако за неделю до начала конференции текст манифеста был готов, так что режиссер увидел возможность запустить волну, и сразу взялся за дело. Сначала он опробовал качества разных типов бумаги с точки зрения узора их движения в воздухе, потому что те листки, которым он собирался доверить презентацию своей новой волны, должны были обладать идеальными навыками свободного падения. Десять правил «Догмы» в «Обете целомудрия» должны были быть нанесены на одну сторону, в то время как более многословный манифест должен был быть напечатан на другой.

После нескольких проб красные бумажки были сложены стопками, связаны желтыми лентами, отнесены на вокзал и погружены Триером и Бенте в поезд до Парижа, чтобы затем появиться на конференции, организованной французским Министерством культуры и объединением «Век кино».

– Все происходило в старом театре у Люксембургского сада, и народу было пруд пруди. Когда подошла моя очередь, я сказал, что, вместо того чтобы отвечать на вопросы, зачитаю вслух заявление.

Так он и сделал. Сидя за столом в сине-зеленой рабочей рубашке и джинсах. На неуклюжем школьном английском. К «смеху присутствующих», как он сам вспоминает. Одетым в вечерние платья и фраки гостям заявили, что «Догма-95» – это коллектив режиссеров, призванный спасти кино от смерти. Многочисленные заимствования революционного пафоса из коммунистического детства Триера не оставляют сомнений в том, кто стоит за этим текстом.

– Дисциплина – вот наш ответ, – зачитывал он. – «Догма-95» выступает против индивидуального фильма, выдвигая набор неоспоримых правил, известных как обет целомудрия.

Кино замордовали красотой до полусмерти, сообщил Триер. «Предсказуемость (иначе называемая драматургией) – вот золотой телец, вокруг которого мы пляшем». И «как никогда раньше приветствуются поверхностная игра и поверхностное кино. Результат – оскудение. Иллюзия чувств, иллюзия любви».

Затем он подбросили свои красные листки в воздух, где они сыграли свою короткую, но славную роль в истории кинематографа, с точно высчитанной элегантностью спланировав на землю, после чего режиссер поднялся, забрал свою куртку со спинки стула и заявил, что теперь он покидает собрание, потому что «Догма-95» была коллективным решением и он не был уполномочен обсуждать ее подробнее.

– Это я сам придумал, конечно, но звучало это очень хорошо. В шоу-бизнесе вообще очень важно закончить взрывом и по возможности избежать того, чтобы все свелось к какой-то идиотской никому не нужной дискуссии.

Часть красных манифестов, правда, закончила свой век не так славно – в урне на Гар-дю-Нор, где Бенте и Ларс избавились от типографических излишков, рассказывает Триер, затем свешивает ноги с кресла и собирается встать.

– Давай спустимся вниз и найдем в Интернете текст?

\*

Мы выходим из гостиной через угловую дверь, которую сам режиссер так часто использовал в качестве аварийного выхода во время наших разговоров, и спускаемся вниз по черной винтовой лестнице, которая металлически поет под нашими носками. Заходим на минутку в спальню, где режиссеру понадобилось что-то забрать и где огромный плоский экран таращится со стены на двуспальную кровать, и наконец попадаем в кабинет. Триер усаживается за компьютер и запускает поиск.

– Ага, вот. «Догма-95». Ну да, это же было в девяносто пятом, – говорит он, пробегая глазами текст на красном листке на экране, пока его голос время от времени ликующе и со смешком выхватывает из него отдельные выражения.

– Коллектив кинорежиссеров, – смеется он. – Уже хорошо звучит, нет? Ну вот. «Догма-95» имеет целью оппонировать «определенным тенденциям» в сегодняшнем кино. Это цитата из французской «новой волны». То есть мы уже там признаем, что мы у них заимствуем. И вот еще:

надо одеть наши фильмы в *униформу*. Поэтому-то они и должны были сниматься по одним и тем же правилам, чтобы быть в форме, как солдаты. Немного социалистически, правда? И опять: надо одеть наши фильмы в униформу, потому что индивидуальный фильм – фильм упадочный по определению. *Господи!*

– *Чуши-то в этом тексте немало, а?*

– Да вот не знаю, кстати, мне кажется, что он *отличный!* Я прямо взбодрился.

– *Ты же не имеешь ничего против упадочных фильмов.*

– Ну, в рамках этого языка слово «упадочный», конечно, ничего положительного не несет. Мы говорим о мещанской романтике и всем таком.

Кинокритик газеты «Политикен» Ким Скотте вспоминает, что среди киношников всего мира первые реакции на «Догму» были: «Да-да, говори-говори. Париж, шестьдесят восьмой. Все это мы уже где-то видели».

– Большинство считали, что это какой-то пшик, что все сойдет на нет после первых же фильмов. С такими людьми, как Триер, известными своими трюками, никогда не знаешь, можно ли принимать их заявления за чистую монету. Кроме того, манифест заставлял задуматься о том, что, господи, никому же больше в голову не приходит относиться к себе с такой серьезностью. Одно это заявление, что они представляют собой *движение*, чего стоит. Или то, что во времена индивидуалистов они вдруг выстроили для себя всяческие *ограничения*. Я думаю, что именно это большинству и казалось максимально провокационным.

Сам режиссер уверяет, что не сомневался в успехе «Догмы-95». После зрелищной парижской премьеры Триер уселся писать письма множеству режиссеров со всего мира, надеясь привлечь их к участию в проекте, однако ни один из них не принял приглашения.

– Да никто не ответил. А... ну нет, ассистент Куросавы написал, что Куросава сейчас немного устал. И через две недели он умер – так что тут ассистент не врал, – смеется Триер. – Но больше *никто* не ответил. Я писал Бергману, Виму Вендерсу и Бертолуччи. Всем, о ком я мог вспомнить. Спилбергу еще. Но никто не повелся.

На самом деле, даже сам Триер признает, что успех «Догме» обеспечили не правила и не цветной хеппинг в Париже. И даже не качество снятых фильмов. Нет, успех «Догмы» в конечном счете зависел от того, на что никто из ее основателей никак повлиять не мог – от маленького технического изобретения. «Догма-95» возникла одновременно с появлением маленьких цифровых камер.

В 1996 году зрители стояли в полторакилометровой очереди от Ратушной площади и до площади Гаммель Странд, чтобы увидеть инсталляцию Ларса фон Триера «Психомобиль №1: Мировые часы». Идея простая и сумасшедшая одновременно: камера, установленная над муравейником в Нью-Мехико регистрирует движения муравьев, которые трансформируются потом в разноцветные снопы света, включенного в девятнадцати выставочных залах Художественного объединения на площади Гаммель Странд, где пятьдесят три актера, исходя из светового сигнала, выполняют разные заранее оговоренные действия.

Во время выставки рекламщик Йеспер Йаргиль, снимавший документальный фильм «Выставленные», похвастался Триеру своим рабочим инструментом, новенькой маленькой цифровой камерой, и Триер сразу понял, какие возможности она открывает. И то, что «Догма» обернулась успехом, вышло благодаря тому, что ее участники поссорились, рассказывает Триер, когда мы возвращаемся в гостиную, где он сразу занимает свое обычное положение для интервью: лежа поперек кресла, бледные ноги укрыты зеленым пледом, в воздухе торчат носки.

– Потому что Серен Краг-Якобсен сказал, что тридцатипятимиллиметровую камеру в руках держать нельзя, а это был тот самый формат, который прописан в правилах. Я возразил, что мы только что с успехом проделали это на съемках «Рассекая волны». Но мы не могли договориться, так что решили вынести вопрос на голосование, и я проиграл.

Фильмы по-прежнему должны были выпускаться только на 35-мм пленке, но снимать их можно было и на 16-мм. Кроме того, Триер и Винтенберг считали, что в съемках могут использоваться и новые цифровые камеры, и остальные с ними согласились.

– Вот поэтому «Догма» и стала успехом, – говорит Ларс фон Триер.



*Четыре участника «Догмы» – на фотографии в первом триеровском гольф-каре – были тщательно отобраны под впечатлением от семи самураев в одноименном фильме Куросавы. Каждый из них должен был представлять определенное направление: Томас Винтенберг (слева) – будущее, Серен Краг-Якобсен – прошлое, Кристиан Левринг – рекламные фильмы и сам Триер... Ларса фон Триера.*

В правилах «Догмы» ничего не написано о том, что фильмы должны быть дешевыми – только низкобюджетными. Однако все считали, что это значит именно дешевые, а дешевые фильмы, несомненно, можно было снимать и новыми маленькими цифровыми камерами. «Догме» это в конечном счете послужило на руку, чего не скажешь о «Центропе», которая как раз обустроивалась в Киногородке и инвестировала целое состояние в кинооборудование для сдачи в аренду.

– Да уж, все вышло – глупее не бывает, – смеется Триер. – У нас были камеры, свет, и чего у нас только не было, и никому это не было нужно, потому что все принялись вдруг снимать дешевые фильмы «Догмы» ручной камерой.

Киногородок – это чисто триеровский проект, который должен был стать тем же, чем для соседских детей в свое время был его дом на Исландсвай, – местом, где все могли бы встречаться и играть в игры, которые придумал Триер. Открытым университетом, в котором Петер Ольбек по пятницам барабанным боем созывал бы всех сотрудников на утреннюю молитву. Смесью школьных обычаев с мафиозным уютом.

– Тогда в кинобизнесе царила очень фешенебельная атмосфера: красное вино, клубы любителей искусства, утонченность и так далее. Мы же наоборот хотели создать что-то беспорядочное и неустойчивое, – говорит фон Триер.

Эксперт по творчеству Триера, Петер Шепелерн, утверждает, что тоска по общности и склонность к коллективному мышлению – это типичная, хотя и часто остающаяся незамеченной, черта режиссера.

– Что в Ларсе интересно – так это то, что он в каком-то отношении самый эксцентричный и эгоцентричный наш режиссер. Целиком погруженный в свой собственный мирок, без всяких связей с окружающей датской действительностью. Такой самовлюбленный маяк. Это его ницшеанская сторона, – говорит он. – Но с другой стороны он мамин мальчик из Датской коммунистической молодежи. Все эти общность, братство, «Центропа», утренняя молитва в столовой, и «мы большая семья, я хочу быть вместе со всеми вами. Давайте создадим группу? Давайте построим Киногородок? А то ведь я что-то такой изолированный и эксцентричный. Почему бы нам не создать общество, в котором я решаю?» Это он формирует круг – просто он сам в нем не сидит.

Сам Триер объясняет, что любой, кто вырос во времена Датской киностудии ее *ненавидит*, так что изначально они с Петером Ольбеком надеялись, что многочисленные кинокомпании осядут у них в Аведере и будут делить студии и монтажные.

– Мы собирались выделить под это всю красную часть городка. И все было бы прекрасно, если бы сюда пришли еще хоть несколько компаний, – говорит он.

Однако проблема, как и столько раз раньше, была в том, что товарищи по играм не выполняли своих обещаний. Сам Триер объясняет это тем, что «Центропа» тогда уже стала такой властной, что никто не хотел ей покоряться. Компания «Нимбус Фильм» согласилась немного поиграть вместе с ними, однако в итоге они тоже отказались переезжать в

Киногородок, что взбесило Ларса фон Триера, который запретил их машинам подъезжать к территории городка.

– И вот однажды я вдруг вижу здесь машину «Нимбуса»! – смеется режиссер. – Я бросился внутрь, схватил краску в спрее и разрисовал ее всю их логотипами.

## KYSKHEDSLØFTET:

"Jeg lover at underkaste mig følgende regelsæt udarbejdet og konfirmeret af DOGME 95.

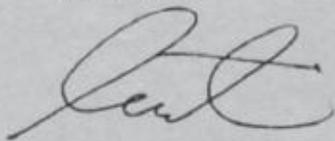
1. Optagelserne skal foregå på location. Rekvisitter og sceneografi må ikke tilføres. (Hvis en bestemt rekvisit er nødvendig for en historie, må en lokation vælges hvor denne rekvisit forefindes.)
2. Lyden må aldrig produceres adskilt fra billedet eller omvendt. (Musik må altså ikke anvendes med mindre det forekommer på optagestedet.)
3. Kameraet skal være båret. Al bevægelse eller stilstand der kan opnås i hånden er tilladt. (Filmen skal ikke foregå hvor kameraet står, men der skal filmes hvor filmen foregår.)
4. Filmen skal være farvefilm. Lyssætninger accepteres ikke. (Hvis der er for lidt lys til exponering må scenen udgå eller en enkelt lampe påmonteres kameraet.)
5. Optisk arbejde, såvel som filtersætning af filmen er forbudt.
6. Filmen må ikke indeholde overfladisk action (Mord, våben etc. må ikke forekomme.)
7. Tidsmæssig og geografisk fremmedgørelse er forbudt. (Det vil sige at filmen foregår her og nu.)
8. Genrefilm accepteres ikke.
9. Filmformatet skal være Academy 35 mm.
10. Instruktøren må ikke krediteres.

Ydermere lover jeg som instruktør at afstå fra at have en personlig smag! Jeg er ikke kunstner længere. Jeg lover at afstå fra at skabe et "værk", idet jeg prioriterer sekundet frem for helheden. Mit ypperste mål er at aftvinge mine personer og scenerier sandheden. Dette lover jeg vil ske med alle midler og på bekostning af al god smag og al æstetik. Således aflægger jeg KYSKHEDSLØFTET "

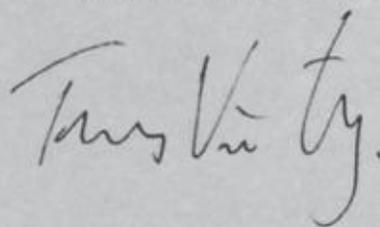
København, mandag den 13. marts 1995.

På vegne af DOGME 95

Lars von Trier



Thomas Vinterberg



*Так можно ли считать это коллективным творчеством? Обет целомудрия, напечатанный на обороте красного манифеста. Триер запустил волну «Догмы» в 1995 году в Париже. Многие из правил он написал еще до встречи с Томасом Винтенбергом. И, конечно, никто никогда не сомневался в том, кто в «Догме» самый равный среди равных.*

## Один во Вселенной

Он бесшумно снует между двумя кухонными столами и внимательно следит за каждым моим движением, пока я готовлю нам зеленый чай. Интерес его к этому процессу настолько силен и очевиден, что мне даже кажется, что он вот-вот наконец заткнется и помолчит. Однако в конце концов он все-таки не может больше противиться своему желанию вмешаться.

– Слушай, объясни мне все-таки эту штуку с пеной, – просит он.

Я снова рассказываю, что чай нужно размешивать венчиком, поступательными движениями, вперед-назад. Сначала у самого дна, потом посередине, потом на поверхности. По минуте на каждом из уровней.

– Это стопроцентный невроз навязчивых состояний! – кричит Ларс фон Триер. – Нет, ну правда, это же просто *рецепт* невроза навязчивых состояний, – смеется он. – Как, собственно, и вообще все, что связано с Японией. Или религией. Это невроз навязчивых состояний от начала и до конца.

– О да, – чуть было не согласился я. – *Это же ритуалы...*

– Именно. В католической церкви ты должен преклонять колени каждый раз, когда заступаешь за центральную ось, – это тоже типичный поступок из арсенала невроза навязчивых состояний. Магическое мышление, дети часто таким занимаются. И ритуалы действительно *помогают*. Дают ощущение власти над происходящим, – говорит он. – Другое дело, что, к сожалению, они калечат твое восприятие окружающего мира.

Триер объясняет, что отдаться во власть иррационального обычно очень заманчиво. Например, ты приносишь жертву – тельца или сына – Богу, и вдруг начинается дождь.

– Это приносит гораздо больше удовлетворения, чем когда ты сам посеял зерно, и из него выросло растение, как ты, собственно, и рассчитывал.

– *Потому что тогда получается, что ты обладаешь гораздо большей властью?*

– *Несравнимо* большей. Тогда ты чувствуешь, что неуязвим, потому что можешь выполнять ритуал, обладающий таким действием. Но в то же время здесь замешано и кое-что похуже: лицемерие, правда? Мы уверяем себя в том, что поступаем хорошо. Что жизнь, прожитая с Богом, должна

быть лучше чего угодно другого. – Он подходит поближе к зеленым чашечкам и заглядывает в них. – Ну нет, послушай: минута – это, черт побери, очень долго. И твои вот эти приготовления, которые я тут наблюдал, – это, прости, надувательство и пыль в глаза. Это вот никакая не минута. Ты не принимаешь церемонию всерьез! – говорит он, и тут замечает еще одно нарушение правил. – Ты же не измерял их температуру! А я тебя уверяю, что тут выше семидесяти градусов.

– Ну хорошо, давай измерим. Ты сказал: **ВЫШЕ семидесяти?**

– По крайней мере, по моим ощущениям, – начинает искать пути к отступлению он, пока мы следим, как на термометре растет красная полоска.

Похоже, именно так Ларс фон Триер и выражает обычно свой интерес: внимательно тебя выслушивает и подсчитывает ошибки. Как тогда, когда, сам будучи новичком, экзаменовал свою жену-католичку на знание Библии. Оказывается, что и во всем, что касается зеленого чая, он тоже не особенно отличает Пасху от Троицы: красная линия останавливается, едва поднявшись до шестидесяти, и за эти-то шестьдесят режиссер хватается как за подсказку не для того, чтобы признать свою ошибку, а для того, чтобы начать длинное рассуждение о том, что пастеризация происходит как раз при шестидесяти градусах, что особенно интересно, если учесть, что некоторые бактерии выживают при температуре до ста двадцати градусов в подводных вулканических породах.

Может быть, мне просто неохота в это вникать. Или же меня смущает такое откровенное развертывание явно поверхностных соображений. По крайней мере, я не поддерживаю разговор на эту тему, и мы возвращаемся к своим местам в кресле и на диване, где режиссер обеими руками подносит ко рту зеленую чашку с чаем. Осушив ее в один присест, он принимается изучать красивый болотный осадок на дне.

– Смотри, он такой зеленый, что кажется почти красным, правда? – Несколько секунд он молча сидит в кресле, хихикая над какими-то своими мыслями, и наконец поднимает голову: – Говорю тебе, никто эту твою книгу читать не станет.

\*

Довольно долго он сидит молча и смотрит за стеклянный угол гостиной, где крючковатые ветви высоких деревьев черной сетью выделяются на светло-серой небесной плоскости.

– Нельзя сказать, чтобы я прямо сыпал словами, да, – смеется он. – Просто когда я так сижу, я начинаю думать о птичьих стаях, и у меня улучшается настроение. Это вообще интересно...

Он свешивает ноги на пол, встает с кресла и тащится к окну.

– Мне ужасно нравится каждый день на это смотреть, – говорит он, когда я становлюсь рядом с ним и использую эту смену декораций, чтобы вернуться к фильмам «Догмы», которые, если я правильно понял, практически всегда оставались на стадии проекта, потому что участники движения отказывались показывать Институту кино сценарии, на поддержку которых они подавали.

– Фильмы должны были сниматься по правилам «Догмы», а режиссеры приняли обет целомудрия – мы считали, что им должно быть достаточно этой информации.

– *То есть это действительно все, что вы сообщали им о проекте?*

– Да, да. Нечего было им знать больше.

Я хохочу в голос.

– Нет, ну а что? – восклицает Триер и отходит обратно к своему креслу. – Так и было!

– *Ну да, так предписывали правила, хотя нет, стой, правила-то вы придумали сами.*

– Твоя зависть доносится аж сюда.

– *Да нет, я просто смеюсь над тем, как вам нравилось играть со взрослыми.*

– Да, это было очень приятно. Потом, правда, Ютте Хильден, министр культуры, хотела выделить нам какие-то деньги, но ей так и не разрешили. В итоге на нас вышло датское радио, и они согласились финансировать фильмы на таких условиях.

– *Как по-твоему, что все-таки значила «Догма» для датского кино?*

– «Догма» еще раз подчеркнула то обстоятельство, что ограничения много значат для художественного процесса, и что они могут по-настоящему его обогатить. И я действительно считаю, что по крайней мере на датские фильмы «Догма» оказала довольно большое влияние, потому что многие из ее «подножек» используются до сих пор.

– *Часть успеха наверняка объясняется тем, что фильмы в результате получились хорошими?*

– Да, да. «Торжество» и... да нет, многие снимали хорошие фильмы. Луне Шерфиг, например, делала отличные. Даже фильмы Сюзанне Биер можно было выносить. Так или иначе, правила «Догмы» высвободили для режиссеров какую-то энергию. Может быть, потому что они считали, что,

если что-то пойдет не так, они всегда смогут свалить вину на «Догму», и поэтому решались ввязываться в довольно странные проекты. – Он улыбается и даже, кажется, недолго колеблется. – Когда я спустился с горы, держа правила «Догмы» в руках, они плясали вокруг Золотого тельца, – смеется он. – Тогда я пришел в ярость, разбил скрижали, и они вроде как что-то поняли. Но стоило мне вернуться на гору – и пожалуйста, они снова вернулись к традиционным фильмам, к которым они всегда возвращаются, потому что это проще и надежнее всего. – Он встает с места, как будто собирается уходить. – Ну и черт с ними, я эти фильмы все равно не смотрю!

*– Т о есть ты не бежишь в кинотеатр, как только выходит новый датский фильм?*

– Нет, – смеется он. – Я бегу в противоположную сторону. Датские фильмы в лучшем случае выглядят продуманными. Ну, то есть те немногие датские фильмы, которые я видел, – они очень послушные, нет? Мне кажется, что никто из датских режиссеров не стремится к непослушанию.

*– За «Догмой» последовал подъем датского кино, который, по мнению многих, обязан своим появлением именно ей.*

– Ну, так часто бывает. Стоит кому-то в задних рядах начать баловаться, как это быстро распространяется вперед по рядам. Я, кроме того, считаю, что мой вклад в датское кино был... огромным, – смеется он, не снижая при этом пафоса своего заявления, и тут же уточняет: – И в национальную экономику, кстати, тоже. Мы всегда привлекали в страну кучу денег. Мне вообще должны орден дать! Ну хотя да... я же отправил его обратно.

*– Ну да, мы помним, что ордена ты принимаешь только парами.*

– Да, и чтобы моего физического присутствия при этом не требовалось.

Режиссер быстро и целенаправленно перемещается между двумя кухонными столами. Меня он давно воспринимает в лучшем случае как мальчика на побегушках, так что его приглушенное бормотание является скорее инструкцией для него самого.

– Так, нам нужно понять, в какой последовательности мы все это будем делать... – говорит он. – Нам нужно приготовить эти отбивные и к ним какой-то соус. Я надеюсь, у тебя нет проблем с аортой. – Ответа он, однако, не ждет, потому что его внутреннему монологу снова требуется говорить в голос: – Так, смотри вот, я начинаю с фасоли. Потом она должна тут полежать немного в чесноке. Да, еще я думал добавить пармезан. Хм, где же... А... вот. Ну и гадость же у нас получится. Хм... отлично просто.

*Гадость!* Тогда остатки лосося останутся на завтра, и можно надеяться, что издательство «Политикен» на нашем прокорме не разорится. Слава богу!

Когда мы садимся обедать в маленький купол света от лампы на столе, Ларс фон Триер рассказывает в перерывах между двумя глотками, что было время, когда он читал газеты исключительно для того, чтобы найти в них упоминания собственного имени. Теперь он в этом раскаивается, добавляя: «Я очень надеюсь, что я такой не один».

За столом он похож на какого-то многорукого индийского божка. Его руки находятся в постоянном движении между тарелками и мисками, содержимое которых он подносит потом ко рту, где оно и исчезает.

– Но вообще у меня есть скаутское такое представление, что нельзя позволять своему эго принимать решения, когда ты снимаешь фильмы, потому что тогда результат получится плохим.

– *Зачем ты вообще продолжаешь снимать фильмы – разве ты не доказал, что ты умеешь?*

– Потому что это весело, – отвечает он, отодвигает свой стул от стола и сыто разваливается на нем, в то время как я только-только приступил к еде. – Сама по себе игра – это весело, то, что тебе в голову приходит идея, которую потом можно развить и претворить в жизнь. Удовлетворение от процесса создания – это ужасно весело. В лучшие свои моменты я представляю себе фильм, который я понятия не имею, каким будет. Есть странный и прекрасный эскапизм в том, чтобы хотя бы несколько мгновений мечтать о фильме, который, может быть, когда-то получится сделать. Тогда я могу отпустить страх и подавленность и на мгновение позволить себе просто парить над пейзажем.

Сегодня с утра, например, мысли Ларса фон Триера занимал возможный фильм о том, как легко можно превратить жизнь другого человека в ад, украв его персональные данные и последовательно заказывая на его имя холодильники, щебень и игрушки из секс-шопа. Выставляя его дом на продажу, подписывая за него заявления об увольнении и отдавая его детей на усыновление.

– Мне интересно думать о том, что из этого может получиться сценарий, потому что тогда я начинаю видеть перед собой какие-то картинки, взаимосвязи и звуки, из которых вдруг вырастает радость. Фильм ведь складывается из множества вещей, из атмосферы, из реплик по ходу действия, из каких-то общих картин. И все это несет в себе позитив, каким бы черным ни был сам фильм. Весь этот ход мыслей удивительно светел.

Ларс фон Триер признается, что всегда обожал пазлы. Разгадывать загадки, выполненные в четко очерченных рамках. И наоборот, выдумывать

фильмы, которые начинаются, как пазл без рамок.

– Я всегда любил делать невозможное – и с экономической, и с практической точки зрения. Ты получаешь лишний стимул, когда говоришь: ай, тогда мы будем рассматривать эту проблему как преимущество, – потому что не исключено, что именно из этого ограничения может в результате вырасти что-то хорошее. И это не для того, чтобы усилить какую-то педагогику или мораль, нет. Я наслаждаюсь игрой самой по себе.

\*

Именно сейчас, ранним вечером второго дня наших выходных, мы достигаем пика хорошего настроения. Сегодня же мы опустимся и на самое дно – парой часов позже. Но прежде, чем мы достигнем дна, нам предстоит медленное погружение, как обычно по вине Бога, этого огромного колпачка для гашения свечей. И погружение снова начинается с французской девушки. На сей раз толчком служит имейл, который сигнализирует в телефоне Триера, пока мы стоим у кухонного стола.

– Я ничего не разберу в этих очках, мне нужны другие. Так... – возится он где-то наполовину в себе, потом открывает письмо и зачитывает оттуда короткие отрывки. – Нет, ты послушай: «I know it's strange, but I like your work<sup>[30]</sup>». Не особо-то похвально, – смеется он.

– От кого это?

– От двадцатилетней французской актрисы. «I work in a bank to earn money, but I hate it»<sup>[31]</sup>.

– Откуда она могла взять твой номер?

– Ох, ну ничего себе! «I am a bad actor, but I will improve»<sup>[32]</sup>. Бабы обычно никогда нам такого не говорят. Я плохая любовница, но я исправлюсь. Да уж я надеюсь, что ты да, – говорит он и добавляет, не отводя взгляда от сообщения: – Мы же кофе собирались выпить, или что.

– Это интересно вообще, потому что за кофе отвечаешь ТЫ. И я вижу, что ты отстаешь. Уж не потому ли, что ты тратил время на что-то другое?

– Да, на то, чтобы читать ее письмо.

Когда режиссер наконец заканчивает со своим сообщением, мы возвращаемся на диваны с чашками растворимого кофе и обновленным унынием. Тогда-то я случайно и приоткрываю дверь в темноту, спрашивая,

почему он так часто кружит в своих фильмах вокруг религиозных вопросов, если религия на самом деле не является сколько-нибудь значительной темой в его жизни.

– Ну, это просто часть провокации. То, что я когда-то молился, было только проявлением невроза навязчивых состояний.

– *Перекладывал на Бога ответственность за поддержание несущих стен дома и обещание, что атомная бомба этой ночью не упадет?*

– Ну согласись, что гораздо проще покоряться религии, чем всем безответным жизненным вопросам, – кивает он. – Просто невротичная сторона религии становится для меня яснее и яснее с каждым днем: это действительно нечто, созданное человеком. Совершенно очевидно, что здесь воспеваются только социальные правила движения, что и приводит к тому, что Бог выступает королем. И что, по мне, самое смехотворное – это что человек должен ему покоряться. Потому что я не могу себе представить ни одного человека, наделенного высшей властью, которому не было бы совершенно наплевать на то, бросаются люди перед ним на колени или нет.

– *Хорошо, если ты не веришь в Бога, ты можешь объяснить мне тогда, как выглядит мир в твоих глазах? Какова история его сотворения и зарождения жизни?*

– Я думаю, что мы здесь совершенно одни, – говорит он.

Интересный ответ. К заданному вопросу, правда, он имеет мало отношения, но раз уж режиссеру в кои-то веки хочется говорить, мне остается только благодарно следовать за ним.

– Не существует никакой похожей на Землю планеты где-то там. Как и разумной жизни, – говорит он и добавляет, помолчав немного: – Я так думаю, во всяком случае. Потому что мы искали на радиоволнах и столько десятилетий передавали в эфир какой-то детский час, что он должен был уже достичь самых границ Вселенной. Но с нами никто не связывался, потому что *некому* связываться. Мы одни на свете. Через сколько-то лет планета исчезнет, и на этом все закончится, – говорит он. – И да, конечно, мысль о том, что где-то там есть жизнь, – она заводит, я не спорю, но ведь мысль о том, что жизни нигде больше *нет* – она заводит еще больше! Потому что тогда Земля и человечество становятся *крайне* интересны. Этот вот диван сразу превращается в произведение *искусства*, – смеется он, усаживаясь на произведение искусства, чтобы налить себе еще вина, потом достает мобильный телефон и снова погружается в чтение.

– Знаешь, какой подтекст в ее письме? «Project. I would like to play for you. I know it's strange. But I think your work is very interesting»<sup>[33]</sup>. То есть, она считает идиотизмом, что ей нравятся фильмы, которые я снял, –

смеется он.

Потом смех смолкает и какое-то время он молчит, глядя вглубь гостиной.

– Знаешь, я что-то вообще начал сомневаться, что мы действительно тут сидим сейчас, – говорит он. – Потому что мне кажется, что правая лампочка вон в той лампе вчера перегорела... разве я не говорил тебе ничего о том, что эта лампочка перегорела?

– *Нет.*

– Ты что-то слишком быстро ответил, – параноидально смеется он.

– *Может быть, нас тут и нет вообще?*

– Да, я тоже об этом думаю. На самом деле мы могли вернуться обратно в то время, когда лампочка еще не перегорела.

– *Или же мы просто очутились где-то в параллельной вселенной.*

– Да, в приукрашенной Вселенной, – говорит он и объявляет, разводя руками: – В нашей Вселенной лампочки не перегорают! – Он откладывает телефон и снова укладывается на диван. – Ничего себе! Сколько часов, ты говоришь, этот марафон продолжается?

\*

Я иду на кухню, чтобы откупорить новую бутылку вина, но, наверное, слишком долго вожусь с триеровским – вполне ожидаемо – невероятно навороченным штопором, потому что режиссер, по-прежнему одетый в те же трусы и футболку, что и с утра, вырастает рядом со мной, забирает у меня из рук бутылку и делает три-четыре четко заученных движения.

– Так удобнее всего, – говорит он, кивая на агрегат у себя в руках. – Так, так, так и вот так – и пожалуйста! Пробка вынута.

Мы возвращаемся обратно в лежачее отделение, где Триер рассказывает, что недавно смотрел документальный фильм об отношениях президента Кеннеди с женщинами, из которого вынес, что для Кеннеди было очень важно, чтобы «все, с кем он трахался, были близки либо к криминальным авторитетам, либо к коммунистическим лидерам».

– Это *обязательно* должно было быть опасно. А брат Бобби *обязательно* должен был замечать после него следы. В фильме сказали, что ему вообще очень повезло, что его убили, иначе бы все рухнуло.

Я никак не реагирую на это, без особой надежды думая, не окажется ли тут паче чаяния какой-то связи с основной темой нашего разговора.

– Это было немного по-гитлеровски, – говорит режиссер.

Ну что ж, по крайней мере, мы вышли на знакомую тропу.

– Мы едем по этому маршруту, что бы там ни было. И чем опаснее становится вокруг, тем это привлекательнее.

– *То есть, он хотел рискнуть и проверить, не рухнет ли все?*

– Да, я думаю, что это показательно – если мы должны вспомнить о моей жалкой персоне.

– *О которой книга тоже рассказывает.*

– Да, – смеется он. – Когда она не рассказывает о твоём эго.

– *Хорошо, что никто из нас не ироничен, иначе мы бы никогда не подошли к сути чего бы то ни было.*

– Нет, но теперь мы наконец-то должны это сделать! Потому что мне кажется, что ставить все на кон каждый божий раз, это как... если что-то пойдет не по-моему, я просто скажу: «Ладно, тогда мы вообще не будем снимать этот фильм». Я готов покинуть съемочную площадку в ту же секунду, как кто-то или что-то помешает мне иметь оптимальные условия для работы.

– *Все или ничего?*

– Да! Постоянно! И если честно, мне вообще не кажется, что в человеке так уж много промежуточных настроек. Человек не так уж... нюансирован, – смеется он. – И если я, например... – начинает он, но его снова перебивает собственный немного смущенный смех, – на минуту должен рассматривать все это с точки зрения Кеннеди, и нас с Гитлером, то это действительно не очень-то нюансировано. Мы говорим – так, мы едем в ту сторону. И если что-то туда не едет, то оно вообще никуда не поедет. И если оно натывается на какие-то углы, это *только* смешно.

Он поворачивает голову и ловит мой взгляд, потянувшись рукой к бутылке с вином.

– Сейчас ты наверняка думаешь: «Не может быть, он не может выпить еще бокал», – говорит он. – А вот еще как могу! – восклицает он, как будто его и самого это удивляет. – Так что вот! Объявляем пятиминутную паузу, да?

Он укладывается на диван, закрывает глаза и погружается в себя, бодро бормоча при этом:

– Хмммм... И пусть мне приснится, что я один во вселенной.

## Аварийный выход из жизни

Когда-то Ларс фон Триер молился каждый день, и во многих своих фильмах он, как известно, возвращался к теме религии. «ДААААА», стонет он и откидывается на спинку дивана, когда я напоминаю ему об этом.

– Я *хотел* верить. Но все это какая-то чушь.

Он переплетает руки над головой и закрывает глаза.

– Многие считают, что ты очень часто обращаешься к религии в своих фильмах.

– Может быть.

– Ты сам их не смотрел?

– Нет, – смеется он. – Даже сценариев не читал.

Какое-то время он сидит так, всем своим видом показывая нежелание сотрудничать.

– Ну, это просто проблематика, которой я касаюсь в своих фильмах. Тем, кому она интересна сама по себе, наверное, интересно об этом говорить. О религии и ее воздействии. Я бы очень хотел обернуться верующим, чтобы жизнь вдруг начала что-то значить.

– *Зарождение жизни обусловлено случайностью или закономерностью?*

– Без всяких сомнений, случайностью. После чего мы уверили себя в том, что наш рассудок и наши коммуникативные способности чего-то стоят. Но в масштабах Вселенной они не стоят ничего.

– Да, но они ценны для НАС.

– Когда мы выйдем, мы быстро об этом забудем.

– Да, но тогда человек ведь может сказать себе: мне отведено на Земле столько-то времени. Как мне его употребить с максимальной пользой?

– Нет, так я не думаю. Я думаю: «Как бы мне получше отсюда смыться? Сбежать? Настолько безболезненно, насколько это вообще возможно». Я поступаю, как Йорген Реенберг: как только я оказываюсь на сцене, я сразу начинаю искать пути к отступлению. А потом, на полпути со сцены, вдруг оборачиваюсь, возвращаюсь обратно и получаю все внимание, чтобы снова уйти. Я хочу умереть максимально не больно и без сознания. Я не хочу знать, что умру через четырнадцать дней, потому что тогда на эти четырнадцать дней я окажусь в аду.

Дверь в темноту теперь распахнута, после чего он принимается короткими, холодными ответами подпиливать укрепления под этажом, на котором мы сидим, так что ничто в конце концов его не держит, и все, на чем мы стоим, исчезает где-то внизу.

– Жизнь – это вообще никакой не подарок. Это мучение. И нет, я говорю это не для того, чтобы показаться интересным, – смеется он.

– Ты предпочел бы никогда не родиться?

– Ох, и ты еще спрашиваешь! Да ты сошел с ума! Конечно, я в этом даже не сомневаюсь, – говорит он и с силой ставит бокал на стеклянную поверхность журнального столика. – Родиться – это какое-то дерьмо. Я не исключаю, что переоцениваю смерть, но я бы в сто раз сильнее хотел не рождаться вообще никогда. Как у тебя это вообще может вызывать вопросы. Это был бы дар божий.

– Ты начал так думать после депрессии?

– Нет, я всегда так думал.

– Но, Ларс, тут что-то не вяжется тогда. Ты любишь вкусно поесть, ты любишь жену и детей. У тебя есть столько интересов, от охоты и рыбалки до авиамоделирования и выращивания помидоров. Получается, что в твоей жизни все-таки ЕСТЬ ценности?

– Да, но я же сам никогда ни о чем этом не просил, мать его! Если бы ты предложил мне умереть сию секунду так, чтобы я ничего при этом не почувствовал, я бы с радостью это сделал. Если бы это правда было щелк – и все, – говорит он, щелкая языком. – Если бы это было в твоих силах, я не сходя с этого места тебя бы об этом попросил.

– От чего смерть бы тебя освободила?

– От самых разных страданий. Страха. Ну и... – смеется он, – от необходимости умирать.

– Да, но тогда ты не смог бы больше любить, быть любимым и видеть, как играют твои дети.

– По сравнению со всем тем негативом, который жизнь в себе несет, это ничего не значит.

– Как же твоя семья, они ведь будут страдать?

– Конечно, я понимаю, что моя семья будет страдать в случае моей смерти, как и понимаю, что они наверняка с этим справятся. Зато дети рано или поздно столкнутся с теми же проблемами, потому что им тоже придется умирать, в этом и есть главная трудность. Я хочу, чтобы моим детям жилось так хорошо, как только возможно. Они не должны умирать. Им придется, конечно, рано или поздно, но мне тяжело с этим смириться.

Мы молча сидим над разверзшейся пропастью, измеряя друг друга

взглядами.

– *Это ведь УЖАСНО, Ларс.*

– Да. Очень. Ты расстроился? – смеется он.

– *Да, расстроился. Как ты вообще можешь вставать по утрам с таким взглядом на жизнь?*

– Да вот *поэтому*-то я и не могу вставать, черт бы вас всех побрал! Единственное, что способно поднять меня с постели, – это присутствие назойливого журналиста в доме, – говорит он и добавляет чужим сухим голосом: – Мы ведь собирались вставать в десять.

После этого, судя по всему, Триер считает, что мы провитали в облаках достаточно долго, так что пришло время возвращаться обратно на землю, да побыстрее.

– У меня есть свой маленький тест, – говорит он. – На какой руке человек сначала обрезает ногти, на левой или на правой. Я, например, сначала обрезаю на правой, чтобы разделаться с этим побыстрее. Мне кажется, это очень показательно в плане того, как человек относится к жизни. Съедает ли он шоколад сразу или припрятывает на потом.

Когда режиссер остается дома один, он оставляет грязную посуду лежать в раковине. Из принципа.

– Потому что я считаю, что это более здоровое человеческое поведение, чем мое обычное.

– *То есть ты пытаешься подражать людям?*

– Да, – смеется он. – Я пытаюсь подражать людям.

– *В конечном счете это ведь вопрос способности откладывать потребности. Можешь ты подождать с наградой или тебе обязательно нужно забрать ее сейчас.*

– Да, и человеку свойственно, конечно, брать награду, но я всегда пытаюсь сделать сначала самое неприятное, чтобы потом к нему не возвращаться. Я еще и поэтому жду не дождусь смерти. Представь, как было бы здорово, если бы можно было умереть сначала, а *потом* жить всю жизнь.

– *Да-да, сначала умереть, переболеть серьезными болезнями, отходить к зубному врачу...*

– Тогда в девяносто восемь лет у тебя останется денек на передышку, прежде чем ты испаришься.

– *Но все-таки что-то положительное в твоей жизни есть?*

– Прямо сейчас – нет. Но иногда в работе случается что-то, о чем я думаю – о, вот это круто, это мне удалось. Для этого, правда, я должен считать, что пишу шедевр. После первой же реплики я настраиваю

компьютер так, что стоит только нажать на «Б», как на экране появляется «Бесс говорит...». Тогда я чувствую, что написанное мной начинает жить своей жизнью и строить свою вселенную, и это круто, – говорит он.

Несколько секунд мы смотрим друг на друга, пока я торжествую над найденным консенсусом.

– На четыре секунды, – добавляет он наконец. – Но все равно в моей жизни не было момента, когда я отказался бы от смерти, если бы она пришла одним щелчком.

– *А дети, ты бываешь счастлив с детьми?*

– *Невероятно счастлив.* Но это все равно ничто по сравнению с теми мучениями, которым и они, и я подвергаются непосредственно жизнью. И этот счет *никогда* не сравнивается. Но... Это, конечно, не самая лучшая мораль для передачи следующему поколению, поэтому можно попробовать их обмануть. Я пытаюсь сделать жизнь для них настолько безболезненной, насколько это вообще возможно. В этом, собственно, и заключается моя мораль.

– *В этом смысл жизни?*

– Да, в этом. Я должен не допустить страха смерти у своих детей, должен держать их за руку и уверять, что боль не имеет *никакого* значения, хотя я прекрасно знаю, что она всеразрушающая.

– *Как тебе вообще тогда пришло в голову завести детей?*

– Ну, это скорее женщинам в голову пришло, а не мне. Теперь ты, конечно, можешь сказать, что я просто должен был отказываться, но для этого я был тогда слишком маленький. Я совершенно точно не считаю, что, родив детей, мы тем самым дали им бесценный дар, но я стараюсь по мере возможностей как-то исправлять эту ситуацию, когда мы с ними вместе.

Какое-то время мы сидим молча.

– Нет, правда, радость – это круто, радость – это отсутствие скорби, но сама по себе радость – ничто. Десять минут радости никак не могу оправдать три месяца скорби, – говорит он наконец.

– *А десять минут скорби? Могут десять минут радости оправдать десять минут скорби?*

– Нет, скорбь гораздо сильнее.

– *Хорошо, если ты считаешь, что рожден для жизни в аду и главная твоя задача – стараться максимально избегать боли и страданий, зачем...*

– Зачем, господи помилуй... – подхватывает он, смеясь, – ты снимаешь такие сложные фильмы, которые никто не в состоянии смотреть?

– *Зачем ты вообще встаешь с постели и снимаешь так много*

*фильмов, тем более фильмов, которые сложно снимать?*

– Потому что где-то глубоко во мне все-таки установлен термометр радости, который, несмотря на то что лежит на глубине тысяч и тысяч морских саженей, все-таки что-то там регистрирует в этой вечной мерзлоте. Я смотрю на этот термометр – и понимаю: так, совсем недавно я просто лежал и таращился в стену, потом я снял фильм, и тогда почувствовал какое-то подобие положительных эмоций, хотя они и были ничтожно слабы. Если у меня вообще есть хоть *какое-то* основание вставать по утрам, это только потому, что я сам *назначил* какие-то занятия и эмоции позитивными. Я не знаю, позитивны ли они на самом деле, я просто знаю, что мне нужно проснуться утром и потом снять несколько сцен. Я не стану от этого веселее, но, по крайней мере, это даст мне возможность собраться.

– *Ты правда не становишься от этого веселее?*

– Чуть-чуть, – говорит он, глядя мне прямо в глаза. – Слушай, знаешь что, все, я больше не могу. Я *пьян!* И я в *ярости!*

– *Что ты думаешь тогда обо всех тех веселых людях, которые ходят вокруг, смеясь?*

– Я думаю: как же им, черт бы их побрал, повезло, что им не дано постичь жизненное проклятие. Но мне-то дано, так что мне ничего не остается, кроме как быть в минусе. У меня просто нет выбора.

– *Да, но может ведь быть, что другим – и твоим детям в том числе – удастся прожить жизнь в плюсе?*

– Я очень *желаю* им выйти в плюс. Я правда *желаю, желаю, желаю* им этого.

– *Ты думаешь, это в принципе возможно?*

– Понятия не имею. С тем же успехом ты можешь спросить, думаю ли я, что хомяки из Новой Гвинеи счастливее всех остальных мировых хомяков. Я *желаю* каждому хомяку в мире чувствовать себя лучше, чем чувствую себя я, – говорит он, осторожно поднимается на ноги и кричит в темень гостиной:

– **ВСЕ! СПАТЬ!**

## День спастика

Две недели спустя, когда мы возобновляем наши встречи, я нахожу режиссера стоящим перед диваном в холле «Центропы» и разговаривающим по-английски с сидящими гостями. Наши выходные закончились вяло: в воскресенье Триер продрал глаза очень поздно, после чего почти сразу приехали Бенте с мальчиками, которые тут же вдохнули в дом жизнь и окружили режиссера крайне необходимой ему заботой. Мы предприняли еще парочку малодушных попыток возобновить работу внизу в кабинете, где Триер лежал, растворившись в кресле, укрывшись одеялом и закрыв глаза. Сегодня же он бодр, как никогда, и за время, пока мы не виделись, многое успело произойти.

Я привожу Триеру набор из чашек, венчика, термометра и зеленого чая, но, пока мы катимся в гольф-каре по снегу, толстым ковром покрывшему Киногородок, он рассказывает, что уже успел раздобыть себе такой.

– Но я с удовольствием возьму второй, чтобы пользоваться им на работе, – добавляет режиссер, и жалуется, что у него не получается размешивать чай, не заливая все вокруг водой.

Я объясняю, что сначала наливаю только часть воды, а потом, после размешивания, добавляю остальную.

– Ничего себе, – рассерженно говорит он. – Нигде такого не написано.

– Ну, вещи иногда приходится доводить до ума самостоятельно. Ты ведь тоже не принимаешь как данность, принятый до тебя киноязык?

Готовясь завернуть к пороховому складу, он разворачивается на сиденье и смотрит на меня.

– Смотри-ка, что я умею, – говорит он и пускает несчастную свою швейную машинку по дуге на площадке перед домом, так что мы наполовину едем, наполовину скользим по снегу, пока аппарат не описывает правильный круг и не замирает на месте. – Ни на что большее, правда, у меня сил нет, – смеется он.

Изоляционная капсула наконец установлена в соседнем с его кабинетом помещении в пороховом складе, осталось только выложить стены плиткой. Триер рассказывает, что в порядке исключения выпил за обедом пива и шнапс, что только улучшило его настроение. Кроме того, Триер вписал двоих старых друзей в сценарий «Меланхолии», вижу я, когда мы входим в его кабинет: к одному из кухонных шкафчиков

прислонен большой кусок картона с фотографиями актеров в центральных ролях. Под каждой фотографией черным фломастером написано имя героя: Кифер Сазерленд, Пенелопа Крус, Стеллан Скарсгорд. И звезда одного из любимых фильмов Триера, «Ночной портье», Шарлотта Рэмплинг.

– Сексуальность в «Ночном портье» крайне интересна. Она была такой глубоко... – начинает он, потом слова исчезают под смехом, – глубоко... лесбийской... – Снова смех. – А тот голубой балетный танцор, который был в лагере, помнишь? На нем был *суспензорий*... – Он выдерживает небольшую паузу, чтобы обеспечить последнему слову тот прием, которого оно заслуживает. – Это такая небольшая повязка, которая удерживает яйца на месте. В таких вот мелочах вся соль. Весь этот фильм состоит из качественных интересных компонентов – или ингредиентов, как хочешь. Шарлотта Рэмплинг сыграет в «Меланхолии» очень интересную роль – роль моей интеллигентной матери.

Он усаживается на зеленый диван под тремя квадратными окошками, в обрамлении которых камыши сегодня стоят по стойке «смирно», и поднимает взгляд:

– Эй! Давай я покажу тебе капсулу?

Мы снова встаем, выходим на снег, заворачиваем в соседнюю дверь, проходим на цыпочках сквозь строительный хаос и оказываемся в маленьком наполовину отделанном помещении, напоминающем кабинку солярия. Здесь и стоит изоляционная капсула – внушительная кремовая кабина со скругленными углами, похожая на сморщенную голову автофургона откуда-то из шестидесятых.

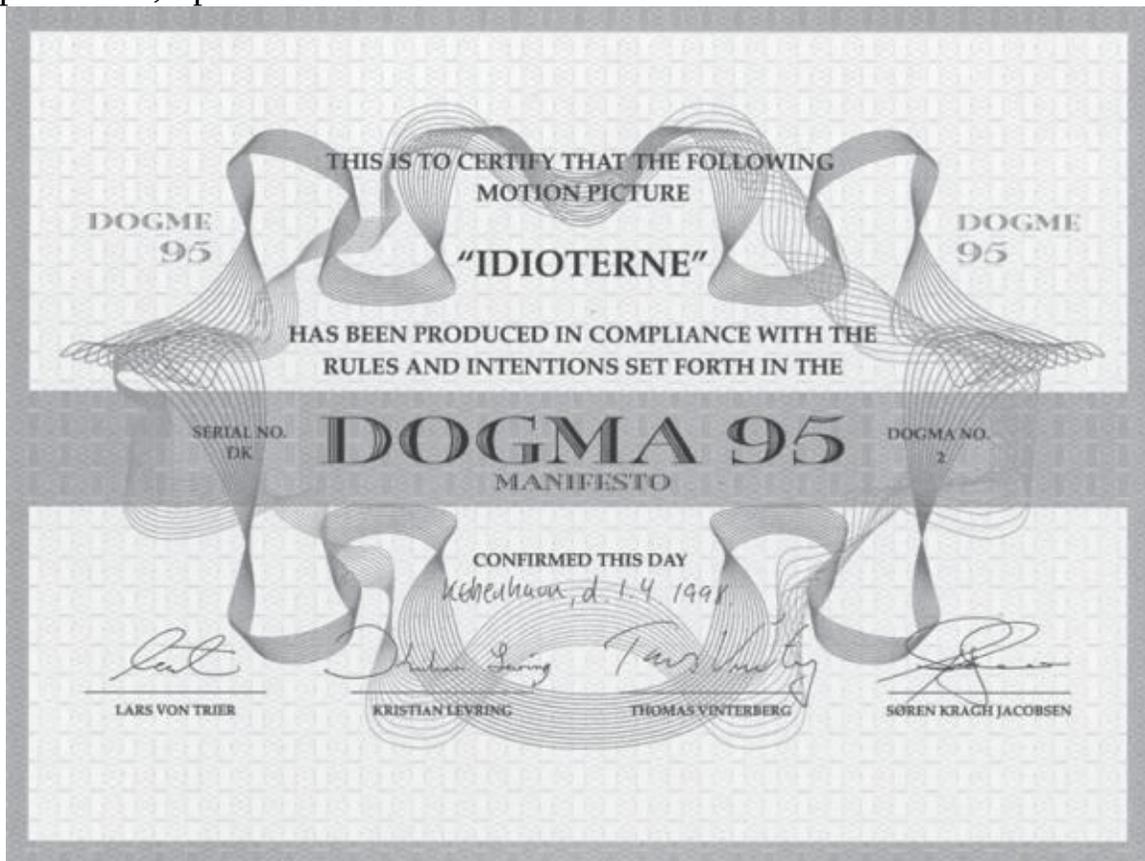
– Ну, разве не *круто*? – спрашивает режиссер, сияя, и открывает люк в кабине, откуда выбивается приглушенный синеватый свет, перемешанный с тонкой дымкой поднимающегося от горячей соленой воды пара.

\*

Сегодня «день спастика»: мы с Ларсом фон Триером должны поговорить о снятом в рамках проекта «Догма» фильме «Идиоты», на что он соглашается молчаливым кивком, когда мы покидаем «отдел развития», как он окрестил изоляционную капсулу, и возвращаемся в «отдел продаж», как он называет собственный кабинет.

– Я *ни о чем* не хочу *говорить*, – довольно предсказуемо сообщает он, снова усаживаясь на зеленый диван. – Я вообще случайно заметил, что в еженедельнике сегодня значит встреча с тобой.

Сняв «Идиотов», Ларс фон Триер сделал фильм, который явился зеркальным отражением «Догмы». Сюжет его очень прост: группа хорошо образованных, успешных тридцатилетних датчан живет коммуной в большом доме и играет в игру, суть которой заключается в том, чтобы вести себя как спастик и тем самым найти своего внутреннего идиота. В какой-то момент к ним присоединяется Карен, земная, сердечная и очень добрая женщина, которая не играет, но принимает все за чистую монету и которая единственная осуществляет проект, когда в конце фильма возвращается домой к своей погруженной в траур мещанской семье – и там, за кофе с пирожными, принимается вести себя как спастик.



*Правда с модификациями. Сертификат, утверждающий, что «Идиоты» сняты в соответствии с правилами «Догмы». Триер ревностно ругал своих соратников по «Догме», когда они нарушали обет целомудрия, но стоило ему самому отвернуться, как на съемках «Идиотов» начинались яростные подтасовки.*

Идея, легшая в основу «Идиотов», была не новой, рассказывает Ларс фон Триер. Частично она подсказана работой его матери, которая подыскивала место жительства для людей из Центра социальной помощи,

что не всегда было легко. Или, как бережно формулирует сам Триер: «муниципалитет Селлереда не потерпел бы на своей территории *ни единого спастика*». Возможно, тема фильма в какой-то мере была подсказана и поведением отца Триера, который часто изображал идиота, когда семья выходила в свет, а также юношеской французской любовью Ларса и ее родственниками весьма свободных нравов, которые, приезжая в Данию, «вели себя чрезвычайно высокомерно по отношению к обычным датчанам».

– Быть спастиком вообще-то *тоже* высокомерно, – смеется он. – Еще мне нравилась мысль о том, что они собрались в коллектив, как и участники «Догмы», и приняли коллективное решение о том, что становятся спастиками. Но фильм никак не защищает проект – наоборот. Персонаж Йенса Альбинуса, Кристоффер, который руководил всем проектом, был выставлен как очевидно мерзкий тип, которому власть вскружила голову и который хотел, чтобы вся ответственность и все лавры принадлежали ему одному.

– *И ты сам, и многие другие проводили параллели между тобой и этим персонажем.*

– Я действительно полностью идентифицирую свои проблемы с проблемами Кристоффера. Весь проект и так держался на нем, но для него было смертельно важно, чтобы правила игры определял он, и только он. Если другие отказывались на него равняться, он считал, что они оспаривают его право первенства.

– *И это тебе знакомо по?..*

– В «Догме» я тоже был таким гадким святым. Я считал, что эти правила могут быть гораздо больше военизированными. Что мы должны идти до *конца*.

\*

Йеспер Йаргиль, присутствовавший на съемках «Идиотов», сделал потом документальный фильм «Униженные», повествующий об атмосфере создания фильма. В нем используются отрывки из крайне откровенного дневника Ларса фон Триера, начитанные на диктофон. Дневник был издан в виде книги, и цитаты из него обошли все датские газеты, потому что во время съемок Триер увлекся одной из актрис, Анне Луизе Хассинг, каковой факт он тоже не стал скрывать от дневника. Позже он объяснил, что почти все режиссеры чувствуют своего рода влюбленность в актрис, и сам он

неоднократно ревновал актрис ко всему, чем они занимались за пределами съемочной площадки. Пояснять это подробнее он не хочет:

– Если ты хочешь, чтобы я запарол вообще всю твою книгу, можешь попробовать в этом поковыряться.

– *Зачем ты тогда рассказывал об этом в напечатанном дневнике?*

– Ну потому что у меня всегда были странные требования по части искренности к самому себе. Если уж я решил наговорить дневник, не было никакого смысла вдруг останавливаться на полпути, и хотя я понимал, что Бенте будет очень неприятно, у меня было к этому военное отношение: я *должен* был это сделать.

Мы усаживаемся у компьютера и вставляем в него диск с документальным фильмом – на экране появляется поваленный остальными идиотами на пол Йенс Альбинус, который орет: «Ну что, теперь вы думаете, что я действительно сошел с ума, а?» Потом мы слышим приглушенный голос Триера, зачитывающий из дневника: «Как я вообще мог подумать, что получу искренний ответ от кучки актеров-карьеристов, и кто, черт побери, может увидеть во мне того, кем я на самом деле являюсь? Нет. Я должен просто как-то вытерпеть последние пару недель здесь. Бенте, возвращайся же домой!»

Смотря «Униженных», сложно не воспринимать драму, возникшую во время съемок, как зеркальное повторение детских конфликтов Ларса фон Триера, когда он сам выдумывал игры, но в конце концов все равно чувствовал, что остается в стороне. Йеспер Йаргиль рассказывает, что режиссер мечтал о том, чтобы съемочная группа жила коммуной во время съемок, и бывал очень разочарован, когда все расходились по домам.

В конце концов Триер отошел в сторону и рассказал, как очередная его попытка вовлечь других в игру снова потерпела неудачу. «Громко и отчаянно прося контакта и любви, ты опрокидываешь на людей огромное количество подростковой искренности, которая только все осложняет, – говорит он в документальном фильме голосом человека, которым опять пренебрегли. – По большому счету мы ни черта не добились по части близости и понимания. Можно сказать, что в каком-то смысле единственным, кто по-настоящему, действительно в это верит – или, по крайней мере, *верил* в то, что в этом что-то есть, – это я, и это тоже нормально. *Та к* уж оно есть. И прекрасно! Прекрасно!.. Просто – как бы это объяснить, – это тяжелый урок, который мне приходится усваивать каждый раз».

– Тсссс... – говорит Ларс фон Триер из своего кресла.

И мы снова слышим его приглушенный голос:

«Всегда есть тот или иной крошечный... маленький Ларс из какого-то класса, ставящий пьесу, в которой нет и не может быть никакой реальности, потому что на самом, самом, самом деле, в глубине, глубине, глубине души, человек всегда сто девяносто тысяч процентов одинок в собственном своем крошечном, дурацком, глупом, никому не нужном мире...»

– Да, ну что, это было, конечно... господи, – говорит он, когда мы останавливаем фильм.

– *Что тебя так разочаровывало в съемочной группе?*

– Все эти многочисленные разговоры о том, как мы считаем и как мы не считаем. Я хотел, чтобы весь их потенциальный вклад принадлежал мне и чтобы они даже не пытались ничего решать самостоятельно, – смеется он. – Моя роль в фильме должна была быть точно такой же, как роль Йенса Альбинуса в коллективе. Если я не мог решать все без исключения, то ну его к черту.

– *В какую именно игру они отказывались с тобой играть?*

– Я думал, что во время съемок произойдут самые фантастические вещи, – а не произошло, по большому счету, вообще ничего. Люди устали.

– *Тебе вообще свойственно принимать это близко к сердцу?*

– Ну, мне кажется, что я никогда раньше не приглашал людей в чем-то участвовать с таким энтузиазмом, как тогда. И да, актеры отказывались друг с другом трахаться – тоже ни на что не похоже, конечно. – Он поднимает взгляд: – Ты вот скажи мне лучше, мы вообще не собираемся чай пить, что ли?

– *Собираемся – когда ТЫ его сделаешь.*

– У меня нет сил! Но вообще, если для тебя важнее, чтобы я сделал чашку чаю, чем снял новый фильм, ты только скажи.

\*

Я разворачиваю маленькие чашечки, которые купил задешево в китайском магазине.

– Очень красивые, – хвалит режиссер. – И ситечко, кстати, гораздо удобнее моего, потому что оно может висеть на чашке, – говорит он о ситечке, которое я купил в магазине «Все за 10 крон».

Ассистент же Триера снабдил мастера набором-люкс: большие белые чашки ручной работы, угловатое японское ситечко, которое устанавливается на дно чашки, чайная ложка, вырезанная из бамбука, и маленький керамический держатель, в котором между использованиями

хранится бамбуковый венчик. Здесь-то режиссер и совершил промах: вместо того чтобы расправить тонкие бамбуковые лепестки венчика, разложив их по окружности, он прижал их друг к другу и засунул венчик в отверстие посередине держателя. Пока я смотрю на венчик, похожий на маленького волнистого попугайчика, воткнутого в кольцо для салфеток, мне лишь частично удается сдержать громкий, безудержно рвущийся наружу смех.

– Ну вот, я все-таки его сломал, – сетует Триер и тут же принимается демонстрировать мне свои новоприобретенные знания, пока я достаю венчик, аккуратно распрямляю лепестки, укладываю его правильно и начинаю заваривать чай: – Они говорят, что вода не должна быть кипяченой, иначе исчезнут все антиоксиданты. И еще там было написано, что чашки не должны быть горячее восьмидесяти пяти градусов... – Он смотрит на меня: – Ты же наливаешь *кипяченую* воду!

Теперь уже я смотрю на него.

– Нет, ну а что ты хочешь? Единственное, что я могу, как новообращенный, – это придерживаться писанных правил. И ты, кстати, *ничего* мне не рассказывал о низких дверях.

– *Низких дверях?*

– Да, во всех описаниях чайной церемонии упоминают о том, что двери должны быть низкими, чтобы всем приходилось наклоняться, когда они входят. Потому что в чайной церемонии никто не должен быть выше остальных.

Я снова усаживаюсь на место и напоминаю Триеру о сцене из «Униженных», в которой он инструктирует Анне Луизе Хассинг и Бодиль Йергенсен перед съемками эмоциональной сцены. Триер явно не считает Анне Луизе Хассинг ранимой, поэтому расспрашивает ее о деталях личной жизни, пока не доводит до рыданий.

– Ну, это обычный рычаг давления, актеры сами используют свои слабые места, когда им нужно расплакаться в фильме, – говорит он, поднося чашку ко рту. – Но я, конечно, не спорю, что это было гадко.

– *Задействовать терапию в съемках – тоже обычное дело среди режиссеров?*

– Откуда я знаю!

– *Ларс, это же не ОБВИНЕНИЕ.*

– Еще какое! Просто, когда я стою на съемочной площадке, я хочу получить оптимальный результат, потому что ничего неоптимального я не переношу. Мне нужно, чтобы она была ранимой рядом с этим божьим одуванчиком Бодиль, так что оставалось только нащупать у нее больное

место. Это и есть садизм!

– Я не уверен, что ты действительно, стопроцентно так думаешь.

– Как насчет двадцати процентов? – смеется он.

– Приходится брать, что дают.

– Ну конечно! Как здорово вообще, что ты зашел, – едко говорит он.

– Что ты сам думаешь об «Идиотах»?

– Сначала я был им очень доволен, но потом... не знаю. Его канонизировали, что меня очень удивило. Гораздо логичнее было бы, если бы на его месте оказался «Рассекая волны», он все-таки более... содержательный. Но «Идиоты», конечно, наиболее датский из всех моих фильмов.

В одной из сцен фильма на виллу, в которую живут герои, приходит группа настоящих даунов. Триер отмечает, что «очень важно было привлечь к делу настоящих спастиков». И как только они вошли в сад, все актеры сразу забыли имена своих персонажей и представились собственными именами.

– Все полностью вышли из ролей – это очень интересно, вообще, обычно так не бывает.

– Нелегко, наверно, играть спастика перед тем, кто действительно таковым является.

– Да, и это отличная идея, которую мы в результате все-таки не реализовали. Мы же позвали их просто для того, чтобы понаблюдать за ними и скопировать их поведение. Но да, было бы смешно, если бы актеры принялись *играть* спастика перед спастиками. Опасно. Зато Йенс Альбинус их отругал, и они потом были безутешны, – говорит он – прежде чем сделать последний шажок. Триеровский шаг через границу.

– Надо было убить кого-то из них вообще и показать это в фильме, – смеется он. – Так было бы еще лучше.

После чего наступает время продемонстрировать журналисту вторую сегодняшнюю окружность. Режиссер сбрасывает туфли, оставшись в широких черных брюках и черных же носках, встает и проходит мимо меня на середину комнаты, где принимается медленно и маленькими шажками двигаться по большой дуге, как беззвучный восклицательный знак.

– Я тебе сейчас объясню, что я делаю, – говорит он, медленно и осторожно, как будто каждое слово должно быть вставлено в предложение так же тщательно, как каждый шажок вписывается в описываемый им круг. – Это ходьба-медитация. Ты должен идти так, как будто ступаешь по стеклянной крыше. Сначала пятка, потом остальная ступня, при этом ты чувствуешь, как смещается баланс. Концентрируешься на своих ногах.

Чувствуешь, как ставишь пятку, как поворачиваешься на пятке. Потом ощущаешь свод стопы, и потом – если повезет – баланс...

Он останавливается, когда пройдено три четверти круга, и весело смотрит на меня:

– Ты даже не представляешь, как это приятно.

## Идиот

Актер Йенс Альбинус как раз раздумывал, не прекратить ли ему вообще сниматься в кино, когда весной 1997 года ему предложили роль Кристоффера в «Идиотах» и он взял такси и отправился в гости к Ларсу фон Триеру на Исландсвай. На тот момент он пришел к выводу, что датские киношники «глуповаты», как он рассказывает мне в нашей переписке по электронной почте, и что человеку, заинтересованному в нарративе как «полноценном средстве выражения», вообще нет смысла сниматься в фильмах, потому что мир кино представляет собой «мачо-культуру с широкой челюстью, в которой все сводится к тому, чтобы использовать друг друга в каких-то потентных играх».

Презентацию «Догмы-95» он воспринял как смехотворное важничанье, и над самой идеей смеялся со своими коллегами из театра, думая: «Приходите в театр, если вам нужно рассказывать истории, используя простые и технически ограниченные средства». Но когда несколько часов спустя он возвращался в такси обратно с Исландсвай, он попросил шофера остановиться в нескольких километрах от своего дома и прошел остаток пути пешком. Потому что, как он пишет, «он просто вскружил мне голову. Мне казалось, что я встретил человека с совершенно особо устроенным интеллектом, и это было невероятным откровением. Как будто я нашел иголку в стоге сена».

Когда Триер в тот день открыл Альбинусу дверь, он не начал осыпать его пафосными выражениями. Режиссер, как он пишет, «был очень вежливым и внимательным, немного старомодно, даже по-рыцарски». Но в то же время земным, практичным и здравомыслящим. На самом деле, Триера больше интересовала возможность спуститься с дерева в саду на веревке, чем правила «Догмы» или сценарий «Идиотов», так что встреча плавно перетекла в тот самый сад. Философские размышления Альбинуса о его собственной роли и «идиоте» как понятии оставались без внимания, зато Триера очень интересовало, был ли актер скаутом в детстве и учился ли он завязывать беседочный узел с помощью стишка «Вверх из воды, вокруг пальмы и снова в воду», который, собственно, и вошел потом в фильм. И как пишет Альбинус:

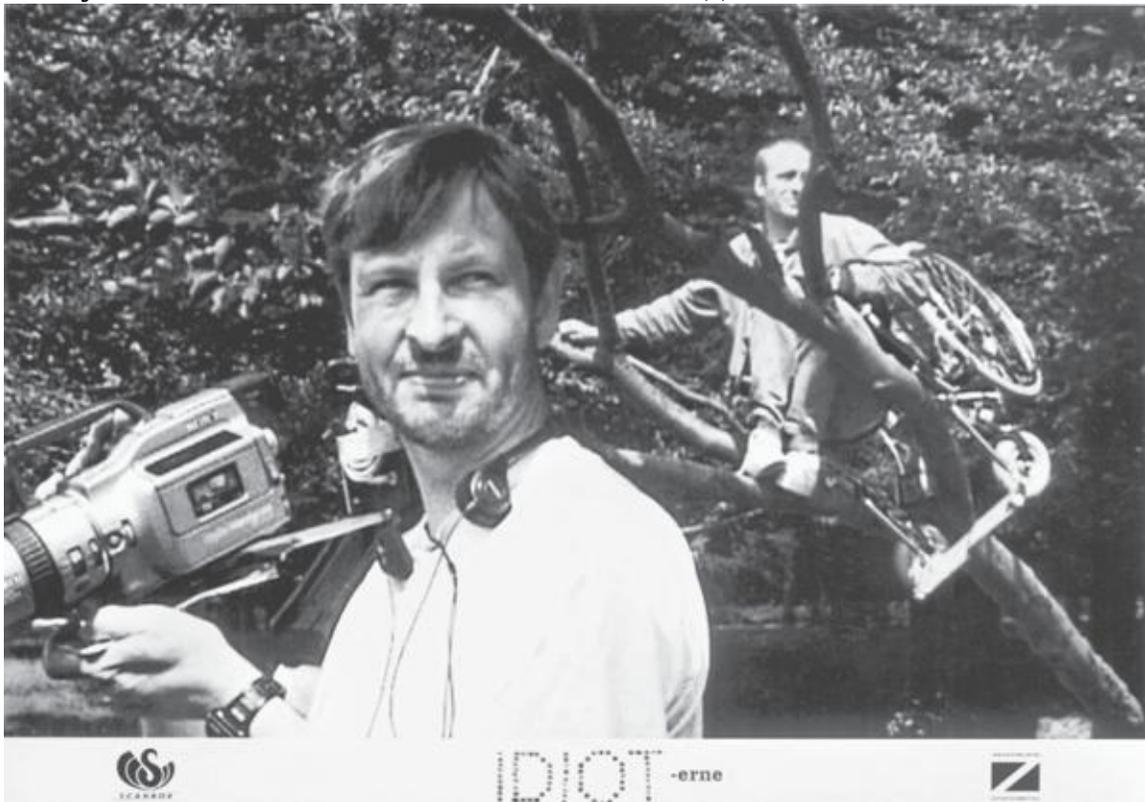
– У меня перед глазами до сих пор стоит картинка с одной из первых наших встреч: я хожу по его теплице и говорю о гамсуновском отношении к свету, пока сам Ларс идет рядом, пыхтя, в тапочках и панаме, и поливает

помидоры, весело кивая и отвечая «да» и «да-да» и «здорово, так и сделай».

\*

Что же заставило тогда актера выйти из такси и идти до дома пешком, чувствуя себя опьяненным встречей с фон Триером? Сам Йенс Альбинус объясняет, что не сомневался в том, что встретил человека из мира кино, который вполне мог бы не спать всю ночь ради того, чтобы найти одно-единственное правильное слово.

– Ларс с самого начала излучал совершенную любовь к деталям – во всем, будь то искусство завязывать узлы, искусство вдохнуть жизнь в сцену или искусство заставить член стоять по команде.



*Триер, ручная камера и Хенрик Прип в инвалидном кресле на дереве. Даже штамп «ИДИОТ-ы» на фотографиях для прессы был продуман. Точки подражают свиному клейму, что, по словам Триера, отсылает ко времени, когда идиотов хотели клеймить.*

И благодаря тому, что сам Триер был настолько неприкрыто беззаботен, Альбинус тоже почувствовал себя свободным ото всех забот.

– Эта его беззаботность, которая даже в самые черные для него времена придает ему характерного такого веселья, превращает его в безумно стимулирующего человека. А то важничанье, которое я раньше видел в правилах «Догмы»... оно сразу и навсегда исчезло.

Ну и наконец, по признанию Йенса Альбинуса, он почувствовал себя удивительно тесно включенным в процесс развития фильма. Все это сложилось в такое ощущение близости, которое захватило его врасплох.

Позже Альбинус узнал, как работает фон Триер: он уже очень рано в процессе создания детально представляет себе конец фильма: «Это часто радикальная, „несправедливая“ картина или сцена, которая поднимает весь остальной фильм на носочки». Колокола в небе в «Рассекая волны». Карен, изображающая спастика за кофе в своей погруженной в траур семье. Расстрел целого поселка в «Догвилле».

На съемках «Идиотов» актеры получали не очень-то много инструкций, за которые можно было бы ухватиться. Самым частым советом Триера было: «Перестаньте играть». И как замечает в письме Йенс Альбинус, сам он «чуть не взорвался, размышляя о том, каким образом можно следовать этой рекомендации и одновременно с тем вести сценарное действие в нужном направлении». Потом что именно его персонаж, Кристоффер, должен был постоянно ужесточать правила, повышать ставки и радикализировать игру в идиотов.

Как в голове Йенса Альбинуса, так и в группе в целом царил тогда хаос, для подавления которого Ларс фон Триер не делал ровным счетом ничего, потому что, согласно Йенсу Альбинусу, он «не обязательно заинтересован в том, чтобы смягчить и облегчить рабочий процесс для своих актеров, равно как и в том, чтобы способствовать легкому усваиванию своих фильмов публикой». Триера гораздо больше заботила вера актеров в фильм: если бы все они в него верили – и только в этом случае – все бы удалось. А Йенс Альбинус регулярно сомневался как в самом фильме, так и в своей собственной работе. Справедливости ради нужно отметить, что пару раз в течение съемок на смену сомнениям приходила железная уверенность, как, например, в том эпизоде, когда Кристоффер и Сусанне выбегают из дома после попытки устроить сеанс группового секса и хохоча падают на траву.

– И вот там я лежу, бессильно смеюсь и думаю: так, ну все, хватит, мне нужно найти другой способ кормить семью.

Фильм «Идиоты» получил хорошие рецензии, а в датских кинотеатрах его посмотрели сто семнадцать тысяч зрителей. Однако первый фильм «Догмы», «Торжество» Томаса Винтенберга, получил еще более теплый прием и у критиков, и у зрителей, так что однажды в доме Ларса фон Триера зазвонил телефон. «Идиоты» участвовали в основной конкурсной программе Каннского фестиваля, в то время как «Торжество» было номинировано в менее значительной программе. Однако в трубке раздался голос директора фестиваля Жиля Жакоба.

– Он спросил, не имею ли я ничего против того, чтобы «Торжество» тоже вошло в основную программу. И мне, конечно, пришлось сказать: «Ну уж нет!» Еле-еле удалось, с грехом пополам, – смеется он. – Мне очень нравится «Торжество», правда, это отлично снятый фильм с хорошо прописанными героями. Но вся эта ситуация вышла хуже не придумаешь – естественно, я не хотел соревноваться с другим датчанином. Мне *никогда* не нравилось делить с кем-то всеобщее внимание. И все равно вышло так, что все взгляды в Каннах были прикованы к «Торжеству».

Петер Шепелерн относит «Идиотов» к числу шедевров Ларса фон Триера, хотя и считает, что главным шедевром была организация движения «Догма» и тот факт, что Триеру удалось заставить большую часть деятелей кино и зрителей воспринимать свод правил всерьез, несмотря на то что дешевые фильмы, сделанные по примерно тем же принципам, снимались и раньше и что зрителям по большому счету вообще должно быть все равно, по каким принципам фильм снят.

«Догма-95» была, по мнению Петера Шепелерна, целиком и полностью повторением детских игр Ларса фон Триера, в которых мальчишки на слабо подзуживали друг друга забираться на деревья и дальше на водосточные трубы. Или как он говорит:

– Триер подзуживает коллег вести себя как спастики с киноязыком.

Кинокритик газеты «Политикен» Ким Скотте считает, что «Торжество» – лучший фильм «Догмы» с общепринятой точки зрения, однако именно «Идиоты» – тот фильм, который принял правила «Догмы» максимально всерьез и продемонстрировал, что, следуя им, можно снимать другое, ни на что не похожее кино: «...фильмы, выглядящие, как уродливый хлам, но на чувственном и идейном уровне всерьез затрагивающие что-то в зрителях. И опять же смешные».

Ким Скотте считает, что прорыв датского кино, случившийся в конце 90-х годов, был главным образом обусловлен тремя факторами: «Догмой», «Центропой» и Ларсом фон Триером. И как он говорит: «Каждый из троих выступил своего рода локомотивом, и в каком-то смысле они обладали

одинаковой движущей силой».

«Догма» была лучшим брендом, о котором датское кино вообще могло мечтать. Для маленькой страны, в которой большинство фильмов и так вынуждены быть низкобюджетными, крайне выигрышно демонстрировать, что дешевые фильмы могут быть хорошими, если уметь думать, быть изобретательным и воспринимать ограничения как вызов.

– Маленькая нахальная «Центропа» сыграла решающую роль в придании динамики датскому кино, чего не удавалось сделать раньше, пока на троне храпела компания «Нордиск Фильм». И наконец, Ларс фон Триер показал на своем примере, что все возможно, если чувствовать свою голову. В первую очередь он выступил своего рода Обамой мира кино: «Yes we can!»<sup>[34]</sup> И это очень важно, потому что, если находится хоть один человек, который показывает, что это возможно, он тем самым поднимает планку для всех остальных.

\*

Ларс фон Триер был главным гуру своей секты и тем из братьев, который ревностнее всего следил за соблюдением правил. Тем не менее даже целомудрие самого Триера было осквернено примесью самообмана. Как минимум, признается продюсер «Центропы» Вибекке Винделев, съемочная группа очень старалась оставить священника в неведении относительно тех прегрешений, которые творились в его собственном приходе.

– Я не так уж серьезно относилась ко всем этим правилам, потому что мы все равно нарушали их *все время*. Например, нам нужна инвалидная коляска... ну понятно, по-хорошему актер тогда должен раздобыть ее где-то, но откуда им взять на это время? Однажды директор картины сказал: «Я нашел вам коляску!», и Ларс это услышал, и просто взбесился, – рассказывает Вибекке Винделев. – Так что нам пришлось обставить все таким образом, чтобы коляска постояла какое-то время на улице, а потом актер вышел бы за ней и забрал ее. А «ягуар», в котором ездила Паприка Стин? Ну правда, откуда может взяться «ягуар» – ясное дело, у моего соседа был «ягуар», который он нам одолжил. Машину тоже, *как ни странно*, нужно было сначала остановить за двадцать метров до нужного места. Так что порой мы действовали по принципу «можно все, лишь бы папа не видел».

Потом как-то раз четверо участников «Догмы» собрались вечером

дома у Триера, чтобы поделиться впечатлениями. Йеспер Йаргиль снял об этом вечере фильм «Очищение». Четверка начинает с того, чтобы весело друг друга хвалить, но затем каждый из братьев все больше и больше возмущается тем, как другие нарушают правила, и стыдится своих собственных нарушений. Триер, естественно, выступает в роли надутого судьи, пока ему самому не ставят на вид задействие порноактеров в сценах группового секса.

– Я и сам, понятное дело, этим не гордился, – говорит он. – Но пенетрация тогда была важнее.

Однако настоящая буря разразилась гораздо позже, спустя какое-то время после премьеры «Идиотов». Триер как-то раз разговаривал у себя в кабинете с режиссером Кристианом Леврингом и отчитывал его за использование вертолетов на съемках фильма «Догмы» «Король жив», на что Левринг ответил: «Да-да-да, кто бы говорил. Уж ты-то, со своими ста семьюдесятью двумя фильтрами!»

– Ему якобы рассказали, что на «Идиотов» наложили сто семьдесят два фильтра. Я сказал – вранье! Мы договорились, что на весь фильм накладываем один-единственный стандартный фильтр.

Триер позвонил в лабораторию, где подтвердили, что Вибекке Винделев и Петер Ольбек заказывали постпродакшн по свету на отдельных частях фильма.

– Идиоты! – в сердцах говорит Ларс фон Триер, и, кажется, сам не замечает, как комично это звучит. – Я *никогда* им этого не простил. *Никогда!* Потом я позвонил Петеру и Вибекке и *наорал* на них.

Вибекке Винделев помнит этот звонок прекрасно. Она тогда как раз закончила со съемками «Танцующей в темноте» и сидела в гостинице к югу от Сан-Франциско.

– Ларс был в истерике! Он сказал, что хуже всего то, что все остальные об этом знали, и один он ни о чем не подозревал. Унижение, стоявшее за этим. Он сравнивал это с тем, как все остальные знали, что его отец на самом деле ему не отец.

Триер угрожал отозвать фильм, но в конце концов им удалось найти компромисс, «Центропа» напечатала официальное извинение в журнале «Variety», и пресса в Дании тоже была оповещена.

– В каком-то смысле это прекрасная иллюстрация того, как Петер и Вибекке меня воспринимают, потому что они считали, что я сделаю что-то настолько темное, что ничего нельзя будет разглядеть. Я бы никогда такого не *сделал*, – говорит Триер. – Ох нет, нужно помочь Ларсу, пока он не опозорился. Они ставят меня в ужасное, ужасное, ужасное положение, при

том, что я... – говорит он, но начинает смеяться, – был первосвященником. Это все равно, что Иисус не верил бы в Бога. Тогда у Него тоже наверняка начались бы проблемы.

\*

На Каннском фестивале Йенс Альбинус участвовал в общем интервью, в ходе которого микрофон переходил от актера к актеру, и все они делились своими представлениями о том, кто такой идиот. Кто-то сказал: «Ангел»; кто-то – «Наш внутренний ребенок». Сам Йенс Альбинус сказал: «Плоскость проекции». Однако по-настоящему он понял, кто такой идиот, чуть позже, в гостях у режиссера.

– Я сидел напротив маленького дрожащего ранимого человека, который всегда, что бы там ни было, говорит искренне и прямо и выражает свои искренние, детские чувства, будь то упрямство, желание играть, страх, интерес или незаинтересованность; только тогда я понял, что все те определения, которые мы дали понятию «идиот» в том интервью, все они подходят. И я нашел того, кому они подходят, – говорит он. – Я наконец-то нашел своего идиота, и он оказался не внутренним, а тем человеком, который сидел на диване напротив. От общения с которым я с тех пор получал столько радости.

# **Битва истеричек – «Танцующая в темноте»**

## Танцы вокруг Бьорк

На ковре на полу лежит полицейский. На корточках над ним сидит исландская певица Бьорк, одетая в слишком большой для своей худощавой фигуры вязаный свитер. Глаза ее за большими черными очками закрыты, она бледна и сера, как зимний день в Восточной Германии. Португепя обнимает плечо, левая рука, в которой она сжимает пистолет, тяжело повисла вдоль тела.

В этот момент раздается голос Ларса фон Триера: «Я скажу, когда нужно выстрелить. Не стреляй, пока я не попрошу, ладно?»

Никакого ответа, Бьорк продолжает сидеть без движения и с отсутствующим видом. Режиссер заговаривает снова: «Давайте, мотор!»

Мне удалось посмотреть запрещенный полный вариант документального фильма «Сто глаз фон Триера», посвященного драматическим съемкам «Танцующей в темноте», из которого исландская звезда мировой величины Бьорк потребовала себя вырезать впоследствии. Здесь не нужно субтитров, чтобы понять, что именно пошло не так между самодержавным невротичным режиссером и не менее самодержавной и невротичной певицей. Кадры фильма как будто проговаривают это по слогам: здесь играет женщина, которая *не умеет* играть, только *быть*, и которая поэтому, стреляя в полицейского в фильме, действительно чувствует, что лишает жизни другого человека.

Бьорк не двигается. «Мотор!» – повторяет Ларс фон Триер. Тогда она медленно и неуверенно, пытаясь найти баланс, поднимается на ноги, по-прежнему с закрытыми глазами. Ларс фон Триер стоит на коленях и снимает, удерживая камеру на правом плече и высунув язык. Бьорк поворачивает лицо к стене и поднимает правую руку на уровень груди. Пистолет продолжает тяжело свисать в левой. «Ну же! Посмотри на него!» – говорит режиссер. «Смотри, куда ты стреляешь! Смотри, куда ты стреляешь!»

Бьорк наводит пистолет и стреляет, толком не глядя на свою жертву. Немного сдвигает пистолет в сторону и стреляет снова. Из дула вырывается огонь. Снова раздается голос Триера: «Это твой друг. Ну же! Посмотри на него». Бьорк поднимает правую руку к лицу, закрывает нос тыльной стороной ладони, но по-прежнему не смотрит на полицейского.

«Посмотри на него! Посмотри на него!» – кричит Триер.

Все ее тело сотрясает рыдание, за которым вырывается тонкий

жалобный звук. «Посмотри на него!» Бьорк громко всхлипывает. «Посмотри на него. Стреляй! Стреляй!» Она немного поднимает пистолет, подходит чуть ближе, по-прежнему закрывая лицо правой рукой. И стреляет.

«Посмотри на него! Посмотри на него!»

Она стреляет снова. Из пистолета, который почти безжизненно висит в ее руке. Потом ослабляет хватку, так что он падает на пол. Бьорк отворачивается к стене, закрывает лицо обеими руками и больше не сдерживает рыданий.

– Thank you, great, – говорит Ларс фон Триер. – Thank you very much<sup>[35]</sup>.

В тот день на съемках, рассказывает ассистент Триера по «Танцующей в темноте» Андерс Рефн, Бьорк перенесла «настоящий нервный срыв», потому что лишиться жизни другого человека оказалось для нее выходом за все возможные рамки.

– У нее ведь нет того фильтра, который обычно бывает у актеров. Все, что она делала, она переживала в действительности, это попадало в фильм прямо из ее сердца. Поэтому-то все это и было для нее так сумасшедше тяжело. Именно такой отдачи мы всегда ищем. Но после съемок этого эпизода она убежала в лес и исчезла, – рассказывает он.

Ларс фон Триер неуверенно смеется, когда я показываю ему эту сцену в его кабинете.

– Да, ну что, так это и *делается*, черт побери! – заявляет он, глядя на экран. – Это не потому, что я хочу ее мучить, а чтобы вызывать в ней нужные чувства, и если ей при этом так тяжело, это только потому, что она чувствует правильно. Если бы я сделал это с Николь Кидман, это было бы воспринято как должное, в случае с ней это был бы инструктаж. Но Бьорк может сказать – и какая-то доля правды в этом будет, – что я мучил ее, делая ситуацию максимально болезненной, потому что она действительно *страдала*.

\*

Все, что Триер знал о новом фильме, принимаясь за сценарий, – это что он хочет снять мюзикл. Просто-напросто попробовать этот жанр. Не в последнюю очередь потому, что сам он очень любит мюзиклы, особенно классические, с Фредом Астером и Джином Келли. Однако это должен был быть сентиментальный мюзикл. Мелодрама на поле веселья.

– Мне казалось интересным попробовать сделать мюзикл, при просмотре которого можно было бы что-то *чувствовать*, обычно ведь чувства в мюзиклах не задействованы вообще, одна чепуха. Так что я взял за основу самый жалкий синопсис, который вообще смог найти, и ударил в нем по *всем* клавишам. Нищая полуслепая женщина, которая сражается за зрение своего сына, – говорит он.

Сельма, иммигрантка из Чехии, работает на фабрике в северо-западной части США и копит деньги на операцию для своего ребенка, страдающего той самой болезнью, которая вот-вот приведет ее саму к слепоте. В своих дневных снах наяву она превращает монотонное лязганье станков и многоголосие окружающих звуков в ритм мюзикловых песен. Однако сосед-полицейский крадет ее сбережения, и, чтобы вернуть их себе, она его убивает и заканчивает свою жизнь на виселице.

Триер в сотрудничестве с Томасом Гисласоном развил идею, что музыкальные сцены должны сниматься сотней маленьких цифровых камер, зафиксированных каждая на своем месте, так, чтобы результат всегда оказывался сюрпризом для снимающих, как говорит сам Триер. Существовало еще одно правило: фильм должен был сниматься ручной камерой и в унылых тонах, но все музыкальные номера снимались зафиксированными камерами и в ярких красках.



*Только фотографии с очень короткой выдержкой удалось поймать*

*теплый момент между режиссером и звездой на съемках «Танцующей в темноте». Катрин Денев (слева), одетая и загримированная, несколько дней подряд могла тщетно прождать появления на съемочной площадке исландской певицы Бьорк, которую Триер несколько раз пытался уволить.*

Триер знал Бьорк только по песням: на съемках фильма «Рассекая волны» они с Вибекке Винделев всегда слушали в машине песню «It's Oh So Quiet»<sup>[36]</sup>. И потом однажды, вспоминает Вибекке, Триер просунул голову в ее кабинет и спросил: «Кстати, как насчет Бьорк?»

– Я посмотрел видео с ней, которое было очень даже в духе мюзикла. Прекрасно! И она была по-настоящему харизматичной и все-таки достаточно артистичной в этих видео, – говорит он сам.

Бьорк произвела впечатление и на Триера, и на звезду мировой величины Катрин Денев во время так называемой читки, на которой актеры зачитывали отрывки из сценария. Однако звоночки относительно ее зазнайства появились буквально сразу же, и проблемы начались еще, когда Бьорк на несколько дней остановилась в гостевом домике в саду семейства Триер, пока они с режиссером работали над текстами для ее песен.

– Она закрылась в своей комнате, ну, я пошел и закрылся в *своей*, – смеется Ларс фон Триер. – Так что Бенте пришлось стать посредником и убедить Бьорк открыть дверь и поговорить со мной. В процессе этого разговора я сказал Бьорк, что предпочту пахать в шахте, как раб, чем работать с ней.

Режиссера очень ранили постоянные угрозы исландской певицы все бросить и сбежать: по его словам, «она постоянно предавала проект». Ларс фон Триер написал черновики для песен Бьорк и попросил ее записать свои собственные идеи.

– И в первый же день она мне сказала: «У меня есть идея, да. Выкинуть все твои дерьмовые тексты, отказаться от съемок и самой записать пластинку с этой музыкой». *Такая* вот у нее была идея, – говорит он.

Это было все равно что заставить работать вместе Сталина и Гитлера. Вибекке Винделев вспоминает, что Бьорк и Триер не очень-то склонны были выслушивать один другого, но все-таки...

– Бьорк была вся из крайностей. Она, конечно, *чокнутая* – при этом, по большому счету, чокнутая в той же степени, что и Ларс, но если Ларс – манипулятор, то Бьорк оказалась диктатором. Ларс все-таки привык входить в какие-то социальные построения, привык быть частью команды. На это она была абсолютно, *абсолютно* не настроена. И дело было не

только в том, что она считала *Ларса* идиотом, нет, она считала идиотами нас всех.

\*

Ларс фон Триер признается, что несколько раз пытался уволить Бьорк еще до начала съемок.

– Потому что она, естественно, на сутки опоздала на нашу первую встречу. Объяснив мне, веселым своим девичьим голосом, что ей необходимо было слетать на «Гольфстриме» на какую-то вечеринку на острове.

Однако Бьорк, во-первых, отказалась увольняться, а во-вторых, оказалось, что найти ей замену в столь короткий срок не так-то просто, так что фарс продолжался. Бьорк вошла в проект Триера, и иногда ему могло повезти попасть в ее проекты, как, например, в тот день, когда он ужинал в мишленовском ресторане «Селлеред Кро», и Бьорк вдруг позвонила и сказала: «У меня готова вся музыкальная часть, хочешь послушать?»

– На что я сказал: нууу, знаешь, это все-таки не самое удачное время и место. Давай ты запишешь ее на диск и отправишь мне? Потом она меня страшно за это *отругала*, потому что она, оказывается, никому раньше такого не предлагала. Но правда, сложно было бы слушать музыку к фильму а капелла, сидя в коридоре «Селлеред Кро», – смеется он.

Когда в Киногородке в Аведере начались съемки, Бьорк была на месте. Конечно, она опаздывала с первого же дня, но все-таки приходила – когда это было ей удобно. Вибекке Винделев вспоминает, как певица с первого же съемочного дня протестовала против графика, в котором было указано, в какие дни и в какое время она должна являться на съемки.

– Она сказала тогда: «But you have to understand that I'm used to being the queen bee»<sup>[37]</sup>. Я пошла тогда почитать подробнее про пчелиную матку, и оказалось, что та убивает половину своих подданных.

Бьорк приехала на съемки с целой свитой соотечественников: массажистом, каким-то целителем и множеством друзей, – и все они готовили ее к каждой сцене, рассказывает режиссер Андерс Рефн. И все-таки день за днем переодетая и загримированная Катрин Денев приходила на площадку в шесть утра и сидела в ожидании. В районе девяти звонила Бьорк и сообщала, что сегодня не придет, потому что не в настроении сниматься. После трех таких пропусков в Триера вселился бес. Он

позвонил Петеру Ольбеку и сказал: «Мы сейчас сделаем одну вещь, которая обойдется компании *очень* дорого». Однако Петер Ольбек, которого исландский уникум успел взбесить не меньше, чем Триера, идею поддержал. Так что, когда на следующий день Бьорк переделалась и пришла на площадку, Триер попросил кого-то ей позвонить и сообщить, что сегодня *режиссер* не в настроении снимать.

– Ну да, это стоило нам восемьсот тысяч крон, – смеется он. – Но это действительно того стоило.

И это был не единственный способ, которым Триер давал Бьорк сдачи. Во время съемок на площадке появился тогдашний бойфренд певицы, который как-то вечером, будучи навеселе, поведал режиссеру о неких эротических наслаждениях, которые он открыл для своей звездной девушки. Этим знанием Триер поспешил поделиться с Бьорк – а также и всеми, кто готов был его услышать, – когда она на следующий день появилась на съемках.

В самом начале съемок Бьорк говорит в интервью, вошедшем в нецензурированную версию документального фильма «Сто глаз фон Триера»: «Ларс – единственный человек в мире, для которого я стала бы это делать... Мне кажется, то, как он работает над своими фильмами, во многом сродни тому, как я работаю над своей музыкой. Сердцем и интуицией... Так что я ему доверяю». Спустя некоторое время тон ее меняется: «Когда он действует логично, я его не понимаю. Мне трудно понять людей, которые так сильно задействуют в работе голову. По большому счету мне не кажется, что весь этот контроль может завести в правильном направлении».

И под конец она, кажется, суммирует все свои мнения о режиссере: «Когда он переключается на рабочий лад, он очень щедр и полон чувств. Тогда для него все равны. Но мне кажется, что, выходя в реальный мир, он немного пугается, и тогда начинает манипулировать».

В какой-то момент, рассказывает фон Триер, Бьорк вообще отказалась с ним разговаривать и неоднократно плевала ему под ноги, являясь на съемки по утрам. Сама она говорила потом, что он во время работы над фильмом был Наполеоном, в то время как она была Пеппи Длинный-чулок.

– Это я был надсмотрщиком за рабами, подвергавшим ее всем этим унижениям. Но... – говорит Ларс фон Триер, – но она была *невероятно* хороша! Почти как песня. У нее был акцент и течение чувств. В этой ее игре чувствуется *огромный* талант.

Триер признает, что на съемках у них с Бьорк был удивительный контакт. Во время съемок сцены казни, когда она «вся дрожала», Триер

стоял за камерой и после первого дубля шепнул ей: «Убери второе и третье предложения».

– Она ничего на этого не ответила, потому что стояла и рыдала, но, черт побери, в следующем дубле этих предложений не было. *Посреди* всего этого сумасшествия. Я думаю, что так умеет только очень музыкальный человек.

По словам Триера, на время съемок Бьорк забывала о гордости – так и поступают лучшие актеры. У нее не было никакой гордости в отношении своего внешнего вида в кадре.

– Потом оказалось все-таки, что была, потому что ей не нравились очки и одежда. Но черт побери, как же она хорошо играла. Как будто она отказывалась петь – а потом все-таки запевала, и в песне не было ни единой фальшивой ноты. Это было очень трогательно, – говорит Триер, который считает, что, в свою очередь, был для нее хорошим режиссером. – Потому что я ее использовал – мы и *должны* друг друга использовать. Другое дело, что нельзя друг другом злоупотреблять, и мне никогда не приходило в голову высмеивать актеров, чтобы их унижить.

\*

Снимая «Танцующую в темноте», «Центропа» поставила на кон абсолютно все: если бы фильм провалился, компанию пришлось бы закрыть. Не в последнюю очередь и поэтому съемки были шестинедельным танцем на нервных окончаниях, и как-то раз нервная система режиссера устроила прощальный бал. Бьорк в очередной раз отказалась с ним разговаривать, но потом ее ассистент вдруг вернулся с сообщением, что она все-таки согласна.

– Это было так унижительно. Я пришел в ярость, схватил стул и запустил им в огромный монитор, так что он взорвался, – смеется Ларс фон Триер. – Потом я ушел. И тогда Бьорк выбежала за мной и заговорила вдруг едва ли не с заботой. *Выпуск эмоций* – это она понимала.

Именно тогда, рассказывает Триер, певица пообещала написать о нем песню.

– *Положительную* песню, – смеется он. – Больше, правда, я никогда ничего об этом не слышал.

Он поднимается с места, подходит к письменному столу и выискивает в куче хлама маленькую фигурку грызуна, довольно свирепого вида, на небольшом постаменте.

– После съемок Бьорк подарила всей съемочной группе фигурки тех животных, которые их символизировали, – объясняет он и поднимает грызуна в воздух. – Так что меня она вот так видит.

– *Как по-твоему, в чем была основополагающая проблема между вами с Бьорк?*

– Наверное, в том, что мы оба привыкли все решать сами. Кроме того, она использовала действительно некрасивые приемы. Я предложил договориться о том, какая музыка будет звучать в фильме и какая войдет в ее альбом, потому что тогда бы у нас обоих было что-то друг на друга. Однако в результате все обернулось так, что только у нее было что-то на нас. Нам не дали даже прослушать пластинку.

Зато Бьорк потребовала через одного из своих людей получить окончательный вариант фильма на просмотр, угрожая в противном случае не явиться на съемки на следующий день. Все эпизоды, вошедшие в фильм, должны были сначала получить ее одобрение. Судьба «Центропы» повисла в тот день на волоске. Триер отказался. И это сошло ему с рук. Зато Бьорк потребовала вырезать себя из документального фильма о съемках.

– У нее было столько денег, что она в любой момент могла уничтожить «Центропу», – говорит Триер. – Под конец ей это даже почти удалось.

## Неправильная Пальмовая ветвь

Бьорк ненавидела ту цветастую блузку, в которой ей приходилось играть Сельму. В один из последних съемочных дней ее перемкнуло, а вместе с ней и весь проект. Она стояла наверху у себя в гардеробной и говорила с костюмершей, когда Вибекке Винделев зашла с ней что-то обсудить. Оказалось, что Бьорк считала, что ей больше не придется надевать блузку, в то время как костюмерша сказала только, что сверху на нее нужно будет надевать свитер.

– Блузка лежала на столе, – рассказывает Вибекке Винделев. – Бьорк увидела ее и *закричала* что-то, потому что она считала, что выглядит в ней уродливо. Потом она схватила эту блузку, *кубарем* скатилась по лестнице, выбежала на большое футбольное поле и пошла через него, на ходу разрывая блузку чуть ли не зубами и бросая оторванные куски за собой, пока я шла за ней, подбирала их и пыталась с ней говорить.

Газон заканчивался четырехметровым забором.

– На который она вскарабкалась, как настоящая обезьяна, по какому-то металлическому проводу, *ухнула* по ту сторону и исчезла.

Действительно исчезла – где-то на пешем пути между Аведере и Хеллерупом. Ассистент Триера на этом фильме, Андерс Рефн, рассказывает, что этому эпизоду предшествовал другой похожий, когда Рефн снимал сцену, в которой Бьорк должна была запустить металлическим ящиком в голову полицейскому. Вернее, в резиновую голову, надетую на тело живого человека.

– Она вошла, посмотрела на это лицо, я объяснил ей, что нужно делать, и она вся побелела. Следующие несколько минут она просто сидела, глядя в пространство, а потом, кажется, один раз ударила его по голове. После чего раздался крик, и она начала метаться по площадке, все присутствующие были потрясены, потому что она правда кричала, как раненое животное. У меня мурашки по коже бегут от одного воспоминания об этом.

Как бы там ни было, она исчезла, и в документальном фильме видно, как вся съемочная группа постепенно приходит в отчаяние. Ларс фон Триер выглядит рассерженным, но явно собранным, когда по-английски обсуждает с одним из коллег сложившуюся ситуацию. «I promise you this. I'll find a way», говорит он. «I am quite good at that»<sup>[38]</sup>.

– Ну, – говорит он, когда мы пересматриваем эту сцену у него в

кабинете, – я, как и все уважающие себя меланхолики, лучше всего чувствую себя в ситуации катастрофы.

На экране компьютера мы следим за тем, как Триер и Андерс Рефн начинают обсуждать, нельзя ли снять последние сцены с дублером – и используя резиновые маски, снятые с лица Бьорк в одном из эпизодов.

– Меня тошнит, когда я это смотрю. Совершенно клаустрофобическое ощущение, – признается он. – Потому что... в съемках обычно есть что-то от процесса рождения, ты должен пройти сквозь родовые пути, чтобы выйти с той стороны. И участвовать в этом процессе вместе с Бьорк было... *невыносимо мучительно*. Как будто ты сидишь в туннеле и не можешь оттуда выйти, да что там выйти, тебе даже пошевелиться нельзя.

\*

Так прошло несколько дней. Наконец адвокаты Бьорк пришли поговорить с Ларсом фон Триером и Андерсом Рефном, который вспоминает их проход по главной улице Киногородка как сцену из вестерна.

– А потом, – говорит он, – Ларс сделал совершенно гениальный ход.

Они готовы были сжать его в *тиски*, но он подошел, поздоровался и спросил, доводилось ли им когда-то испытывать *настоящую* боль в заднице. Потому что когда у тебя по-настоящему болит задница, нужны тонны мази от геморроя, ни в коем случае нельзя на нее скупиться и нужно хорошенько ее в задницу втереть. Потому что человек испытывает *такое* облегчение, когда наконец избавляется от геморроя.

Мысль ли о креме оказалась решающей, или что-то еще, однако сторонам удалось достичь в тот раз соглашения, и Бьорк вернулась на съемочную площадку. До конца съемок оставалось три недели, и в «Центропе» разработали секретный план, по которому те сцены, в которых требовалось участие певицы, снимались в первую очередь, чтобы, даже если бы ей снова пришлось в голову сбежать, работа могла быть окончена, рассказывает Вибекке Винделев.

– И вот в *самый* последний день, когда мы уже думали, что все позади, и Бьорк должна была петь «My Favorite Things»<sup>[39]</sup>, меня вызвали к ней, и она сказала, что сегодня ей сниматься что-то неохота, но она готова вернуться через три недели и закончить съемки. Тогда мне пришлось ей объяснить, что через три недели все разъедутся по домам и мы продадим камеры. Это подействовало, она пошла за мной, *рыдая*, в свою камеру, мы

включили музыку, и все прошло просто *отлично*, хотя мы не планировали, что она будет плакать. Ларс сидел за монитором и был в *ярости*, но мы все-таки отсняли, потому что это *должно* было в конце концов закончиться.

Бьорк была не единственной, кто плакал на съемках. На одной из встреч, рассказывает Ларс фон Триер, «она заставила меня чувствовать себя настолько бессильным, что я расплакался». Во время съемок заключительной сцены фильма, в котором Сельму вешают, часть съемочной группы сидела в большой палатке и следила на мониторе за тем, как Сельме надевают шапку на голову и петлю на шею. И у многих сидевших там на рядах стульев по щекам катились слезы.

– Это, наверное, еще и облегчение из-за того, что все наконец закончилось, – говорит Триер, который и сам очень доволен концовкой. – Она *так хорошо* сыграла эту сцену. Совершенно *неожиданно* сильно. Очень трогательно. Ай, ну правда, она была *чудовищно* хороша, этого у нее не отнять, – заключает режиссер и молчит несколько секунд, прежде чем добавить: – Ну, то есть, как актриса.



*Широкие улыбки, признания в любви и даже высунутый (Бьорк) язык сопровождали вручение «Танцующей в темноте» Золотой пальмовой ветви в Каннах. С тех пор Ларс фон Триер ничего не слышал от Бьорк – за исключением того раза, когда она предостерегала Николь Кидман от работы с ним.*

В мире «Танцующую в темноте» принимали странно. Или, скорее, смешанно. Одни пришли в восхищение, другие качали головами. Это был шестой фильм Ларса фон Триера, участвовавший в конкурсе Каннского фестиваля, ему давно пора было получить Пальмовую ветвь, и считалось, что директор фестиваля Жиль Жакоб благоволит датскому режиссеру. Так что на этот раз Триеру удалось забрать домой тот приз, за которым он так долго тянулся, а Бьорк была названа лучшей исполнительницей женской роли, что, по словам Ларса фон Триера, было более чем заслуженно. Награда самому фильму вызывает у него больше вопросов.

– В каком-то смысле они все-таки выбрали не тот фильм. Я считаю, что мы должны были получить пальмовую ветвь раньше, за «Рассекая волны», или позже, за «Догвилль». Есть много проектов, за которые мне было бы приятнее ее получить. Наверное, мне дали ее тогда за преданность и выслугу лет, но чисто сюжетно «Танцующая в темноте» кажется мне слишком неинтересной. И потом, я не думаю, что та сотня камер сработала.

Среди друзей и коллег режиссера, а также кинокритиков, тоже не принято особо восхищаться «Танцующей в темноте». Мелодраматичная история о нищей полуслепой иммигрантке, которая борется за зрение своего сына, была слишком топорной, они на нее не купились. Может быть, Триер просто слишком сильно натянул в этот раз тетиву.

Но как бы там ни было, Золотая пальмовая ветвь – это Золотая пальмовая ветвь. Так что Триер и Бьорк стояли плечом к плечу на сцене в Каннах и изо всех сил наслаждались успехом, пока Триер признавался ей в любви. С тех пор они не общались.

– Единственное, что я слышал о ней потом, – это что она написала письмо Николь Кидман, в котором призывала ту не соглашаться на роль в «Догвилле», – улыбается он. – Потому что, как она написала, «я ее уничтожу».

## **Меловые линии – «Догвилль»**

## Со спущенными штанами

Как-то раз на рыбалке в Швеции Ларсу фон Триеру пришла в голову идея построить весь фильм на черном полу, отметив дома, улицы и большую часть декораций белыми линиями. Он написал сценарий, не представляя, как именно это должно быть сделано, но продолжал видеть город сверху.

– А потом, помню, я как-то рыбачил и понял вдруг: нужно сделать это в виде архитектурного чертежа города, – говорит он.

Сначала он хотел просто скопировать названия улиц на вертолетный снимок города, вид сверху. Однако потом ему пришло в голову опустить весь город и просто, как он говорит, «нарисовать» его на площадке. Идея для сюжета родилась из песни. Йенс Альбинус рассказал режиссеру о Бертольде Брехте, и Триер сам вспомнил песню на слова Брехта «Пират Дженни» из мюзикла «Трехгрошовая опера», написанного датским певцом Себастианом во времена триеровской юности. Песня рассказывает о дочери разбойника, которая вкальвает как проклятая в роскошной городской гостинице, пока пиратский корабль не встает на приколе у набережной и его команда не захватывает город.

– И тогда они спрашивают у нее: «Кто должен умереть?» И она отвечает: «Все до одного». Так что моей идеей было написать историю, которая предшествовала этой песне.

У меловых линий был и другой источник: телеверсия театральной постановки романа Чарлза Диккенса «Жизнь и приключения Николаса Никльби», снятая в похожей стилистике в 1980-х годах.

– Раньше ведь такое вполне себе делали. Тогда существовало множество вещей, которые были само собой разумеющимися – и которые сегодня просто совершенно невымыслимы, потому что мы стали такими реакционерами, – говорит Ларс фон Триер.

Действие разворачивается в американском захолустном городишке Догвилль, в котором молодая красавица Грейс ищет убежища от гангстеров. Она встречает ограниченных жителей города гораздо большей открытостью и приветливостью, чем те в состоянии переварить, так что потихоньку они начинают ее использовать, оправдывая свои злодеяния справедливостью и крайней необходимостью.

– Кажется, ее невинность где-то в фильме сравнивается с настолько сочным яблоком, что они не могут удержаться и не проглотить его, –

говорит Ларс фон Триер. Но... – смеется он. – В конце концов она становится взрослой.

В конце концов гангстеры находят Грейс, и тогда оказывается, что она дочка босса. Грейс мирится с отцом и приказывает – как пиратка Дженни – уничтожить весь город.

– Я написал сценарий в два присеста, – говорит Триер, который набрал двести сорок страниц за семь дней. – Чистое сумасшествие. Но я долго готовился к тому, что вот сейчас засяду за сценарий, и когда герои уже *есть*, они начинают действовать сами. Так что для меня было в удовольствие погрузиться во все эти тонны слов – и потом, всегда имеет смысл выбирать персонажам прототипы, с которыми ты хорошо знаком в жизни, – тогда ты *знаешь*, что персонаж скажет в той или иной ситуации.

\*

Он объясняет, что в создании таких фильмов, как «Догвилль», всегда задействуется математика.

– В этом и есть секрет его успеха, и я должен признать, что, когда я недавно пересматривал «Догвилль» по телевизору, он мне понравился. Я собирался посмотреть чуть-чуть и выключить, но не мог оторваться от экрана, и чем дальше, тем больше мне нравился этот проклятый фильм, потому что, даже когда я сам его смотрю, я забываю о том, что заложил туда эти смыслы, и думаю – ну да, слушай, как верно!

– *Как будто фильм нашептывает что-то тебе на ухо?*

– Да, можно это нашептывать – или же можно довольно рано запустить какой-то периферийный смысл, что приведет к тому, что зритель подумает: «Ага, ну понятно, в этом была основная мысль». И выбрасывает это из головы. Тогда настоящая основная мысль закладывается под конец.

Мы беремся за «Догвилль» в кабинете режиссера в Киногородке, однако обсуждение его периодически буксует: когда я однажды в конце марта прихожу к Триеру на очередной разговор, он сидит за большим письменным столом, потерянно уставившись в экран.

– Мне нужно играть в эту игру, – объясняет он. – Это очень важно, потому что немного облегчает жизнь.

– *Да, да, конечно. Главное уметь расставлять приоритеты*, – говорю я, подхожу к столу на цыпочках и занимаю позицию за его спиной. В центре комнаты стоит новенький тренажер, чтобы режиссер мог нарастить немного мускулов, прежде чем ему придется таскать на себе тяжелую

камеру во время съемок «Меланхолии». В остальном же все так, как обычно, за исключением того, что он сегодня хорошо выглядит. Даже в красках – как будто часть седых волос в его бороде и прическе передумали и снова потемнели.

– Здесь нужно искать спрятанные на картинках вещи, – говорит он, не отвлекаясь от компьютера. – Во время телефонных интервью я всегда играю во что-то такое.

Только тогда я понимаю, что он играет в детскую игру. Ищет спрятанные предметы на рисунке детской, в которой страшный беспорядок.

– Это хорошо еще тем, что в процессе ты учишь английские слова. Сейчас мне нужно найти лягушку. А потом *soccer ball*<sup>[40]</sup>. Это тебе не шуточки.

– *Это же детская игра.*

– Да! – весело соглашается он. – Просто даже в тех играх, в которые я играю лучше всего, мальчики меня все равно побеждают. Так что теперь я играю только сам с собой. Ты не видишь тут где-то часов на картинке?

Мы ищем часы, пока режиссер рассказывает, что за каждый найденный предмет игрок получает деньги, на которые потом можно купить что-то для сада, который есть у него где-то на другом рисунке. И что у него на счету сейчас восемьсот сорок пять долларов, которые он подумывает инвестировать в садовые качели. Часов он так и не находит, так что приходится взять подсказку, после которой они появляются на экране.

– Вот так! *Level complete*, – довольно говорит он. – *Do you really want to exit? Yes!*<sup>[41]</sup> Как думаешь, перед смертью тоже выскакивает такое окошко?

– *А как же. И ты можешь потратить все, что заработал за жизнь, в райском саду.*

– Ну что, теперь я в твоём распоряжении. Чего господин желает сегодня?

Сначала господин желает услышать, что нового. Изоляционная капсула, полная химикатов, разогревается в соседней комнате. Режиссер еще раз переписал сценарий «Меланхолии», добавив в него несколько персонажей, чтобы там нашлось место для старого друга, Удо Киера, который сыграет *wedding planner*<sup>[42]</sup>. Шарлотта Генсбур из «Антихриста» будет сниматься и в новом фильме, рассказчик из «Догвилля», Джон Херт, тоже получил роль, Стеллан Скарсгорд сыграет невыносимого рекламщика, а его сын, Александр Скарсгорд – жениха главной героини.

– И да, мы потеряли Пенелопу, – говорит Триер. – Очень глупая вышла

история, у нее было всего три свободные недели. Так что она написала, что с огромным удовольствием поучаствует в чем-то в следующий раз. На что я ответил... – смеется он, – что, конечно, буду очень рад и все такое, но не думаю, что прямо вот напишу когда-нибудь еще фильм специально для нее. Этот был написан специально под нее и ее умения, с верховой ездой и всеми делами. И она была без ума от сценария, но потом появились «Пираты Карибского моря», на которых она может заработать миллиард.

– И что вы будете делать?

– Вырежем все испанское и попробуем несколько других актрис. Русскую девушку Бонда, например.

Триер встречался в Берлине с Мартином Скорсезе, однако из-за того, что киножурнал «Экко» написал об их планах относительно сотрудничества, люди Скорсезе отменили все имеющиеся договоренности. Двое режиссеров собирались вообще-то ставить друг другу задачи вроде тех, которые Триер ставил в свое время перед Йоргеном Летом в «Пяти препятствиях», однако сам Триер готов рассказать мне только, что они со Скорсезе два часа проговорили в его гостинице в Берлине.

– Он ужасно милый и смешной. Крошечный такой, – говорит он, поднимаясь из-за компьютера, проходит через комнату и садится на диван. – Он мне рассказывал о своем детстве и о мафии, которую прекрасно знает изнутри.

\*

По сравнению с драмой, развернувшейся на съемочной площадке «Танцующей в темноте», недели, проведенные в Трольхеттане зимой 2002 года были чистым отпуском. Были, правда, какие-то стычки с британским актером Полом Беттани, которому сложно было подчиниться режиссерской воле, но, как говорит Стеллан Скарсгорд, «разные актеры по-разному оценивали комфортность сложившейся ситуации, и иногда боялись стоять со спущенными штанами, чего нельзя бояться, когда ты работаешь с Ларсом».

У Николь Кидман, конечно, тоже были свои заморочки, а старая американская звезда Лорин Бэкол путалась под ногами с тремя своими репликами и огромной жадной режиссерского внимания. Да и сам Ларс фон Триер не всегда мог удерживать свой психологический возраст на одном уровне с биологическим, как, например, в тот день, когда он так тщательно готовился к пикнику со своей австралийской звездой, собрал

корзину с едой и купил шампанское, а Кидман отложила мероприятие, сославшись на то, что чувствует себя уставшей после вчерашней вечеринки.

– И Ларс вел себя *совершенно* как маленький разочарованный мальчик. Яростно метался взад-вперед со своим рюкзаком, – вспоминает Вибекке Винделев.

Правая рука Триера на тех съемках, Андерс Рефн, объясняет это просто:

– Ну как же, он сидел со своей черной икрой и чувствовал себя сумасшедше уязвленным тем, что что-то оказалось важнее него.

Как-то раз Николь Кидман решила на пару дней приостановить съемки, чтобы съездить в Англию получить приз, и тогда режиссер, по словам Вибекке Винделев, вел себя настолько оскорбительно по отношению к звезде, что сама Вибекке заставила его пойти извиниться перед ней. Что он и сделал, пройдя босиком по снегу и окончив свой покаятельный поход падением на одно колено.

Но по большому счету все шло по плану. Николь Кидман рассказывала позже, что первая неделя съемок выдалась нелегкой, потому что и у нее самой, и у Триера было заранее сложившееся представление друг о друге, но потом, по ее словам, «все закончилось тем, что мы ушли далеко в лес и поговорили обо всем. Мы орали друг на друга часа три, но когда мы вернулись обратно, мы были крепко привязаны и друг к другу, и к проекту».

Ларс фон Триер еще раз показал себя глубоко профессиональным и практичным режиссером, который умеет выжать из актеров неожиданный результат и оригинально его обыграть.

– За мою долгую карьеру в кино мне довелось поработать, наверное, с сотней разных режиссеров, но Ларс, вне всяких сомнений, впечатлил меня больше всех – и своей последовательностью, и новаторским мышлением, – говорит Андерс Рефн. – Есть множество режиссеров, которые орут на площадке: «*Делай, как я сказал!*», в то время как Ларс обычно отвечает актерам на их вопрос, что им сейчас делать: «*Surprise me!*»<sup>[43]</sup> Первый дубль каждой сцены снимается обычно на условиях актера, Ларс просто позволяет им играть так, как они хотят, – и актеры его *любят*. Бьорк была единственной, с кем у него были проблемы. Николь Кидман прилетела из Лос-Анджелеса, чтобы сниматься в фильме с декорациями из меловых линий аж в Трольхеттане, и получала такую же зарплату, как и остальные, – говорит он.

Томас Гисласон говорит об этом немного иначе:

– Ларс научил меня одному из прекраснейших правил, а именно: «Не нужно наседать на людей, потому что тогда ты получишь процентов пять их творческого потенциала. Дай им играть так, как им самим хочется, пусть они поверят, что ты вдохновил их на то, чтобы извлечь из себя действительно лучшее. Если ты все время ими управляешь, результат выходит неживым и угловатым, и тогда получается, что полностью выложился на площадке только один человек, а именно режиссер». Но если ты, как Ларс, оставляешь им пространство для маневров, тогда ты задействуешь девяносто пять процентов их творческой энергии, – говорит Гисласон и добавляет: – Поэтому-то люди, задействованные в его фильмах в любом качестве, часто показывают лучшие результаты в своей карьере.



*Не нужно никаких фасадов, крыши или стен, чтобы показать человеческое лицемерие. Ларс фон Триер считает «Догвилль» очень математическим фильмом, с бесчисленными встроенными узнаваниями. Однако немногие верили в успех идеи до того, как посмотрели фильм. Фотография со съемок в шведском Трольхеттане.*

\*

Декорации в «Догвилле» – это чертеж, белые меловые линии на

черном фоне. Никаких фасадов, никаких стен, фонарей, крыш. Это маленький мир, окруженный кромешной темнотой, почти как планета в космосе. Днем его окружает такой же кромешный голубой свет. По этому прозрачному маленькому миру ходят люди, прислоняются к невидимым стенам и заходят в невидимые дома.

Перед очередной нашей встречей я сам впервые смотрю «Догвилль». В первых двух главах я вижу только белые линии на черном фоне и слышу утрированно-театральные разговоры. Потом в какой-то момент экран моего телевизора объединяется с моим периферийным зрением, и я проваливаюсь в этот мир-чертеж так, как будто никакого другого не существует. Уже к середине третьей главы я не различаю линий и не слышу в голосах театральщины, остаются только лица и слова. В конце концов «Догвилль» вообще перестает быть фильмом, и я сижу в углу дивана, целиком и полностью поглощенный реальностью.

Когда на очередной встрече мы принимаемся обсуждать фильм, мне трудно скрыть свое восхищение. И тут между нами царит согласие, так что предмет для спора найти довольно трудно.

– Мне кажется, что этот фильм заслужил хоть какую-нибудь награду в Каннах, – говорит режиссер. – Да и Николь должна была что-то получить. Именно такие фильмы, как «Догвилль», кажутся мне впечатляющими. Потому что, хорошо, кто еще бы мог его снять? Мне правда сложно представить, где еще в мире могли бы сойтись в одной точке такая поддержка, такая компания и такой режиссер, которые, объединив свои усилия, сделали бы подобный проект.

Николь Кидман, говорит Триер, стала настоящим подарком и была безоговорочно преданна фильму.

– Она говорила: «Нет, давай попробуем еще раз». И для меня это было круто, конечно, потому что потом я мог выбирать из целого вороха разных вариантов. Она мне доверяла и оставляла всю ответственность за мной – у многих актеров-мужчин с этим бывают проблемы, они не решаются на меня положиться, потому что не верят, что мужчина может представить их с лучшей стороны.

Фильм не получил в Каннах пальмовых ветвей, все они были израсходованы на «Танцующую в темноте». Однако «Догвилль» был принят на ура, и практически все друзья и коллеги Триера, с которыми я говорил в процессе написания этой книги, упоминают его в числе фаворитов – наряду с «Идиотами», «Королевством», «Рассекая волны» и «Антихристом».

– Это блестяще оригинальный фильм, абсолютно ни на что

непохожий! – говорит Петер Шепелерн. – Как и каждый раз, когда мы думаем, что знаем все его проделки, и тут вдруг – бац! Он вспоминает о материнском увлечении Брехтом, об отстранении, и вдруг у него в руках оказываются новый внезапный эстетический прием и новые эстетические правила, о которых нельзя знать заранее, сработают они или нет.

Стеллан Скарсгорд называет «Догвилль» «огромным подарком всему актерскому цеху» и поясняет, что актеры не могут не радоваться, когда режиссер говорит: «Ладно, вот все, что нам понадобится: текст, актеры и камера. Ничего больше». За это же фильм хвалит кинокритик газеты «Политикен» Ким Скотте: «У Триера опять хватает смелости отказаться от своих сильных сторон. Вот перед нами режиссер, о котором пару фильмов назад говорили, что он не умеет работать с актерами и не представляет, какие чувства должны быть при этом задействованы, – и что же, он вдруг снимает фильм, в котором нет ничего, кроме чувств, актеров и линий. Это должно быть ужасно нелегко, потому что каждый раз он должен отважиться на эксперимент, что он, собственно, и делает. Каждым своим фильмом он ставит на кон абсолютно все».

## Прозрачный город

До настоящего кинозала кабинету Триера во время этой репремьеры, конечно, примерно так же далеко, как «Догвиллю» – до настоящего города из известкового раствора и камней. Режиссер сидит, откинувшись на высокую спинку своего кресла, за письменным столом и смотрит в скромных размеров компьютерный экран. Сам я успел присесть на уголок стоящей на полу колонки, прежде чем они появились в кадре. Белые линии на черном полу. Прозрачный город, вид сверху, при виде которого спокойный темный мужской голос Джона Херта объявляет: «Это печальная история городка под названием Догвилль».

Однако сегодня я режиссирую движения режиссерской мыши: я решаю, где ему нужно остановиться на том маршруте, который я проложил по снятой им истории, и какие сцены я хочу, чтобы он пересмотрел. Поначалу это маленькие ищущие остановки там, где жители «Догвилля» всячески демонстрируют свое безграничное лицемерие, сопровождаемое испуганными режиссерскими хихиканиями, которыми тот пытается подавить пар, поднимающийся в нем при виде мучительного бесстыдства жителей.

Мы включаем сцену, в которой Грейс лежит рядом со своим любимым – лицемерным Томом, вечно борющимся с похотью и необходимостью ее более благородного языкового выражения, – однако секса он по-прежнему не получает. «We will meet again in love and freedom»<sup>[44]</sup>, – говорит Грейс, что в переводе на буднично-язык значит что-то вроде «нет, дорогой, сегодня тоже нет».

– О, это я прекрасно помню, – восклицает Ларс фон Триер. – Николь сказала, что произнести эту реплику невозможно, после чего я надолго ушел погулять по лесу. И нет, *ни черта! Ничего* подобного! Просто произнеси это, как стишок: «Я люблю тебя. Ты любишь меня. Однажды мы встретимся, влюбленные и свободные». Не надо ничего играть. И по-моему, у нее прекрасно получилось.

Наверное, именно это имел в виду Стеллан Скарсгорд, говоря о том, что язык в «Догвилле» не буднично-язык, а обладающий «прекрасной утрированной наивностью, которой нельзя добиться импровизацией». И что Триер порой бывал едва ли не чересчур готовым сотрудничать и вносить изменения там, где, как боялся Скарсгорд, текст рисковал утратить свою поэтичность.

«There is a right and a wrong time to plant seeds»<sup>[45]</sup>, – говорит Том.

Режиссер фыркает:

– Но я все равно не считаю, что это звучит фальшиво. Нужно признать, что это прекрасная актерская игра. Я очень доволен, когда пересматриваю эту сцену: она веселая и отлично сделана. Весь фильм ведь скорее похож на огромный комикс, и то, что зрители верят во все происходящее, – это исключительно заслуга актеров.

Мы перематываем дальше, пока жители продолжают гнуть свою линию и требовать от Грейс все большего и большего, каждое новое их требование еще более вопиюще несправедливо, чем предыдущее, и поэтому изощренно сформулировано как моральный выговор несчастной Грейс.

– Ну да, и еще они все время повторяют: да, мы бедные, но это не значит, что мы плохие люди, – смеется Ларс фон Триер.

– А как по-твоему, кто они?

– Да козлы они.

\*

Мы пересматриваем сцену, в которой Грейс пытается сбежать из города в фургоне для перевозки яблок. Тот еще гордиев узел – потому что в распоряжении съемочной группы были только декорации городка. Решением стало сделать фургон прозрачным и снимать всю сцену сверху, так что Грейс лежит, как в колыбели, среди ящиков с яблоками, – до тех пор, пока шофер не останавливает машину и не объясняет, что вынужден заняться с ней сексом, потому что так сильно рискует своей лояльностью перед всей индустрией грузоперевозок, что обязательно должен получить за это какую-то плату. Чисто из моральной справедливости.

Когда сам Триер держал камеру, а его ассистент отвечал за резкость, режиссер иногда вручную убирал резкость на картинке, потому что, по его словам, «резкость тоже должна была быть ищущей».

Потом мы перематываем в конец, когда главарь мафии приезжает в своей черной машине, Грейс садится к нему, и мы узнаем, что это ее отец.

– Это здорово, потому что, когда она садится в машину к главарю, слово «отец» уже у всех на устах, хотя никто пока не отдает себе в этом отчет. Поэтому это ее *daddy*<sup>[46]</sup> попадает точно в цель. Так же, как и «Мандерлей», когда героиня спрашивает старика: «Откуда ты знаешь, что

написано на шестьдесят седьмой странице „Закона Мэм“, если никто не может его прочесть?» Я сидел на одном из сеансов в зале и слышал, как люди вокруг говорили: «Because I wrote it»<sup>[47]</sup>, – говорит Триер. – И это круто, потому что означает, что ты подкинул в огонь *ровно* столько дров, сколько было необходимо. Они должны были понять это *именно* там. – Он откидывается на спинку кресла. – «Догвилль» вообще полон тройных эффектов: ты упоминаешь что-то два раза, и на третий это выстреливает, – говорит он, ставя фильм на паузу. – В рассказывании историй этот прием невероятно эффективен, потому что вдруг – *без того*, чтобы ты вспоминал предыдущие разы, когда упоминалось слово «высокомерие», – третье его упоминание попадает, как ключ в замок. У тебя в голове вдруг щелкает – *ну да*, конечно!

Именно слово «высокомерие» его и спасло, когда он зашел в тупик в конце сценария из-за того, что никак не мог найти достоверный повод для произошедшего в Грейс изменения: от преследуемой невинности, всегда способной найти оправдание жителям Догвилля, которые унижали, насиловали и мучили ее, до палача с ледяным сердцем, который одним предложением казнит их всех.



*Николь Кидман была, по словам Ларса фон Триера, подарком для «Догвилля». Всегда готовой попробовать переиграть сцену по-другому. Хотя в какой-то момент звезде и режиссеру пришлось выйти погулять в лес и там орать друг на друга, пока они не нашли общий язык.*

– В конце концов я стал этим просто одержим, – смеется он. – Я помню, что писал, писал и писал. Мне было действительно сложно развернуть ее так, чтобы она изменила мнение. Ее отец выдвигает один разумный аргумент за другим, и она так же, один за другим, их отвергает. Так что я прекрасно помню вот это вот чувство: *Проклятие!* Я не могу заставить ее их убить! – смеется он. – Но потом я придумал... и мне самому кажется, что это здорово придумано – что отец называет ее высокомерной, потому что она не судит жителей Догвилля по себе. Что она готова прощать им то, чего никогда не простила бы себе, оправдывая их

условиями, в которых они росли, и бедностью. Это-то и есть высокомерие, по мнению ее отца, потому что это все равно, что считать себя богом. По моему, это очень забавный поворот – назвать высокомерием то, что человек склонен терпеть в остальных то, чего никогда бы не потерпел в себе самом. Потом я вернулся к уже написанному и вставил слово «высокомерие» в нескольких местах.

– Как по-твоему, что «Догвилль» говорит о людях?

– Ну, что мы самые настоящие животные, нет, разве? И Грейс не исключение. Око за око, зуб за зуб.

– Но считаешь ли ты САМ, что прощать другим то, чего не прощаешь себе, – это высокомерие?

– Может быть, не знаю. Я считаю, по крайней мере, что нужно уметь прощать и быть человеколюбивым. Никто не должен укукошить целый город.

– То есть лично тебя этот вопрос мало занимает?

– Боюсь, что да, – смеется он. – Я просто должен был покончить как-то с этим сценарием, вот и все.

– Тут уж пусть мы сами разбираемся с моральными вопросами?

– Да, ребята, давайте как-то сами.

Точно так же, когда начнутся титры, идущие поверх фотографий нищей Америки, взятых из книги «Образы Америки», нам самим предстоит разобраться с тем, действительно ли фильм настроен антиамерикански: потому что и в ответ на этот вопрос режиссер тоже пожимает плечами.

– Журналистам всегда нужно найти какую-то точку зрения – вот они и решили, что фильм антиамериканский. Мне так не кажется, действие по большому счету могло бы происходить где угодно. В «Догвилле» Америка представлена главарем мафиози, который в каком-то смысле наиболее безобидный из них всех. Собаку разве что хочет убить и прибить на стену, – смеется он. – Потому что, как он говорит, «это может помочь. Иногда помогает».

Как знать, может быть, нам стоит даже быть благодарными за то, что Ларс фон Триер не вкладывает в свои фильмы никаких посланий. Потому что, по мнению Тегера Сейденфадена, те послания, которые он за годы своей карьеры все-таки использовал, не идут ни в какое сравнение с его техническими или творческими способностями. Сейденфаден крайне раздосадованно смотрел на то, как фотографии Якоба Хольдта, изображающие бессовестную, социально перекошенную и равнодушную Америку, завершают тот шедевр, который он только что посмотрел.

– Этот его фильм лично мне нравится больше всего. Он великолепный, ни больше ни меньше! Гениальный фильм. Но этими фотографиями он вдруг выдает в себе настоящего олдскульного коммуниста. Я отправил ему письмо, когда посмотрел фильм, в котором написал, что «это так вопиюще примитивно и левацки, причем семидесятнически-левацки. Как ты можешь поместить что-то настолько идиотское в конец чего-то настолько талантливое?».

Тегер Сейденфаден считает, что за этими фотографиями стоит Ларс как частное лицо. Может быть, даже политический деятель Ларс фон Триер.

– Тогда вдруг и вылезают такие чудные нафталиновые взгляды, но для меня это только доказательство того, что послания для него ничего не значат.

Обойдем молчанием и тот факт, что, приехав на Каннский фестиваль в 2005 году с фильмом «Мандерлей» – оставшимся малозамеченным продолжением «Догвилля», еще одной порцией меловых линий и вторым фильмом в анонсированной трилогии «США – страна возможностей», – Ларс фон Триер назвал американского президента Джорджа Буша «говнюком». В тот год режиссер вообще мало в чем себе отказывал: в той же связи он высказался о фильме «Братья» датского режиссера Сюзанне Биер как о «бессвязном дерьме» и обвинил сценаристов Андерса Томаса Йенсена и Кима Фупца Окенсона в том, что они разрушили датское кино множеством своих безличных и поверхностных сценариев.

– Мой отец очень правильно говорил, что о моральном облике страны можно судить по тому, как она принимает своих гостей. Большую часть героев «Догвилля» я взял из своих собственных воспоминаний. Так что если «Догвилль» что-то и критикует, так это Данию, – говорит Триер.

И добавляет, что его отношение к Америке вообще очень опосредованное, и именно поэтому ему было интересно снимать фильм, действие которого разворачивалось в США. Точно так же, как Кафка написал свой роман «Америка», ни разу в жизни в Америке не побывав, тем не менее он прекрасно пишет о стране, которую знает только по газетным статьям.

Можно, конечно, удивляться тому, что такой человек, как Ларс фон Триер, который всю жизнь был занят исключительно тем, чтобы отделиться от коллектива, критически воспринимает американский индивидуализм, но можно взглянуть на этот факт как на следствие его воспитания.

– Это невероятно красочная страна, которая на очень многое оказала влияние, но эта вот слепая вера в индивидуальную инициативу – она, как

мне кажется, довольно опасна и с политической точки зрения малосимпатична. Можно, конечно, сказать, что именно инициативная часть населения в свое время бросила все и переехала в Америку, – говорит Триер, который в юности рассматривал США исключительно как отрицательного героя. – И я по-прежнему чувствую какое-то отрицание по отношению к этой стране – просто потому, что я представляю, что люди, приехавшие туда, были теми, кто локтями отпихивал остальных. Они не из тех, кто вежливо посторонится и даст другому пройти, – смеется он.

– *В чем теперь проявляются твои левые взгляды?*

– Не знаю, мне кажется, я левый на таком, знаешь, уровне школьного двора, – отвечает он. – В смысле, я считаю основополагающим, что нельзя обижать тех, кто слабее тебя.

# **Гений – Триер на весах**

## Мебельщик

Могенс Руков первым употребляет слово «гений», говоря о Ларсе фон Триере. Без всяких наводящих вопросов с моей стороны. Притом что этого моего собеседника вообще сложно заподозрить в предвзятости, потому что во время интервью с бывшим триеровским преподавателем и соавтором сценария я однозначно понимаю, что у них с режиссером сейчас довольно прохладные отношения – охлаждение, насколько я могу судить, началось с того, что Руков публично выразил поддержку государству Израиль, а Триер его за это раскритиковал. Да и звучит это торжественное слово в его речи только после долгого и довольно критично настроенного вступления, в котором Могенс Руков заявляет, что фильмам Ларса фон Триера, по его мнению, не достает эмпатии.

– Я считаю, что главные его фильмы, особенно «Рассекая волны», это мастерские с точки зрения драматургии работы, но с эмпатией дело в них обстоит плохо. Я, например, не чувствую, что передо мной открыта возможность соперничать героям, – и если честно, я не думаю, что он сам им соперничает. Просто использует их как марионеток, – говорит он. – Ну правда, что вы чувствуете по отношению к Бесс в «Рассекая волны»? Вы ее хотите? А ведь она одна из главных сексуальных фигур, которую зритель при этом не хочет ни секунды. Потому что Ларс не имеет целью показать нам сексуальное существо – он показывает сексуальную *карьеру*. У него вообще нет героинь, которых можно было бы назвать эротичными. Ни Шарлотта Генсбур в «Антихристе», ни Николь Кидман. Это не то, чтобы ты думал при просмотре: «Ох и хороша! Мне бы такую хоть на вечерок».

– *Что это, по-вашему, говорит о Ларсе как о режиссере?*

– Что он не считает своей работой проникать внутрь героя.

Критика Рукова меня немного удивляет, потому что он только что сказал, что в общем и целом тепло относится к режиссеру и считает его приятным человеком.

– Ну да, но в нем ведь *зла и нет*, – поясняет он, когда я делюсь с ним этим своим удивлением. – Он очень любезный человек. Я считаю, что это достаточно важная его черта, которая стоит упоминания, потому что, согласитесь, он гораздо более любезен и гораздо менее сноб, чем можно было бы ожидать от гения.

Итак, *вот* оно. Слово. Не приходившее мне в голову, пока Могенс Руков – в самом начале моей работы над книгой – его не упомянул. Так что

я спрашиваю, действительно ли он считает Триера гением.

– Да, действительно. Он – гений.

– *Что делает его гением?*

– То своеобразие, которое отмечает все, за что он когда-либо брался, – оно абсолютно уникально. По большому счету ни один из его современников не способен так четко сформулировать правила игры. В этом смысле действительно можно сказать, что он величайший на сегодняшний день мировой режиссер.

Могенс Руков поясняет, что у других великих режиссеров-современников есть свой, легко узнаваемый стиль, но они снимают сцены одинаковой продолжительности, с драматическими сюжетами и так далее.

– Ларс такого не делает. Так или иначе, но он постоянно осваивает новые земли. Именно этим и должен заниматься гений.

– *Да, но ведь быть просто оригинальным недостаточно – разве ты не должен при этом уметь делать то, что ты делаешь, крайне хорошо?*

– Да, но в случае Ларса эти вещи взаимосвязаны. Гениальное вписано в историю от начала и до конца. Так было в «Эпидемии», так было в «Элементе преступления», так, без всякого сомнения, было в «Догвилле». Это не какой-то внезапный наплыв, который потом схлынет, нет, это нечто по-настоящему основополагающее и всеохватывающее.

– *Многие воспринимают его как человека, которому бы очень ХОТЕЛОСЬ, чтобы его считали гением.*

– Да, это я прекрасно понимаю, но у меня нет ни малейших сомнений в том, что ему присущи характерные для гениев черты.

– *Довольно распространено мнение, что главное его умение – это выстраивать кадры...*

– И это тоже верно, просто многие не понимают, что кадры значат для фильма. Потому что Ларс в первую очередь делает то, что вообще характерно для хорошего повествования: он наделяет героев желаниями. Бесс, например, формулирует свое в первых же кадрах фильма «Рассекая волны»: она хочет, чтобы Ян принадлежал ей. Но вот что характерно для Ларса, так это что он каким-то удивительным образом может наполнить эти ситуации чем-то таким, что воспринимается изначально принадлежащим именно этому фильму. И это одна из его гениальных черт.

– *Как, по-вашему, мог бы он лучше использовать свою гениальность – может быть, с большей эмпатией?*

– Нет, – отвечает он, – не мог бы. Потому что, если бы мог, он бы это сделал.

Гении, конечно, не избираются голосованием, и у других коллег и друзей Триера наверняка есть свое мнение по этому поводу, но после встречи с Могенсом Руковом я решаю не упоминать это слово в интервью, чтобы проверить, используют ли его знакомые Триера по собственной инициативе. Довольно быстро я выясняю, что да, используют. Две трети тех людей, у которых я беру интервью для книги (всего их двадцать четыре), сами называют его гением, и большинство оставшихся соглашались с этим определением, когда я под конец сам задаю вопрос.

Тут стоит добавить, что это не потому, что я заведомо выбирал кинокритиков и коллег, дружелюбно настроенных по отношению к режиссеру, в большинстве случаев я вообще не знал заранее, как они относятся к Триеру.

Хеннинг Камре, бывший ректор Института кинематографии и директор Датского института кино, становится следующим, кто сам – и таким будничным тоном, что я едва не пропускаю это мимо ушей, – упоминает это слово.

– Надо признать, – говорит он в самом начале интервью, – что я считаю его гением. Ведь даже гении заимствуют какие-то вещи, чтобы потом их использовать и видоизменять, и если ты можешь воровать талантливо – ничего такого в этом нет.

Его я тоже спрашиваю, что именно, по его мнению, делает Триера гением.



*«Директор всего» стал неудачей для Триера, запечатленного на этом снимке у Куллена в Швеции. У фильма было мало зрителей и еще меньше поклонников. Особенно не пощадил его в своей рецензии Карстен Йенсен, поставивший фильму одну звезду.*

– Он делает что-то абсолютно новое, и делает это очень интенсивно. Этим же объясняется и то, что иногда он стреляет в молоко – просто потому, что осмеливается рисковать. В первую очередь он обладает удивительной способностью создавать картины, и этому невозможно прийти и научиться в Институте кинематографии. Он к нам пришел уже с этим умением. С талантом построить из электрической лампочки, проволоки и пары гнутых гвоздей декорации Второй мировой войны, – говорит он.

Режиссер Мортен Арнфред тоже говорит это сам:

– Ларс с детства понимал, что он гений. Я думаю, ему мама об этом рассказала... Так что мне кажется, что он уже мальчиком сказал самому себе – а может, даже получил тому какое-то подтверждение: я – гений. Теперь осталось только сделать так, чтобы все остальные об этом узнали. И мы таки об этом узнали!

Мортен Арнфред считает, что Ларса фон Триера будут помнить как

человека, который всю жизнь сражался с собственными демонами, но этой битвой сумел наложить серьезный отпечаток на датское и европейское кино и историю кинематографа в целом.

– Многие деятели искусства были провозглашены великими только после смерти, – добавляет он. – Ларс же получил статус гения еще при жизни, даже будучи довольно молодым, и с этим ему теперь сражаться до конца жизни.

\*

А теперь ушат холодной воды и взгляд на местного гения из большого мира. Как известно, немногие деятели искусства способны сохранить свою значимость и не сжаться до очень обозримой величины, если взглянуть на них с определенного расстояния, и нам даже не обязательно выходить за пределы киноотрасли, чтобы Ларс фон Триер видоизменился в перспективе. Достаточно просто сходить за океан – тот самый, слева по карте. Например, в университет Джорджа Мейсона в Вашингтоне, где я спрашиваю одного из корифеев этой области, профессора киноискусства Питера Брюнетта, высокоуважаемого ветерана кинокритики на Каннском фестивале, что он рассказывает своим студентам о таком режиссере, как Ларс фон Триер, если вообще что-то рассказывает.

В ответ из трубки звучит хитрый смешок.

– «Вообще что-то» – это уже ближе к истине, – отвечает он. – Мне столько усилий стоит пробудить в студентах интерес к Кшиштофу Кеслевскому, например. Многие прекрасные режиссеры в США совершенно неизвестны. Так что нет, я не показываю фильмы Триера на своих курсах, но в разговорах с другими кинокритиками мы часто его упоминаем, – говорит Питер Брюнетт, который сам относится к людям, способным восхищаться работами Триера, что в течение долгих лет отразилось в его рецензиях на фильмы Ларса в «The Hollywood Reporter» и других газетах. – В Нью-Йорке Триера, конечно, знают, но я сомневаюсь, что за его пределами кто-то что-то о нем слышал – как, впрочем, и о других зарубежных режиссерах, – говорит он и спешит добавить, когда понимает, что молчание в трубке затянулось так надолго, что не может объясняться исключительно помехами связи. – Я понимаю, что в Дании к Триеру относятся с определенным недоверием – знаете, говорят ведь, что нет пророка в своем отечестве. Но вам не о чем беспокоиться, он большой европейский режиссер. Очень масштабная фигура. Мне кажется, он

одновременно и гений, и шарлатан, и гениальность его состоит в невероятном богатстве фантазии. У него в голове за пять минут рождается столько идей, сколько большинству режиссеров не видать за всю свою жизнь. Кроме того, он абсолютно лишен всякого страха. – Следует короткая пауза, сопровождающаяся электрическим потрескиванием, и Питер Брюнетт заканчивает мысль: – Ну, если не считать страха путешествий.

– *Какова его роль в Каннах?*

– Там он очень важен. «Антихрист», как мне кажется, был тем фильмом, который в том году ждали больше всего. И он очень правильная для Канн фигура, потому что порождает массу дискуссий. Именно этого зрители ждут от фестиваля, и тут его фильмы подходят как нельзя лучше, потому что половина зрителей в них влюблена, а другая половина – ненавидит. Его выступления на пресс-конференциях я лично рассматриваю как неотъемлемую часть его творчества. Я имею в виду: эй, иди посмотри, как этот парень сходит с ума. Это все – составляющая одного большого творческого проекта «Ларс фон Триер».

Питер Брюнетт считает особенно характерными для Триера и его фильмов две черты. Во-первых, творческую отвагу и бесстыдство. Его фильмы всегда подходят к самой черте, и с точки зрения содержания, и с точки зрения используемых приемов, и иногда выходят за нее, считает профессор, который не был безоговорочно в восторге от «Танцующей в темноте» и «Антихриста», но все-таки относится к ним более положительно, чем большинство американских критиков. Во-вторых, Ларс фон Триер, конечно, манипулятор от Бога, и никогда нельзя с уверенностью сказать, что в его поведении на публике и его фильмах всерьез, а что нет.

– На самом деле он занимается смыванием границы между серьезным и несерьезным. Я лично воспринимаю это как очень постмодернистский прием. Он говорит: «Я могу быть серьезным и несерьезным одновременно. Я действительно так думаю, но в то же время над этим смеюсь». И это одна из сторон его гениальности.

\*

Петер Шепелерн объясняет, что главной составной частью таланта фон Триера является его способность заставить всех остальных увидеть, насколько важно то, что он снимает фильмы.

– Конечно, это потому, что он чувствует себя особенным, – говорит Петер Шепелерн и делает паузу, прежде чем продолжить и произнести то

самое слово: – В своем роде он гений.

Ларс фон Триер, объясняет Петер Шепелерн, – это режиссер, действующий в совершенно иной стихии, чем остальные. Кроме того, он обладает очень редкой комбинацией компетенций («сам и пишет еще все это дерьмо», как выражается Шепелерн). И потом, у него есть то, чем могут похвастаться очень и очень немногие режиссеры: широкие познания в области фотографического и операторского мастерства.

– Основная масса режиссеров крайне мало знает о том, как чисто практически осуществим тот или иной трюк, в то время как Ларс вполне может обойтись без оператора. У него чутье на всевозможные технические детали и трюки. Другим понадобилась бы помощь технического режиссера, а Ларс *и есть* технический режиссер.

Под таким напором, к сожалению, довольно сложно удержаться от скепсиса. Что бы ты ни думал о фильмах Ларса фон Триера, требуется определенное упорство, чтобы настоять на своем праве воспринимать его как короля, прогуливающегося по городу голым, пока подданные стоят вокруг и не умолкая нахваливают невидимую одежду, потому что им рассказали, что специальный материал, из которого она сделана, видят только те, кто квалифицирован для своего поста. И одежда на нем есть, уверяет Петер Шепелерн. Вопрос скорее в том, чего он хочет от нас и есть ли что-то под одеждой.

Шепелерн объясняет, что по большому счету все деятели искусства делятся на три основные категории, и начинает с первой: «Великие деятели А». Это люди, обладающие определенной миссией, чьей задачей является рассказать зрителям что-то новое о мире.

– Они говорят: так, я хочу рассказать вам одну историю, чтобы вы поняли, какие ужасные вещи творятся в Никарагуа, или как мы, люди, друг с другом обращаемся.

Следующая группа – маленькие деятели искусства, ремесленники, выполняющие задания профессионально и хорошо. Остается последняя группа: «Великие деятели Б», в которую и входят Ингмар Бергман, Андрей Тарковский, ну и Ларс фон Триер.

– Они говорят: я создам уникальное произведение. Нечто такое, чего вы никогда не видели раньше. При просмотре «Персоны» Бергмана, или «Зеркала» Тарковского, или «Антихриста» Триера ничто не говорит зрителю: посмотри по сторонам, чтобы понять, как все обстоит на самом деле и как я это анализирую, – говорит он. – Ну да, Ларс говорит, что женщины – это природа, а природа – это зло. Следовательно, женщины – это зло, так? И да, конечно, это главная мысль фильма, но в первую очередь

его задача – снять фильм, которым зритель будет очарован. После просмотра «Антихриста» никто не выдвигает законопроектов о возобновлении сжигания ведьм, потому что ведьмы *существуют* и с этим необходимо что-то *делать!*

По мнению Петера Шепелерна, такие фильмы, как «Антихрист», похожи скорее на психологический тест Роршаха – чернильные пятна, в которых каждый может увидеть что-то свое. Ларс фон Триер не просто не вложил сюда никакого послания, он *не хочет* формулировать никакого послания. И если какому-то настойчивому зрителю все-таки удастся обнаружить послание при анатомировании фильма, он быстро поймет, что от фильма к фильму послания меняются.

– Конечно, можно проследить определенные темы, которые его интересуют. В ранних фильмах – это крушение идеализма, потом роль женщины как жертвы и одновременно с этим ангела мщения. Но вообще надо признать, что разброс удивительно большой, – говорит Петер Шепелерн.

Сам Ларс фон Триер сравнивает себя с мебельщиком. На всех стульях можно сидеть, и все равно есть тысячи разных видов стульев, как говорит Петер Шепелерн.

– Ну, то есть обычно в мюзиклах никого не вешают за убийство, правда? Так что существуют какие-то основополагающие правила в киноискусстве. И почему бы их не потревожить?

Фильмы Нильса Мальмроса и Ингмара Бергмана являются, по большому счету, сборниками личных воспоминаний. О фильмах Триера такого не скажешь, он использует факты своей жизни гораздо реже. Петер Шепелерн объясняет это тем, что ему «неинтересно рассказывать историю своей достаточно недраматической жизни».

Зато он охотно рассказывает эту историю в другом месте, а именно создавая миф о себе как о великом деятеле искусства.

– Это его бренд. Он взял самого обыкновенного мальчика Ларса Триера и превратил его в великого режиссера Ларса фон Триера. Та-дам! И здесь есть ирония и гримаса, но за всем этим стоит реальный человек.

Даже заинтересованность Ларса фон Триера в католицизме, еврействе и шаманстве Петер Шепелерн воспринимает скорее как выражение творческой открытости, чем как веру:

– Творческие люди ведь сидят, закинув крючок в пустую ванну, и надеются, что клюнет, правда?

В фильме Андрея Тарковского «Сталкер» путники идут сквозь особое мистическое географическое пространство, Зону, похожую на заросшее

травой поле с припаркованным старым танком. Именно так Петер Шепелерн представляет себе творческий поиск Ларса фон Триера.

– Я представляю, как он идет по этому конкретному пространству, со старыми, поросшими травой рельсами, и нас все равно не покидает предчувствие, что где-то здесь кроется неуловимая правда, которую мы никогда не перестанем пытаться поймать, – говорит он. – Внутри этого пространства находится правда. Мистическая, невообразимая правда, поэтому наша задача – снова и снова возвращаться сюда и пытаться до нее дотянуться. И тогда можно сказать: «Ну ладно, Ларс, ее там нет!» На что он ответит: «Да, но я должен пытаться». И это, наверное, можно назвать настоящим творческим призванием.

В глазах Томаса Гисласона талант – это только ничтожная часть необходимого для того, чтобы стать гениальным режиссером. По всему миру сидят миллионы талантливых людей, которые при определенном стечении обстоятельств могли бы быть задействованы в создании гениальных произведений искусства. Однако подавляющее большинство этих дремлющих гениев никогда не станут даже непризнанными, а так и останутся никому не известными.

– Для меня гениальность заключается и в самой практической возможности ее реализации. В умении собрать вокруг себя людей и заручиться их поддержкой. В умении руководить съемочной группой, запускать новые проекты, творить миф о себе, и не в меньшей мере – в обладании упорством, чтобы не сдаваться. И Ларс гениален потому, что у него как раз есть *полный* набор, – говорит Томас Гисласон.

Для того чтобы уметь настоять на своем в мире киноискусства так, как это делает Триер, нужны определенные практические навыки. Умение мыслить стратегически, например, или чутье, позволяющее собирать вокруг себя нужных людей. Способности к самомифологизации. Томас Гисласон считает неслучайным, что те страны, где Триера действительно любят – Франция, Япония, Германия, – это как раз те страны, в которых серьезнее всего относятся к мифологии.

– Есть еще одно обязательное условие, – говорит Томас Гисласон. – Ты должен этого *хотеть*. И я, пожалуй, никогда не встречал никого, кто был бы столь же поглощен своей работой, как Ларс. Он *одержим* кино.

Кинокритик газеты «Политикен» Ким Скотте не использует в отношении Триера слово «гений», зато относит режиссера к более или менее редкому виду режиссеров с большой буквы «Р», которых киноотрасль со своими огромным количеством просмотров и большими деньгами не очень-то склонна производить. Зрители сегодня немало знают

о том, как именно на съемочной площадке появится револьвер, если он должен быть задействован в одной из последующих сцен.

– Но вообще представление о том, что фильм может быть произведением искусства, а не только более или менее успешным проектом, крайне непопулярно. В этом смысле правила игры, по которым работает Ларс фон Триер, делают его *man out of time*<sup>[48]</sup>, – говорит он.

Кроме того, на сегодняшний день в мире есть очень мало режиссеров, о которых можно сказать, что зрители абсолютно не представляют, каким будет их следующий фильм.

– И это само по себе признак *чертовски* высокого качества. Потому что абсолютное большинство хороших режиссеров крайне последовательно относятся к своим произведениям, в то время как очень редко где в кинемейнстриме можно встретить то абсолютное бесстрашие, с которым снимает фильмы Ларс фон Триер.

В фильмах Триера, начиная с «Рассекая волны» и дальше, Ким Скотте видит отчаяние – однако вовсе не беспомощное отчаяние, нет, скорее наоборот.

– Может быть, это прозвучит некоторым преувеличением, но все-таки при их просмотре нельзя отделаться от ощущения, как будто каждым фильмом он делает отчаянную ставку, которая, возможно, подразумевает, что он никогда больше не сможет снимать фильмы.

Сам Триер говорит, что его амбиции лежат в области изобретения новых слов для кинословаря, и американский профессор кино Петер Брюнетт согласен с тем, что это довольно точное описание его творческой деятельности.

– В каждом без исключения его фильме есть что-то, чего мы никогда не видели раньше. Когда я посмотрел «Европу», понятия не имея, кто ее снял, я был совершенно ошеломлен тем, как авторский тон в секунду сменяется со смехотворного на мистический, – говорит он. – Сценографическое решение в «Догвилле» и «Мандерлее», с меловыми линиями, – я в жизни ничего похожего не видел. Смесь мюзикла, мелодрамы и реализма в «Танцующей в темноте» и смесь ручной камеры и мюзикла – таких смесей я никогда раньше не видел. И это замечательно, потому что никто другой даже приблизительно не идет в этом направлении.

– Как Триер повлиял на других режиссеров?

– Главным образом «Догмой», она на многих произвела большое впечатление. Но вообще мне кажется, что он слишком своеобразный для того, чтобы ему подражали. Никто, кроме Ларса фон Триера, не может снять триеровский фильм.

– То есть, сколько бы новых слов он ни изобрел, он по-прежнему единственный, кто говорит на этом языке?

– Боюсь, что да, – смеется профессор. – Но все равно, его пример одновременно бросает вызов и вдохновляет. В наше коммерческое время, когда единственное, что важно, это заработать как можно больше денег, он, конечно, исключение, даже среди режиссеров художественных фильмов. В США большинство махнули бы рукой на «Идиотов», потому что это шок ради шока, провокация ради провокации, но мне нравится, когда меня провоцируют и удивляют. В этом фильме он подрывает все представления о социальных правилах игры и заставляет взглянуть на них совершенно по-новому. По-моему, это очень здорово, никто в мире ничего похожего не делает. Идея совершенно бесстыдная, конечно, заставить здоровых людей играть инвалидов, но я подумал: «Господи боже! Этот парень – гений».

## Поставить на зеро

Гений сидит, откинувшись на высокую спинку своего рабочего кресла и следит за тем, как я вешаю пиджак и снимаю ботинки. Я говорю ему, что мы должны найти фотографию для обложки.

– Ты же не знаешь даже пока, о чем должна быть книга.

– *Книга о тебе, твоей жизни, твоих фильмах и точках, в которых эти три темы пересекаются*, – отвечаю я и добавляю, немного неуверенно, что у меня появилась идея о том, как книга может называться.

– Да? И как?

– «Гений».

– Ага. Ну ради бога. Гений. Это слово, знаешь, обычно входит в словарный запас после прочтения комиксов про Дональда Дака. Потому что, – смеется он, – это вроде как единственное место, где о таких вещах действительно говорят. Ладно, мне в туалет надо.

– *Так что ты все-таки думаешь о названии?* – спрашиваю я, когда он возвращается к своему креслу.

– «Гений»? – переспрашивает он. – Эм... Не знаю, разбирайся с этим сам. Я не могу ничего об этом думать, черт побери!

– *Ты думал о том, гений ты или нет?*

– Смысл моей карьеры изначально был в том, чтобы стать гением. То есть это было частью мифотворчества, но я думаю, что так у многих, кто считает себя гениями. Можно выбрать роль идиота или шута, можно выбрать роль гения. И если выбрать роль гения, приходится очень стараться, потому что... – говорит он и начинает смеяться, – потому что роли идиота гораздо проще соответствовать.

– *И ты решил поставить на гения?*

– Ну сказал же, что да, – раздраженно отвечает он. – Поставить на гения – все равно что поставить на зеро. Это значит, что ставки высоки. Ну и я сделал это немного иронично, чтобы мне не пришлось слишком уж больно падать, если бы все вдруг пошло наперекосяк, как оно, может быть, и *пошло*. Но... гений? Для меня это именно что слово из комиксов о Дональде Даке, – говорит он и поднимает взгляд. – Винт Разболтайло – вот был гений! – восклицает он. – Кто он, кстати, в смысле, что за животное? Журавль?

– *Ты не помнишь, когда ты понял, что будешь ставить на зеро?*

– Ну-а-а... Наверное, в какой-то момент я решил, что я таки гений и

что в моем случае может иметь смысл ставить на zero. Это в том случае, если мы предполагаем, – смеется он, – что описание моей должности заключается в слове «гений». Или же я не исключал, что рано или поздно могу им *стать*. Во время пробных прыжков оказалось, что я вполне верю, что смогу перепрыгнуть, так что перекладина просто осталась лежать. И да, я не отрицаю, что все фильмы, которые я сделал, сняты с тем прицелом, чтобы стать шедеврами. Даже «Директор всего», несмотря на то что его посмотрели два человека.

\*

По кабинету распространяется определенное смущение. Режиссер смущен, потому что не очень понимает, как об этом говорить. Я сам смущен, потому что мне, с одной стороны, не нравится то смущение, в которое я его погрузил, но с другой стороны, мне не хочется дать ему выскользнуть.

– Андерсен говорил о себе как о гении. – Режиссер находит подсказку и сбегает в область общих знаний, спасая нас тем самым от воцарившейся тишины. – Так что не исключено, что только ложная скромность приводит к тому, что гениев на земле так мало. Представь, что было бы, если бы все считали себя гениями. Может быть, качество всего на свете тогда бы резко возросло.

Да, да, думаю я про себя. Андерсен ведь тоже решил, что он гений, еще до того, как отправиться из Оденсе в Копенгаген, чтобы убрать последнее маленькое препятствие на своем пути и, снискав расположение буржуазии и заручившись поддержкой состоятельных людей, развернуть наконец свой гений перед лицом всего мира. И если у него и были какие-то сомнения, они касались исключительно того, в какой именно области ему стоит разворачивать свою гениальность: в танцах, актерской игре или поэзии.

– *Слушай, может быть, нам называть вещи своими именами: ты всегда исходил из того, что ты гений.*

Он смеется, так что я и сам начинаю смеяться.

– Моими образцами для подражания были Кубрик и Дрейер, а они каждый раз, делая что-то новое, устанавливали определенный стандарт. Но делать это гораздо проще, когда между фильмами проходит десять лет, а не полтора года, как у меня. Тогда немного тяжелее совершать, – говорит он, смеясь, – гениальные шаги.

Не все свои гениальные шаги Триер считает одинаково твердыми. Когда я спрашиваю у него о любимом собственном фильме, первым он называет «Догвилль».

– Он мне нравится, – тихо говорит Триер. – Мне кажется, он хорошо закручен в плане кинопроизводства. «Идиоты» – гораздо более запутанный и не такой уж изящный фильм, но он мне тоже нравится. «Рассекая волны» я много лет не пересматривал. На фильмы, снятые до того, я смотрю сейчас немного отстраненно. «Элемент преступления», как мне сейчас кажется, был ничего такой. «Эпидемия» – это очень короткий фильм, а «Европа» мне кажется скучноватой, в ней слишком много изобретательности.

– А «Королевство»?

– «Королевство» – да, пожалуй, но главным образом потому, что мне многое в нем кажется смешным. Не столько по части ужасов, сколько по части характеров. Хелмер и Моесгор были особенно хорошо прописаны. И Йенс Оккингс Буллер и фру Друссе. Очень красочная галерея.

\*

За «Догвиллем» в 2003 году последовал фильм «Пять препятствий», в котором Ларс фон Триер отправлял человека, который долго служил ему примером, режиссера и кутилу Йоргена Лета, снимать фильмы, правила которых устанавливал сам Триер, заставляя Лета делать все то, чего тот обычно избегал. Фильм был принят хорошо как зрителями, так и критикой. Потом Триер снял «Мандерлей», еще один сеанс меловых линий, который был принят уже более сдержанно. И уж совсем плохо дела обстояли в 2006 году, когда в свет вышел «Директор всего», разгромленный критикой и объявленный высосанной из пальца чушью.

Писатель Карстен Йенсен в киножурнале «Экко» поставил фильму одну-единственную звезду. Слухи говорят, что Триер неделями носил эту рецензию в кармане, все глубже и глубже впадая в депрессию.

– Ну, в каком-то смысле я считаю, что одна звезда – это еще хуже, чем ни одной, – говорит он, когда я об этом упоминаю. – Но вообще фильм был принят в Дании чудовищно плохо.

Многие коллеги и друзья Триера рассказывали мне о его мучениях, связанных с той рецензией. Другие возражали, что Триер вообще не читает рецензий. Но Петер Ольбек утверждает, что та конкретная угодила триеровскому чувству собственного достоинства в самое солнечное сплетение. Еще и в то время, когда он был особенно уязвим.

– Я думаю, что он переживал тогда – и как мужчина, и как режиссер – кризис среднего возраста. Со всеми этими вопросами: «Неужели все закончилось? Остается ли мне теперь только вспоминать о хороших временах или там, впереди, тоже еще что-то ждет?» Однако мне кажется, что, сняв «Антихриста», он преодолел этот кризис. Потому что можно считать, что это дерьмо, а не фильм, но никто не может сказать, что он снят человеком, звезда которого вот-вот *закатится*. И всего через год после окончания съемок «Антихриста» он уже был готов начать все заново, – говорит он.

Сам Ларс фон Триер признается, что, когда он бесшабашен и в своей тарелке, ему «плевать» на рецензии. Более того, он даже радуется, если фильм особенно резко критикуют.

– Но когда я вроде как стою на коленях, я гораздо более склонен читать рецензии и придавать им какое-то значение.

И Карстен Йенсен его действительно не пожалел.

«Директор всего» похож на видеосопровождение для рождественского корпоратива «Центропы», снятое парочкой рядовых сотрудников, которые в перерывах между продакшенами одолжили камеру и сымпровизировали мягкую сатиру в адрес власть имущих на своем рабочем месте», – начинает он свою рецензию. И продолжает:

«Я не исключаю, что в течение первых пяти минут в зале еще будут раздаваться редкие, полные ожиданий и надежд смешки, но потом внимание начнет рассеиваться, так что через пятнадцать минут после начала фильма в зале можно будет застать ласки в серверной, растущие промилле и ряды пустых кресел».

Чуть позже он переводит взгляд с фильма на режиссера: «Хуже всего не то, что Триер не испытывает никакого уважения к зрителям, хуже всего то, что он не испытывает уважения к себе самому. Он оказался втянутым в студенческую борьбу со своим собственным талантом, в рамках которой не может использовать идею, предварительно не препарировав ее так, чтобы не оставить от нее камня на камне, в вечном страхе обнажить иначе какую-то внутреннюю жизнь, в наличии которой, впрочем, он и сам сильно сомневается».

Триер терпеливо сидит и слушает, пока я зачитываю ему выдержки из рецензии.

– Хорошо, может быть у меня нет самоуважения, но он так и не объяснил мне, как именно это выражается. Он, наверное, имеет в виду эффект остранения. Что я не вижу ничего ужасного в том, чтобы раскрыть очарование фильма. Когда я делал обратные проекции в «Европе», я

отдавал себе отчет в том, что я делаю обратные проекции. То же самое можно сказать о «Догвилле»; все вокруг качали головами и говорили: «Да сделай же ты нормальный город в конце концов! Зачем ты заранее выставляешь себя идиотом?» Нет, я считаю, что я показываю составные части. Как в кулинарных телепередачах, когда они сначала показывают помидоры в банке, а потом сразу готовое блюдо.

– *Что зритель получает благодаря этому?*

– Ну, в какой-то момент ты перестаешь замечать линии, и мне кажется, что это для тебя же может быть круто. Может быть, ты сможешь использовать это потом в каких-то других областях жизни. Потому что в тот самый момент, когда ты перестаешь видеть линии, ты различаешь за ними изображение самых разных жизненных ситуаций – и, может быть, вдруг увидишь всю природу до малейшей травинки.

– *Так что ты не считаешь, что это демонстрирует твой страх перед возможным отсутствием всякой внутренней жизни?*

– Не-а. Я бы скорее сказал, что это немного высокомерно: я устанавливаю перекладину немного выше обычного, когда я сначала рассказываю, какие технические приемы собираюсь использовать, а потом все-таки стараюсь ими очаровать. Что он там говорил про отсутствие самоуважения?

Я снова зачитываю этот кусок.

– Не знаю, по-моему, у него все эти слова лежат на полках, откуда он их достает по мере надобности. «Так, что бы нам сейчас взять?» Да, *может быть*, я презираю самого себя, но почему тогда *некоторые* мои работы ему нравятся? В общем, я считаю, что у меня больше шансов сказать что-то, когда я сам себе усложняю задачу, чем если бы я просто специализировался в том, чтобы снова и снова снимать какой-то один определенный вид фильмов. При этом содержание от этого не обязательно стало бы интереснее или там персонифицированнее.

– *Каково содержание твоих фильмов?*

– В них нет никакого содержания, если мы под содержанием понимаем мораль. Я сталкиваю между собой определенные величины и даю им бороться друг с другом. Я не исключаю, что в этом при желании можно отыскать какую-то мораль, но я не для этого снимаю фильмы.

– *Ты ничего не хочешь рассказать зрителям?*

– Нет, я хочу им что-то *показать*. Я хочу, чтобы они что-то испытали.

# **Зло и упадок – «Антихрист»**

## Домашний врач

Телефон Кристиана Клемпа нередко звякает новым сообщением. «Нашел асимметричное место под подбородком и ощупывал его всю ночь». За этим следует подробное описание того выпуклого, как будто набранного азбукой Брайля, смертного приговора, который Триер всю ночь нащупывал на своем теле.

– Люди, страдающие фобиями, часто боятся именно асимметрий, – объясняет Кристиан Клемп, окулист и двоюродный брат жены Триера, единственный, пожалуй, кого в последние годы можно было бы назвать настоящим другом режиссера. – И тогда я отвечаю, если я сам не сомневаюсь: «Это абсолютно нормально и не опасно». Не вдаваясь при этом в подробности и не перечисляя возможные диагнозы, потому что тогда он просто переключится на них и будет бояться чего-то нового. Он вполне может не думать ни о чем другом в течение нескольких суток.

За прошедшие годы эти двое обменялись «миллиардами звонков и сообщений и время от времени встречались, чтобы обсудить определенные симптомы», говорит Кристиан Клемп. Со временем их общение развило свою собственную, понятную только им двоим грамматическую систему, так что триеровские вопросы имеют форму немногословного перечисления симптомов, а ответы Клемпа – кратких оправдательных приговоров или – в особо тяжелых случаях – подчеркнутых гарантий того, что жизнь Ларса вне опасности и что Кристиан берет на себя ответственность за ситуацию.

– Ларс называет это магическим мышлением. Если он спрашивает и я отвечаю определенным образом, он может перестать себя ощупывать. Это волшебная схема, благодаря которой он может отпустить переживания. Он может спросить: «То есть ты думаешь, что я могу перестать проверять?», на что я отвечаю: «Да, думаю, что можешь перестать».

У этого особого вида консультаций, конечно, есть свои проблемы. Кристиан Клемп специализируется в очень узкой области офтальмологии и не очень-то «глубоко разбирается в остальных системах органов», так что он не может диагностировать болезни, столкновения с которыми боится режиссер. Однако его оправдательные приговоры очень быстро вызвали у Триера привыкание. Кристиан Клемп объясняет это тем, что режиссер чувствует такое счастье и эмоциональный подъем, будучи внезапно освобожден от страха, что его потребность в получении такого освобождения неуклонно растет, так что сейчас он все-таки обращается к

обычному практикующему врачу в случае возникновения проблем, требующих обоснованного медицинского ответа.

– Я видел его умирающим тридцать тысяч раз. И мы говорим не о каком-нибудь там «О нет, кажется, я умираю». Мы говорим о том, что он *уверен*, что сейчас умрет, у него в глазах разлита такая же паника, как у человека, которому только что сообщили, что смерть близка. Так что одна из главных задач его жизни – не доводить себя до такого состояния, потому что это причиняет ему невыносимые страдания. Иногда он вынужден приходить ко мне на работу, хотя я ужасно занят на дежурстве, и он часами ждет в приемной больницы, пока у меня появляется окошко и я смогу наконец его обследовать.

Невроз навязчивых состояний проявляется в навязчивом желании выполнять определенные действия – например, проверять себя на предмет раковых опухолей, объясняет Кристиан Клемп. И, не подчиняясь этому желанию, ты испытываешь физический и психологический дискомфорт.

– Некоторые бесконечно проверяют, закрыли ли они дверь. Кто-то считает, что это объясняется биохимическим дисбалансом в мозгу, кто-то – что это вытесняющий страх, своего рода защитный механизм против его появления. Но случай Ларса, насколько я могу судить, в этом отношении несколько атипичен, потому что его страхи перепрыгивают с одного предмета на другой, и ему в общем и целом не свойственна эта вера в то, что, если он совершит какое-то магическое действие, все сразу станет хорошо, – говорит он и добавляет: – Ну, если не считать веры в разговоры со мной.

\*

Для большинства людей дискомфорт – это временное явление, перерыв между более или менее комфортными состояниями. Однако для Ларса фон Триера это правило не работает.

– Я боюсь, что большую часть времени он чувствует себя плохо, – говорит Кристиан Клемп. – Так что он ступает по камням, пытаюсь себя отвлечь, чтобы получить хоть какую-то паузу от вечно терзающей его внутренней пытки.

Когда Триеру плохо, он выходит в сад и строит каменные ограды. «Тогда он берет паузу», как говорит его друг. В паузах они видятся тоже – с тех самых пор, как Триер женился на Бенте. Они регулярно встречаются семьями, а также отправляются вдвоем на экскурсии, объединяющие их

радость от «умеренной физической нагрузки с общим пристрастием к крутой технике», как формулирует Кристиан Клемп. Все началось с того, что четырнадцатилетний на тот момент Кристиан часто одалживал у Триера каяк. Позже они карабкались на деревья с профессиональным оборудованием. Охотились и ловили рыбу. Такие вылазки всегда организывает режиссер – в благодарность за все те разы, когда офтальмолог спасал ему жизнь.

– Ларс научил меня ловить рыбу на муху. У него вообще есть удивительная способность заинтересовывать меня чем-то новым, рассказывая и объясняя, – говорит Кристиан Клемп.

Нельзя сказать, впрочем, чтобы сам Триер был отчаянным рыболовом с удочкой. Кристиан описывает, как его немного сутулый друг стоит, опустив на нос очки, и, «слегка дрожа всем телом», проверяет леску и катушку, сопровождая эти действия ровным потоком сжатых проклятий. Триер всегда первым хочет домой. Или хотя бы в ближайшую маленькую гостиницу, выпить шнапса и прилечь подремать. Однако, пригласив однажды Кристиана на охоту «у какого-то крутого графа», как вспоминает врач, Триер вел себя не в пример оживленнее. Они были вооружены до зубов и находились в окружении сливок общества. И тут Триер начал последовательно смущать никому не известного двоюродного брата своей жены, рассказывая руководившему охотой графу, что Кристиан посоветовал не слушать никаких графов, а просто стрелять, когда им вздумается.

– И он не унимался и не унимался, – смеется Кристиан. – Сначала это было смешно, но в какой-то момент мне стало неловко, потому что он сказал: а Кристиан говорит, что лучше целиться пониже. Или – а Кристиан говорит, что ты несешь какой-то бред. И в конце концов этот граф начал одним глазом за мной следить и раздражаться.

– Как Ларс ведет себя на охоте?

– Когда он получил разрешение на хранение оружия, он достаточно интенсивно занялся стрельбой. Тренировался, тренировался, тренировался. Но... мне все равно кажется, что он не так уж часто попадает в цель.

И писатель Клаус Рифбьерг думает, что знает этому объяснение. Триер подолгу не решается нажать на курок, и воспоминания о конкретных ситуациях надолго врезаются потом в его память и его работы. Однажды Рифбьерг и Триер охотились вместе, и Рифбьерг подстрелил несколько фазанов, причем один из них «несся прямо Триеру в голову», как вспоминает писатель. Но Триер не решался выстрелить.

– Я крикнул ему: Ларс, да *стреляй* же ты, черт бы тебя побрал! – говорит Клаус Рифбьерг. – И он *никогда* этого не забыл. Он *постоянно* к

этому возвращается в разговорах.

\*

Поначалу Триер произвел на Кристиана Клемпа, встречавшего его на семейных праздниках, впечатление застенчивой и немного неуверенной в себе знаменитости. Триер приходил в ужас, когда кто-то собирался держать застольную речь в его честь.

– Тогда он просто встает и уходит, – рассказывает Клемп. – И чем больше людей вокруг, тем неувереннее он становится. Или, наоборот, пытается компенсировать свой дискомфорт тем, чтобы вести себя взвинченно-весело и очень бесцеремонно.

С течением времени это первоначальное впечатление изменилось.

– У нас обоих достаточно пошлое чувство юмора, я не думаю, что его часто в таком подозревают, но тем не менее. Иногда мы шутим действительно, действительно ужасно, – рассказывает Кристиан Клемп.

– *Похабные шутки ниже пояса?*

– Ну не только. Но и вообще просто... плохие шутки, – смеется он.

Единственная сторона фон Триера, которая Кристиану Клемпу абсолютно незнакома, – это тот взбалмошный ломака, которым его частенько выставляют в разговоре люди, не знающие, что Триер и Кристиан лично знакомы.

– С годами это представление вырисовывается все четче и четче. Его упрекают в мифотворчестве, считается, что он шагу не ступает, не обдумав предварительно, как это будет выглядеть в прессе. Мне же кажется, что ему совершенно на это наплевать.

В общем и целом близкое знакомство с режиссером обернулось для Кристиана не одним сюрпризом. Не только потому, что он оказался не похож на бытующие представления о нем, но и потому, что он не похож вообще ни на кого.

– Меня до сих пор продолжает удивлять, *насколько* же он не похож на других людей. Во-первых, он самый искренний человек, которого я знаю. Однозначно. Не только перед своим ближайшим окружением, но и перед целым миром. У этой искренности нет никаких барьеров, он всегда говорит то, что думает. И к этому сначала нужно привыкнуть, – говорит Кристиан Клемп.

Триер, например, может, сидя за ужином с женой и друзьями, вдруг начать жаловаться, что ему никогда нельзя изменять. «Мужчины для этого и

созданы, – говорит он. – Всем остальным можно, а мне нельзя?»

– Обычно такая искренность заканчивается еще до достижения переходного возраста, – смеется Кристиан Клемп. – Но Ларс никогда ничего не скрывает.

Как-то раз Кристиан Клемп с женой жили в доме Триеров, пока Ларс с Бенте ездили на Каннский фестиваль, и тогда Клемп умудрился провалить порученный ему уход «за проклятыми этими его помидорами» в теплице. Отростки нужно было подрезать, иначе растения теряют способность расти.

– Я неправильно понял всю эту отростковую премудрость, и, когда они вернулись домой, проехав всю дорогу в автокемпере, он напрямик пошел в теплицу и вырвал все те отростки, которые я должен был отрезать. Медлить с этим было нельзя, – смеется он. – Только после этого он наконец со всеми поздоровался.

Общая же характеристика, данная фон Триеру Кристианом Клемпом, такова: милый и приятный человек, который в первую очередь старается жить в минимально возможном объеме страха, а также искренне старается делать людям добро и делиться с ними своими заумными радостями. Например, на кухне, где он не так давно хотел накормить друга рыбой, запеченной в соли, и картошкой фри, которую он сам любил в молодости.

– Мы простояли на кухне пять часов – мы тогда остались дома с детьми, жены ушли в театр. Нужно было сделать фритюр и какой-то дико сложный соус для картошки. Сама картошка тоже готовилась как-то по-особенному. Его очень успокаивает, когда у него есть возможность объединить множество разных вещей в одно целое. Съели мы все это за пять минут – это ему вообще свойственно. Все было очень вкусно, но под конец ему это осточертело. Потом мы пили зеленый чай, и здесь крайне важно было следить за тем, сколько пены будет на поверхности, – Ларс предпочитает, когда она вся укрыта пеной.

## Свержение оленя

Сегодня первый весенний день. Светит солнце, земля под ногами мягкая и коричневая, и весна застыла наготове в деревьях, кустах и траве. Небо над домом режиссера полно птичьего щебетанья. Я выхожу из машины на парковке и сразу замечаю Триера, который разговаривает по телефону у теплицы.

– Сейчас детей заберем, – говорит он, положив трубку и махая рукой в сторону машины.

Через пятнадцать минут он останавливает машину на большой щебневой площадке, ставит ее на ручной тормоз и выходит из нее.

– Где мы?

– На Багсвердском озере.

Мы подходим к озеру, в окрестностях которого зима потихоньку начинает ослаблять хватку. Поверхность по-прежнему укрыта огромным сине-серым пластом льда, но оттепель уже проела в нем отверстия, и озеро со всех сторон окружено венком по-зимнему лысых деревьев, стволы которых золотисто тлеют на солнце. Готовясь к съемкам «Антихриста», Триер делал то, что обычно ему не свойственно: смотрел фильмы. Он рассказывает об этом, когда мы ступаем на широкий мост и усаживаемся на скамейке, с которой открывается вид на все озеро. Японские фильмы ужасов, «Ведьму из Блэр» и старый черно-белый «Вампир» Карла Дрейера.

– Когда я писал сценарий, я часто сюда приходил после того, как отвез мальчишек в школу. Слушал в айпode музыку из фильмов ужасов. Как это круто придумано вообще – айпод, да? Именно о таком ты мечтал ребенком: а вот бы можно было взять с собой в лес музыку! И вдруг ты действительно можешь взять с собой музыку. Я, кстати, именно на этой скамейке обычно сидел, – говорит он, хлопая ладонью по сиденью между нами.

Это место кажется мне почему-то хорошо знакомым. Этот свет, высота и окрас деревьев, уходящая вдаль широта – где-то я это уже видел, однако сейчас у меня не сразу получается сориентироваться в сторонах света.

– Ну ты же знаешь водный стадион, он вон там. А здесь снимали «Матадор», ресторан у озера, помнишь? – говорит режиссер. – Кажется, он называется «Нессеслоттет». А вон там Софиенхольм.

– Ого, сколько в этом озере буйков, – замечаю я.

– Да, – соглашается он. – Можешь пойти их выловить. Проставим на них очки, которые ты набрал.

В мае 2007 года настроение его было совсем другим, и в одном из интервью режиссер заявил тогда, что не знает, будет ли он еще когда-нибудь в состоянии снять фильм.

– Это очень странно, потому что раньше у меня в голове всегда было минимум три проекта одновременно, – сказал он. – Но сейчас там совершенно пусто.

Триер начал было работу над «Антихристом», который изначально задумывался как низкобюджетный фильм с Йенсом Альбинусом и Милле Хоффмайер Лехфельдт, снятый на даче в Одсхерреде, но быстро понял, что не в состоянии сейчас справиться с задачей. На тот момент он не выходил из депрессии уже несколько лет, раньше такого никогда не бывало. Так что, несмотря на то что никого в Дании не удивило бы, что истерзанная душа режиссера может провалиться так глубоко в черную дыру, для него самого это стало неприятным сюрпризом.

– Когда ты чего-то боишься, ты как будто никак не можешь найти выход, адреналин зашкаливает – и ты не можешь дышать. В депрессии же все телесные функции обнуляются. Ты лежишь, ноешь и смотришь в стену. Месяцами. А я и не ныл даже, я просто сдался, – говорит он.

Сам Триер считает, что его страхи стало настолько тяжело переносить, что все системы просто отключились – по аналогии с тем, как человек теряет сознание, испытывая сильную боль.

– Знаешь, как мышшь, которая замертво падает на пол, после того как кот часами ее гонял. «Все, не могу, пошло оно все к черту. Хочешь меня сожрать – жри!»

Первым, по словам Триера, исчезло даже не хорошее настроение, а энергия и целеустремленность. Он мог, как он поэтично формулирует, «по три-четыре часа раздумывать, что надо бы встать и сходить отлить, не находя в себе сил это сделать. И как ты понимаешь, семья обычно не мечтает о том, чтобы папа днями напролет лежал и рыдал у себя в комнате. Так что я чувствовал ответственность и знал, что рано или поздно мне придется встать».

Не исключено, что частично его тогдашнее состояние объяснялось профессиональным и личностным кризисом.

– Я в общем и целом чувствовал тогда, что жизнь закончена, – говорит он, обводя взглядом озеро, пока мир вокруг нас тает. – Что теперь все будет только потихоньку приходить в упадок, понимаешь? Включая

сексуальность и все такое. Из твоего тела медленно уходят все желания и силы, и ничто не приходит взамен.

– *Потому что, когда тебе пятьдесят, все вершины уже позади?*

– Да. Ну бывает еще, что тут-то людям и приходит в голову идея съездить в Байройт послушать Вагнера, но меня ровным счетом ничего не интересовало. В депрессии ты и так теряешь всякий позитивный взгляд на жизнь, а у меня были еще страхи, которые все больше и больше изолировали меня от любых действий. Плюс я никуда не летаю и вообще ничего не делаю, так что под конец я просто лежал в постели и смотрел на ветки в мансардное окно.

– *Похоже на поведение альфа-самца в оленьем стаде, который...*

– Ну да, другие, молодые олени становятся все сильнее и сильнее и начинают ставить под сомнение верховенство вожака. По крайней мере, так рассказывали в передаче, которую я смотрел по телевизору, – говорит он и добавляет с улыбкой: – Телевизор вообще ценный источник знаний о природе. В конце концов альфа-самец оказывается повержен, потому что молодые олени бодаются лучше. Депрессия начинается именно там, где ты повержен и должен слезть с трона. Олень умирает за три часа – не от физических повреждений, а просто от осознания того, что вот много лет он был директором всего, а теперь все закончилось. Он идет в кусты, совершенно обессиленный и измученный потерей престижа. Кроме того, он *знает*, что не может вернуться, в то время как остальные олени резвятся на краю стада и верят в то, что рано или поздно *их* час настанет, – улыбается он.

Какое-то время мы сидим молча, греясь на солнце.

– *Ты чувствовал, что как режиссер ты сказал все, что мог?*

– Нет. У меня просто не было амбиций, чтобы снимать фильмы, и достаточной сосредоточенности. Все надежды, как ни странно, были исчерпаны. У меня ведь прекрасная семья, с которой мне обычно в радость делать самые разные вещи, но когда ты теряешь уважение к себе – ты теряешь и желание делиться чем-то с кем бы то ни было.

– *Почему ты утратил уважение к себе?*

– Это странно вообще... – тихо начинает он. – Я воспринимал себя как... *не-человека*. Мне не... – он начинает смеяться. – Мне не нравилось то, что я видел в зеркале.

– *Что именно?*

– Не сказать, чтобы я вообще когда-нибудь очень себе нравился, но здесь вдруг это стало совсем очевидно, не в последнюю очередь потому, что я был обузой для семьи и всех остальных.

– У ненависти к себе есть довольно много разновидностей – некоторые считают, что они уродливые идиоты...

– Ну да, что-то вроде того, – смеется он. – Уродливый, – кивает он, – идиот.

\*

За свою жизнь человек достигает настоящего мастерства в очень немногих областях. Это одна из тех тем, которые постоянно занимают Ларса фон Триера. Он постоянно недоволен недостатком своей компетенции – в теннисе ли, в охоте ли, в рыболовстве или компьютерных играх. И эта проблема не из тех, которые со временем могут решиться сами собой. С возрастом человек начинает понимать, сколь многому он так никогда и не научится. За прошедшие месяцы Триер неоднократно касался этой темы, как будто она всегда лежит с его сознании наготове, и каждый раз, когда его мысли ничем не заняты, спешит высунуть голову из воды.

– Меня так это раздражает! – восклицает он. – Был бы я всю жизнь рыбаком, ловил бы на муху и выезжал рыбачить в места, которые знал бы наизусть. Но нет, я отдаюсь всему только *наполовину*.

В теннис он начал играть довольно поздно, что помешало ему достичь успехов. Рыбачил он всегда, но недостаточно усердно.

– Я вечно путаюсь в удочках, и где-то в душе я и сам не верю, что у меня есть к этому какие-то особенные способности. Как и ко всем физическим занятиям. Я начал фотографировать еще в юности, и это было ужасно интересно, но *экспертом* я никогда не стал.

– Ты еще разбираешься в растениях и птицах.

– Ну опять же я не знаю названий *всех* деревьев в лесу. Всех растений. *Некоторых*, да, но не всех. Правда, я *ужасно* расстраиваюсь, когда не знаю чего-то *от и до*! Поэтому-то человек так раздражается, когда понимает вдруг, что теперь все будет становиться только хуже и хуже. Потому что мое тело ослабевает быстрее, чем я могу осваивать новые умения. Пока ты молод, ты считаешь, что стоит тебе только потренироваться, и ты будешь уметь что-то лучше, лучше и под конец станешь совсем экспертом. Но все это всегда было как-то половинчато, как будто я слишком скользкий, чтобы удерживать амбиции в какой бы то ни было области, – смеется он. – Я никогда не побываю в Америке. Еще двадцать лет назад я бы такой возможности не исключал. Я не стану играть в теннис лучше, чем сейчас. И на самом деле это понимание находится довольно далеко от представления

о том, что перед тобой открыты все возможности. Есть какая-то поворотная дата, когда ты признаешься самому себе, что то-то и то-то никогда не произойдет.

– *Похоже на мысли человека в кризисе среднего возраста.*

– Ну да, просто кризис наступил этого человека не посреди жизни, а когда он уже одной ногой в могиле, – смеется он.

Он не исключает, что депрессия его была вызвана именно этим переходом: от жизни, полной надежд и амбиций, к гораздо более туманному существованию человека среднего возраста, когда самое большее, на что ты можешь надеяться, – это удовлетворенность сложившимся положением вещей.

– Наверное, вся эта кризисная ситуация имела еще какое-то отношение к моему возрасту. Я ведь всегда считал, что умру в каком-то обозримом будущем. Но вот старение, когда ты совершенно... – говорит он и спотыкается, как будто в предложении закончились слова. – Ну и... перспектива закончить свои дни в инвалидном кресле, глядя на искусственные фиалки и проходящих мимо молодых девушек, и вспоминать, как все было когда-то... Мы заканчиваем точно так же, как те олени, бегущие позади стада, и это ведь не потому, что мы хотим снова стать молодыми. Просто вся жизнь настолько зафиксирована вокруг каких-то эротических переживаний... и те фильмы, которые я снимал, они тоже заряжены сексуальностью. И раньше казалось, что стоит только поднажать и правильно выбрать направление – и ты сможешь продвинуться вверх по иерархии...

Какое-то время он сидит молча.

– Единственное, в чем я по-настоящему стал специалистом, – это в кино, – говорит он наконец. – И в этом есть преимущество, потому что продолжать снимать кино можно довольно долго.

– *Можешь ли ты еще чему-то научиться в этой области?*

– По крайней мере, я по-прежнему способен, находясь как будто в каком-то пузыре, делать фильмы, которые меня самого удивляют. Я бы удивился, если бы двадцать лет назад посмотрел «Антихриста». И «Меланхолия» обещает пока стать для меня неожиданным фильмом. В общем, наверное, у меня есть собственное охотничье поле, на котором я ловлю разные фильмы, – говорит он и начинает смеяться. – Это моя охотничья территория. Но вот что странно, по-моему, – это что там до сих пор можно подстрелить все новые и новые виды животных.

В какой-то момент депрессия стала настолько невыносимой, что Ларс фон Триер лег в психиатрическое отделение Королевской больницы. У него не осталось никакого терпения, так что он решил, что теперь другие могут попробовать как-то исправить ситуацию.

– Но я и им не давал этого сделать, – признается он.

Он отдал медсестрам все свои таблетки и рассказал, сколько и когда ему нужно выдавать, чтобы пути назад не оставалось. К счастью, говорит он, ему удалось пронести в сумке бутылку водки, иначе он ни за что не пережил бы ту ночь. На следующий день его осмотрел психиатр, который в конце осмотра сообщил, что в следующий раз режиссер увидится с ним через неделю. До тех пор ему предлагалось развлекать себя разговорами в группах взаимопомощи и физическими упражнениями. После этого Триер ушел из больницы, начал ходить к психологу и составил распорядок дня: запланированные мероприятия, расписанные по времени.

– Чтобы я не мог лежать днями напролет и выть в стену, – объясняет он.

– Это не был вопрос того, что ему хочется делать, – рассказывает жена режиссера, Бенте, – потому что он не хотел абсолютно ничего. Так что он просто сверялся со схемой. И на следующий день точно так же. И через день. И вдруг во всем этом начали появляться просветы: «Знаешь, мне вон те хлебцы нравятся больше этих, съем-ка я к завтраку лучше их». Или «Слушай, было бы здорово, если бы те-то и те-то зашли в субботу». Или «Я бы хотел съездить с мальчиками на теннис». И так вот постепенно все комнаты снова освещаются, – говорит она. – Просто очень медленно.

Когда Триер возобновил работу над сценарием «Антихриста», он уже не был прикован к постели и раздумывал даже, не вернуться ли ему на работу в Киногородке. «У меня же нет там никаких дел», – говорил он Бенте. «Нет, – соглашалась та, – но подумай, ты пойдешь на работу, поговоришь там с людьми, пообедаешь с кем-то, посмотришь, что другие делают». Дома он начал возиться с растениями в теплице. Чистить картошку. И вот, как вспоминает Бенте, «вдруг у него появилась идея „Антихриста“, и он начал смотреть фильмы ужасов».

Триер рассказывает, что использовал в сценарии какие-то части своей когнитивной терапии.

– Нужно понять, что именно тебе чуть *менее* отвратительно, чем все остальное – ну там, например, кроссворды решать или играть на

компьютере – и запланировать *обязательно* делать это в строго определенное время, чтобы день получил какое-то содержание. И в итоге это правда *помогает*.

Одной из таких вещей для Триера был «Антихрист».

– Это было очень важно. Для моего терапевта, – смеется он. – Хорошо или плохо получалось – это было дело десятое.

## Хаос правит всем

Идея, легшая в основу «Антихриста» была вообще-то не новой, рассказывает Ларс фон Триер после того, как мы привезли домой его сыновей и уселись за стол на террасе перед домом.

– Или, по крайней мере, она отражает какие-то вещи, над которыми я раздумывал в юности. Что природа – это церковь Сатаны, а сексуальность – одна из тех вещей, которая делает нас менее цивилизованными, и поэтому наиболее приближена к природе.

– *Что ты хотел этим сказать?*

– Это просто были эффектные слова, – смеется он. – Ну и название отличное. «Антихрист».

Ребенок выпадает из окна и умирает, пока его родители занимаются сексом за стеной. В попытке смириться с утратой родители уезжают в домик в лесной чаще, под названием Эдем, где муж-психиатр пытается вывести жену из отчаяния. Но у природы на них другие планы. Во время предыдущего своего пребывания в этом доме жена написала исследование об охоте на ведьм в Средние века, и по мере того, как время идет, она становится все более агрессивной и эротически возбужденной. В одной из сцен она отрезает себе клитор. В конце концов терапевтический выезд на природу оборачивается борьбой не на жизнь, а на смерть между двумя супругами.

– *Как звучит основная идея, на которой ты выстроил «Антихриста»?*

– Я не знаю, была ли это идея или чувство, и мне в целом тяжело говорить об этом фильме, потому что он сделан очень интуитивно, во многих случаях я просто надеялся на то, что нужные кадры мне приснятся. В основном я черпал их из тех шаманских путешествий, которые раньше предпринимал... – Я замечаю, как его лицо вдруг просияло.

– Они начали пользоваться изоляционной капсулой! – восклицает он. – И говорят, что это ужасно круто, лежат там часами. И *видели* что-то!

Но конечно, было бы странно, если бы «Антихрист» не начался с телепередачи. На этот раз передача была о европейских лесах, и в ней говорили, что чем более романтичным нам кажется тот или иной участок леса, тем больше там живет животных и растет растений – а следовательно, тем больше там мучений.

– Я подумал, что это так гротескно. Что та наша идиллическая

картинка с оленем, который трубит у лесного озера, – она про место, где в любой момент происходит множество убийств. Если бы мне надо было назвать место, в котором я чувствовал себя максимально защищенно и хорошо, я назвал бы окрестности лесного озера. Которые, судя по всему, ад в чистом виде.

– Мы наложили на беспощадную природную борьбу за выживание свое романтическое представление о красоте?

– Может быть, это и есть красота – борьба, я имею в виду. Именно это меня и интересовало: если это и есть красота и если Бог это создал, получается, что то, что Бог создал, есть зло. Это и была моя мысль.

– Это прямая противоположность представлению Свидетелей Иеговы о рае, где можно трепать львов по холке и никто никого не ест.

– Ну да, но я боюсь, что даже на их небе должны быть компостные черви. Им тоже нужно чем-то питаться. Или они там ничего не едят в Эдеме? Кстати, Эдем ведь предполагает какое-то ограждение. Так что природа должна оставаться за его пределами. По крайней мере, я думаю, что природа – четкое доказательство того, что это, на самом деле, очень злой созидательный проект.



Идея «Антихриста» появилась у Триера после просмотра телепередачи, из которой следовало, что те уголки природы, которые мы

*обычно воспринимаем наиболее красивыми и идиллическими, являются ареной самых кровавых битв и самых ужасных страданий. Шарлотта Генсбур в окружении жестокости природы.*

– *Но красивый?*

– Ну да, красивый. Странно просто, что что-то настолько красивое для Бога состоит из всевозможных убийств. Это все равно, что вьетнамская война была бы красивой, нет? Просто если ты веришь в Бога и любишь его, то ты любишь и каждого созданного им червячка, так что тебе не может нравиться, когда его съедают. Хотя, возможно, это просто странная форма буддизма.

– *Но можно ведь сказать, что убийства – это цена, которую неизбежно приходится платить, и что в природе, где есть боль, есть и счастье, и красота?*

– Да, но я воспринимаю мир как место, где царит зло. И в том, как люди устроены, и в том, как они друг к другу относятся. Говорят, что ты не должен желать жены соседа твоего, и не должен убивать, и должен подставить вторую щеку, но это плохо сочетается с тем, что, как рассказывает нам психология, в нас содержится. И мы оба прекрасно знаем, что лучше всего в жизни устраиваются такие полусырые, что ли, типы.

\*

Вокруг режиссерского дома природа настроена гораздо мягче, чем в лесу, хотя и здесь множество желудей срывается с дуба в саду и падает на землю, где, как утверждает режиссер, «страдает». Хотя и здесь выюнок карабкается по стволу дерева по своим собственным наверняка эгоистичным делам. Склон у воды порос плющом – «монокультурой» (хотя вездесущая сныть явно недопоняла значение этого выражения). Чуть поодаль из воды выглядывает маленький мост с двумя каяками под ним. И через весь этот пейзаж вьется наискосок молчаливая защитного цвета река. Над треугольной террасой висится камышовый лес, заштриховывая золотом темные древесные кроны.

Рядом с окруженной стеклянными панелями террасой на высокой ножке прибит скворечник. Метла прислонена к забору рядом с пластиковым ведром, полным прелых листьев. Во всех уголках сада и открытом для природной авиации воздушном пространстве распеваются птицы.

– Смешно вообще – холода стояли так долго, что кажется, будто *сегодня* все разом пробудилось ото сна. И вдруг вокруг одни птицы и строительство гнезд, – говорит Триер, который с интересом рассматривает все вокруг, причем со стороны абсолютно незаметно, чтобы его как-то существенно тяготило присутствие как природе, так и цивилизации зло. – Смотри, там вон маленькая «Сессна» кружит, – мурлычет он, запрокинув голову в небо. – А там вон синички! А крапивников сколько!

Прежде чем приступить к сценарию «Антихриста», Триер разговаривал с профессором теологии.

– И он рассказал довольно странную вещь: что все жестокое и несправедливое происходит в мире потому, что без боли никак не обойтись, если у людей должна быть возможность выбора. Ну, то есть, Бог не должен быть для нас чем-то само собой разумеющимся. Хотя это не очень-то сочетается с нашим восприятием его величия. Как-то это мелко, по мне.

Некоторые образы, использованные в «Антихристе», Триер почерпнул из своих шаманских путешествий, осуществленных годами ранее. Например, лесного лиса, который вдруг, чуть ли не глядя при этом в камеру, говорит: «*Хаос правит всем*». На самом же деле тот лис, которого встретил в шаманском путешествии Триер, сказал что-то другое. У одной из теток Триера нашли рак, так что она сама не могла отправиться в путешествие, и Триер предложил сделать это за нее.

– Шаманы это и делают, – объясняет он. – Отправляются в путешествие за кого-то и возвращаются потом с ответом.

У каждого человека есть животное силы, которое обычно вызывают танцем, рассказывает Триер, но его тетка была в таком состоянии, что танцевать уже не могла, так что она просто рассказала ему, что ее любимое животное – это лиса. Она даже подкармливала как-то двоих у своей кухонной двери. После этого Триер завел барабанный ритм, улегся и отправился в путешествие по пейзажу из камышей, где он встретил лису, которая вдруг начала разрывать себя на части.

– На это было очень неприятно смотреть, воистину жуткое зрелище. Я еще долго был под сильным впечатлением, – говорит он.

Первая встретившаяся ему лиса была красной, но когда режиссер продолжил путешествие, он встретил еще двух лис, на этот раз серебристых.

– Немного диснеевских таких, с детенышами. Я обратился к самцу, главе семейства, и он сказал: «Никогда не верь первой встреченной лисе».

Мы смотрим друг на друга, и я не пытаюсь при этом скрыть своего удивления.

– Да, – смеется режиссер. – Довольно странное изречение, я согласен.

– *Как будто это из области общих знаний – что первая лиса всегда врет.*

– И дело-то не просто в том, что *не нужно* верить первой встреченной лисе... нет, *никогда* не нужно верить первой встреченной лисе.

Триер пересказал виденное им в путешествии своей тете, и та, со своей стороны, рассказала, что, когда уезжала в больницу получить диагноз, видела, как одну из ее лис переехала машина, а потом, вернувшись домой, поняла, что это была все-таки какая-то чужая лиса.

– Она считала, что ее муж всего этого не поймет, так что шаманство осталось между нами, в письмах, которыми мы обменивались. В последнем отправленном письме я описал то, что видел в одном из шаманских путешествий: что в изголовье ее кровати в больнице Херлев сидели восточная лиса, западная лиса, северная лиса и южная лиса, и все они охраняли ее покой. И каждый раз, выглядывая в окно, она видела созвездие Лисички, хотя вообще-то в наших широтах его не видно, – рассказывает он. – Ее ответ до сих пор у меня где-то лежит, – он кивает в сторону дома. – Я получил его на следующий день после того, как она умерла. Она писала, что видит всех этих лис, сидящих вокруг нее, и теперь ей больше не нужна помощь, потому что у нее ничего не болит и она ничего не боится, просто лежит и думает о лисах.

\*

У режиссера звонит телефон, он извиняется, встает и отвечает на звонок.

– А, да? Ну даже здорово, что она маленькая, – говорит он. – Да, давай попробуем. Нет, не нужно, пусть приходит без подготовки, – слышу я, прежде чем он заходит в дом.

Вернувшись спустя некоторое время обратно за стол на террасе, Триер объясняет, что речь о русской девушке Бонда, Ольге Куриленко, с которой он должен встретиться, чтобы посмотреть, не подходит ли она на главную роль в «Меланхолии».

– Она обращалась множество раз, но из-за акцента играла только в вампирских фильмах и вот в бондиане. А что, мне кажется, было бы интересно снять девушку Бонда и переписать сценарий так, чтобы он был с русскими мотивами вместо испанских. Тарковщина даже такая. Ну и потом, в том, что ты родился на Украине, уже *есть* что-то меланхолическое, нет? –

смеется он.

В Интернете то тут, то там уже можно видеть фотографии планеты Меланхолия в ее роковых объятьях с Землей, сопровождаемые убедительным триеровским слоганом «No more happy endings»<sup>[49]</sup>. Однако с кинематографической точки зрения до окончательного столкновения планет должно пройти еще какое-то время.

– Воду ставил я, так что тебе *взбивать*, – заявляет Триер, и спустя какое-то время мы стоим в кухне с ситечком, венчиком, чашками и порошком. Совсем не вмешиваться в ритуал он, конечно, не может: – Мы что, просто понадеемся на то что вода окажется нужной температуры? Потому что она *ведь* не должна кипеть... – говорит он. – Ну ладно, ты с этим разберешься, – успокаивает он себя и отходит к двери в сад. – Нужно обрезать виноградную лозу, это считай уже последний шанс перед тем, как он начнет вызревать, – доносится оттуда, но, когда я отворачиваюсь к столу, оказывается, что он снова прокрался в кухню, стоит за моей спиной и следит за процессом. – Ну что, *взбиваешь* вверху? – спрашивает он так, как будто случайно выразил свои мысли вслух. – Эй! Это же круговое движение вот только что было! Лучше вообще никак, чем так!

Когда мы возвращаемся обратно на террасу, я – с чашками, а режиссер без ничего, он на мгновение останавливается в дверях и весело запекает старую датскую песню: «Зелень – одеяние весны». С песней он подходит к столу, садится за него, берет свою чашку и кивает:

– Твое здоровье.

– *Как ты сам считаешь, что именно ты сказал о женщинах в «Антихристе»?*

– Я, наверное, обратил внимание на то, что между полами идет *борьба*, что они не только поддерживают и дополняют друг друга. Я абсолютно не сомневаюсь в том, что эта *борьба* имеет место. Хотя стриндберговская ненависть к женщинам и была истеричной, но все-таки она основана на реальных событиях.

– *То есть, как и у лесного озера, где встречаются красота и страдание, в отношениях мужчины и женщины тоже идет борьба рядом с красотой?*

– Да, да. Но я не говорю, что женщины вообще – это зло. Просто в этом фильме природа олицетворяет собой зло, а женщины в моем восприятии находятся ближе к природе. Еще там есть эпизод, в котором женщина, по всей видимости страдающая какой-то душевной болезнью, надевает сыну ботинки не на ту ногу. Это мне, пожалуй, сложнее всего представить: отношения мать – ребенок как *борьба*, в которой присутствует

зло. Но вообще в любой материнской роли задействовано масштабное деструктивное мышление.

– А мужчина? Что ты думаешь о мужчине из «Антихриста»?

– Мужчина – дурак, как, собственно, и все мои мужские герои. Дурак, потому что ставит когнитивную терапию выше здравого смысла. Кроме того, он не верит, что в природе таится какое-то особенное зло. В то время как мир, между прочим, адски жесток: все курицы на полках в супермаркете умерщвлены путем опускания головы в жидкий кислород.

– Я предпочел бы этого не знать.

– Но это правда! – настаивает он со смешком. – Их подвешивают за ноги, голову опускают в жидкий кислород, там она замерзает, и они наконец перестают дергаться.

\*

Бенте возвращается домой и просовывает голову в дверь террасы.

– Вы только подумайте, – весело говорит она, – когда вы приходили в прошлый раз, мела метель, а сегодня почти лето.

Надо признать, что ей хорошо удается скрывать свою злую натуру. С другой стороны, все они, женщины, такие. Она просто сияет, и я понимаю вдруг, что они с Ларсом как будто разделили между собой свет и темноту. Режиссер пожевывается и резко смотрит по сторонам.

– Ну что, может, слишком холодно? – спрашивает он. – Идем внутрь, в кабинет?

Первое, что я там замечаю, – большой лист с фотографиями актеров для «Меланхолии», прислоненный к стене в углу. Среди других знаменитостей выглядывает обворожительное лицо Пенелопы Крус, на этот раз украшенное черной мушкетерской бородкой, заштрихованной вокруг надутых губ.

– Это ты забыл побрить Пенелопу?

– Я, – с удовольствием признается он. – Когда я это рисовал, мне казалось, что это ужасно смешно. Это и сейчас смешно! Хочешь, покажу тебе русскую?

Он усаживается за компьютер, открывает окно, и через полминуты на экране появляется грудастая девушка Бонда.

– По-моему, она немного меланхолично выглядит, – говорит он.

После чего он встает, вытаскивает на середину комнаты кресло-мешок, забирается на него и выпадает из разговора.

– Ахххх... – с наслаждением зевает он. – Так, теперь я тут полежу и подремлю немного. А ты заканчивай пока грязную свою работу.

## Триерское inferno

Сам Ларс фон Триер заигрывал с мыслью о том, что его депрессия была своего рода повторением так называемого infernalного кризиса Августа Стриндберга, под воздействием которого тот стал алхимиком, сидел в Париже, пытался делать золото и «называл Данию фекальным адом», как говорит Триер.

– Я просто надеялся... ну не знаю, из своего-то кризиса он смог выйти писательством, – смеется он.

Работа над «Антихристом» вылилась в множество нелегких недель, и если бы психотерапевт, прописавший ему в свое время киносъемки, знал заранее, как близко его пациент познакомится с побочными эффектами, не факт, что лекарство вообще было бы выписано. Томас Гисласон участвовал в проекте с самого начала и прекрасно помнит, как зашел в гости к режиссеру на третий день написания сценария.

– Я пришел утром, и оказалось, что на тот момент он не спал уже два дня, пил и вообще чего только не делал, выглядя при этом чудовищно. Кроме того, его невроз навязчивых состояний приводит к тому, что в периоды повышенного творческого подъема его страх смерти умножается на миллиард, так что он вечно ощущает воображаемые опухоли до ран. Когда я зашел к нему в тот раз, он едва не истекал кровью и вонял водкой. И тогда я сказал, что все это того не стоит.

Работа над сценарием продвигалась не так, как обычно. Сцены следовали одна за другой без всякой высшей мысли, кадры выстраивались без всякой драматургической подоплеки, просто как ряд идей. Когда подошло время кастингов, режиссер так и не смог заставить себя выйти к актерам, прилетевшим из Англии. Он бросил на них быстрый взгляд и ушел домой рыдать. Один из них приехал аж из США, и как он говорит: «Тогда вообще было сложно представить, что из этого в результате получится фильм».

Во время съемок в Германии Триера не узнавало даже ближайшее окружение. «Я до сих пор поверить не могу, что он смог через это пройти и снял-таки этот фильм», – говорит его жена. Петер Ольбек тоже был потрясен: «Он был буйнопомешанный в то время, правда, я готов это утверждать. И то, что в результате все получилось, – это удивительно и прекрасно, потому что это действительно была борьба. У меня до сих пор в голове не укладывается, что можно накачиваться всеми возможными

легальными наркотическими веществами, заливать это литрами алкоголя и снять все-таки фильм. Депрессия – это нелегко, и обычно ему становится легче, когда он приступает к съемкам. Но в те дни, когда они не снимали, он погружался в настоящий ад – крошечная тьма вокруг, страхи и заблуждения».

\*

В то время не было ничего хуже выходных. В свободные от съемок дни Триер оставался в постели, не будучи в силах взять себя в руки и встать с кровати, чтобы съесть завтрак. К обеду он тоже этого сделать не успевал, так что дни в результате просто сливались в один.

– Сам съемочный процесс настолько структурирован, что там я еще как-то справлялся. Там ты знаешь, что во столько-то должен быть там-то, а потом сделать то-то и то-то. Так что на съемках я держался, не в последнюю очередь руководствуясь мыслью, что если я не могу снять фильм – то что я вообще тогда могу?

– *Твои близкие удивляются, как ты вообще смог это сделать.*

– Ну, можно сказать, что фильм удался благодаря тому, что во многих местах я просто закрывал глаза. Я не сам держал камеру, о чем до сих пор очень жалею, так что есть множество вещей, над которыми у меня не было стопроцентного контроля. Те правила, которые я сам для себя формулирую, обычно касаются ограничения контроля, – говорит он и начинает смеяться. – Но нехватка контроля в «Антихристе» правилами прописана не была...

Поэтому фильм, как он сам признается, имеет для него какой-то привкус.

– Я очень доволен монументальными кадрами и сценами, снятыми замедленной съемкой. Постпродакшн был довольно интересный. Звуком я горжусь. Но я, например, без симпатии отношусь к тому фотографическому стилю, которым сняты дневные сцены: он мне кажется слишком отполированным. Помнишь дерево, которое мы как-то видели с тобой в лесу? Которое росло в стволе другого дерева. Очень странно и одновременно с тем очень красиво – получается, что умершее дерево дает возможность живому расти. И все-таки оно так и не вошло в «Антихрист», и это моя, и только моя вина, потому что у меня просто-напросто не было сил. Черт, сколько же всего еще мы могли бы сделать. Сознание этого меня раздражает... бесконечно! Мы могли бы склеить деревья вместе как-нибудь необычно, чтобы они просто стояли на фоне и были частью

пейзажа. Да столько всего можно было бы сделать, особенно если не выпячивать это на первый план. Если бы еще краску захватить, могли бы выкрасить их в другие цвета.

\*

«Антихрист» был принят как угодно, но не сдержанно. Были восхищенные возгласы, поднятые к небу глаза и покачивания головой. А также глубокое негодование.

– Я считаю, что это фильм, в котором бескомпромиссный эстет и бессовестный исследователь чувств впервые, может быть, слились воедино, – говорит Ким Скотте, кинокритик газеты «Политикен». – Смесь «Европы» и «Рассекая волны», с добавочной порцией ультражестокости. Потому что здесь есть герой-чудовище и религиозные масштабы «Рассекая волны», но в то же время в эстетике фильма прослеживаются едва ли не прямые цитаты из «Европы». С точки зрения чувств я был совершенно сбит с толку после просмотра, но я не сомневался в том, что только что был свидетелем большого творческого приложения сил.

Он рассказывает, что во время Каннской премьеры в зале издевательски смеялись и качали головами.

– Когда мы смотрели фильм, зрители его *ненавидели*. Они *свистели* и смеялись невпопад. Значительной части профессиональной публики показалось идиотизмом, когда лиса сказала вдруг: «Хаос правит всем». Они готовы были засудить тогда фильм просто потому, что им пришлось вдруг иметь дело с чем-то, выходящим за пределы обычных реалистических игровых рамок, в которых до этого держалось происходящее на экране.

В общем и целом мнения каннских зрителей об «Антихристе» разошлись, вспоминает он. Многие вообще не могли определиться с каким-то четким мнением. Но, как бы там ни было, после премьеры и до самого конца фестиваля в Каннах не говорили ни о каких фильмах, кроме этого.

Беглый взгляд на заголовки мировых газет тоже дает примерное представление о том, как фильм был принят. «Фильм, ближе всего подошедший к крику», – писала «The Hollywood Reporter». «Как далеко можно зайти, прежде чем фильм будет запрещен?», – спрашивала «Daily Mail». Рецензент «Variety» назвал «Антихриста» «громкой и эффектной порчей воздуха с элементами физического насилия, которым позавидовали бы даже крутые парни из голливудской порноиндустрии». Рецензент «The Guardian» так и не смог окончательно определиться, так что там заголовок

вопросил: «„Антихрист“: гениальная работа или самый больной фильм в истории кино?»

Кинокритик и профессор университета Джорджа Мейсона, Питер Брюнетт, тоже признавался, что ему сложно было понять этот фильм.

– Я не уверен, что он полностью контролировал этот фильм, – говорит он. – У меня при просмотре было такое чувство, как будто он просто мечет на стол перед собой все, что приходит ему в голову, и мне не казалось, что все это между собой увязано. Большинство зрителей в Каннах восприняли фильм негативно, потому что, когда ты вдруг видишь на экране говорящую лису, это выглядит достаточно придурковато: в кино вообще достаточно сложно визуализировать те символы, которые прекрасно сработали бы, скажем, в романе. Но мне настолько симпатична его жажда к приключениям, и я считаю настолько важной эту редкую готовность идти против общепринятого хорошего вкуса, что я прощаю ему те разы, когда у него что-то не получилось.

Питер Брюнетт с удовольствием посмотрел бы на то, как Триер развивает дальше свои мысли о природе и зле, используя при этом технические средства кино в преломлении своей фантазии.

– Но, может быть, я хотел бы, чтобы там было чуть больше дисциплины, – говорит он. – Дайте мне связное произведение искусства, которое шокирует, удивляет и расширяет наше воображение, но в то же время хорошо смотрится и рассказывает нам что-то новое о мире, – говорит он и неуверенно замолкает. – Но... – продолжает он после паузы, – он все-таки Ларс фон Триер. И он был бы не он, контролируй он себя чуть больше.

\*

И тут произошло кое-что довольно неожиданное: пока многие зарубежные критики писали об «Антихристе», мягко говоря, скептически, датские журналисты фильм похвалили. Датская пресса встала на защиту Ларса фон Триера. Это наш гений, и если за морями его не поняли, это их личные проблемы.

– После не самых амбициозных его фильмов, «Мандерлей» и «Директор всего», то тут, то там всплывали обеспокоенные слухи о том, как плохо Ларс фон Триер себя чувствует. Так что было едва ли не облегчением узнать, что он по-прежнему в состоянии снять фильм такой ударной силы и идти навстречу собственной гибели, – говорит Ким Скотте.

В Каннах Шарлота Генсбур была названа лучшей исполнительницей

женской роли, и это единственный приз, который фильм получил на фестивале, зато в Дании Триер полностью опустошил премиальные полки. «Антихрист» получил «Бодиль» (датский аналог «Оскара») как лучший фильм, Шарлота Генсбур и Уиллем Дефо были названы лучшими исполнителями главных ролей, призы получили звукорежиссер и оператор Энтони Дод Мантле. Позже «Антихрист» получил и кинопремию Северного совета.

– В Дании фильмы Триера смотрят, постоянно удерживая в уме его предыдущие работы, кроме того, у датчан лучше настроено ухо на то, чтобы слышать двусмысленное в довольно глубоко иногда спрятанном юморе, – объясняет Ким Скотте. – Для меня было довольно очевидно, что вот этот вот эпизод с лисой многие зарубежные зрители и критики просто не поняли.

Когда лиса вдруг заговаривает, можно либо заподозрить, что Триер такой дурак, что не понимает, что на этой станции зрители сойдут, либо решить, что он как раз и хочет завести зрителей куда-то туда, где никто обычно не бывает. И я позволю себе утверждать, что наше знакомство с фигурой Триера и его фильмами дает нам преимущество в том, чтобы находить какие-то неочевидные для других вещи в его фильмах.

Стеллан Скарсгорд в Стокгольме наслаждался магией триеровских кадров во вступлении к «Антихристу», чувствуя, однако, при этом нарастающее беспокойство.

– В начале очень много присущей ему магии кадров и человеческой ранимости, но в то же время снова чувствуется сильная техническая рука. И я помню, что подумал: я надеюсь, что он не бросит наблюдение за живыми людьми и не вытащит на свет божий слишком много своих старых приемов. Что он не станет снова заумным.

Что бы кто ни считал об «Антихристе», вряд ли многие станут спорить с тем, что еще долгие годы люди, так или иначе связанные с кино, будут препарировать этот фильм и толковать его на разные лады, и не только в Дании, но и по всему миру, утверждает Петер Шепелерн.

– И тогда можно задаться вопросом: что в этом фильме такого, что никто не проходит мимо него равнодушным? А то, что это произведение искусства, которое задумано двусмысленным и мистическим. В нем есть слои, которые можно счищать, есть работа для археолога. Откуда все это взялось, как все взаимосвязано? Почему никто не принимается анализировать фильмы Пера Флю? Да потому что в его «Скамейке» есть только один слой, и мы все его видели.

Только вернувшись в то лето из Канн, Триер понял, что вокруг его фильма царит такое воодушевление, как вокруг матча датской сборной по футболу.

– Вокруг фильмов всегда вообще возникает удивительное единодушие. Когда мы привезли в Канны «Эпидемию», общественное мнение объявило ее фиаско. Якобы я вообразил, что я что-то из себя *представляю*, а теперь меня поставили на место. «Антихристу» многие ставили низкие оценки, но в Дании, тем не менее, было решено считать его успехом, несмотря на то что в мире его не очень-то хвалили.

– *Что для тебя значил такой прием «Антихриста» на родине?*

– Знаешь, боюсь, что это значило для меня больше, чем я хотел бы признать. Просто потому, что, если ты уже стоишь на коленях, еще одна-единственная звездочка от Карстена Йенсена может сделать твою жизнь вообще бессмысленной.

– *Ты сам ожидал, что фильм может быть принят положительно?*

– Да, почему нет – он поднимает темы, которые близки молодым, со стриндберговским разделением полов. Так что я рад, что есть люди, которым фильм понравился. Просто некоторые его качества мне самому сложно рассмотреть. Он так и не получил, например, той чистоты, к которой я так стремился. Но вообще-то я не видел его со времен того Каннского фестиваля, да и надо признать, что я вообще как-то остыл ко всем оценкам, потому что считаю теперь, что мир должен радоваться всему, с чем бы я ни выступил, – улыбается он. – То есть я думаю: вот, на это миру интересно было бы взглянуть, каким бы дерьмом это на самом деле ни было. Да, и вообще я считаю, что «Антихрист» отсылает к самому первому моему фильму, «Садовнику, выращивающему орхидеи», в том, что касается мужской и женской составляющей.

Однако всего этого не скажешь, сидя на пресс-конференции в Каннах, когда английский журналист поднимается с места и требует, чтобы Триер оправдал само существование этого фильма. На пресс-конференции остается только сидеть «адски уязвленным», как вспоминает Триер, за своим столом. И отвечать – в случае, если ты Ларс фон Триер, – что ты не считаешь, что должен что бы то ни было оправдывать. «Вы все мои гости, – сказал тогда Триер. – Именно так, а не наоборот». И добавил, когда снова нащупал нить, что он, кстати, лучший режиссер в мире.

– Меня настолько спровоцировало, когда меня попросили... *justify*

*yourself*, потому что я считал, что это я пришел показать сделанное мной кому-то, кто должен был просто посмотреть и оценить. Скорее это я мог бы потребовать *justify yourself*, – говорит Ларс фон Триер.

– Снимая «Антихриста», ты стоял на самом дне. Где ты сейчас по сравнению с этим?

– Сейчас я возвышаюсь над дном на два с половиной миллиметра, – отвечает он и добавляет с улыбкой: – Никогда не верь первому встречному терапевту.

## Женоненавистничество

«Прогнило что-то в датском королевстве», – написали две шведские писательницы-феминистки Мария Свеланд и Катарина Веннстам летом 2009 года в газете „Дагенс Нюхетер“. – И не исключено, что в первую очередь прогнили фильмы хваленного датского режиссера Ларса фон Триера».

Выход на экраны «Антихриста» и изображение женщин в нем заставило феминисток – сначала в Дании, а потом и в целом ряде других стран – еще раз пройти по режиссеру и его восприятию женщин. Однако именно в Швеции дебаты достигли апогея, если измерять в децибелах, и начались с того, что две писательницы назвали Триера «жалким и больным женоненавистником», который, со свойственными ему средневековыми взглядами, описывает сексуальность и независимость главной героини как зло, дает ей себя кастрировать, а ее мужу – сжечь ее на костре, как ведьму.

В Дании дебаты открыла Элизабет Меллер Йенсен, директор Центра информации о гендере, равноправии и этнической принадлежности. Она не называла режиссера женоненавистником или ненормальным, но написала статью, в которой описывала фильм как «культурный сексуальный харрасмент в общественном пространстве», и констатировала, что ребенка в «Антихристе» убивает похоть его матери. И что Триер, последовательно позволяя матери надевать ребенку ботинки не на ту ногу и тем самым повредив ему ногу, формирует его по образу и подобию дьявола – или «хромого черта», как его еще называют. Автор заключает, что Триер изображает женщину не просто как невнимательную мать, а как олицетворение зла: за своей похотью и оргазмами она теряет восприятие ребенка и по большому счету является ведьмой.

Тем не менее многие как в Дании, так и за ее пределами защищали Триера. Некоторые даже называли его феминистом. Защитники утверждали, что женщины в фильмах Триера всегда выступали носителями чувств и подсознательного и что они выражают и его собственные чувства, а также чувства и подсознание других мужчин. Однако споры на эту тему сопровождали Триера еще со времен фильма «Рассекая волны», и пока не похоже, что они собираются утихнуть.

В ранних фильмах Триера женщины выступали коварными соблазнительницами, увлекавшими мужчин-идеалистов в аморальную пропасть. В «Рассекая волны» небесные колокола извещали о том, что Бесс,

которая пожертвовала собой ради больного мужа, раздвигая ноги перед незнакомцами, и есть дитя Божье. В «Догвилле» женщина-идеалист снова выступила в роли жертвы, когда самоотверженная Грейс оказалась в лапах жителей «Догвилля». В «Антихристе» женская страсть изображена воплощением зла.

Но, с другой стороны, главными подлецами в триеровских фильмах обычно выступают мужчины. Полицейский из «Танцующей в темноте», который крадет у Сельмы деньги, предназначавшиеся на операцию сыну. Самодовольный лицемер Том из «Догвилля», который проповедует Грейс мораль и добродетель, но сам ее предает. Аналитически настроенный муж из «Антихриста», который бесчувственно пытается вылечить жену от скорби бесполезными психотерапевтическими уловками.

\*

Сам Триер считает, что его видение женщин «жутко нюансировано» – так, по крайней мере, он отвечает мне, когда я затрагиваю этот вопрос, пока мы сидим, развалившись в мягких креслах в его гостиной.

– Если взять все фильмы, которые я снял, и взглянуть на женские роли, видно, что они, черт побери, очень разные. Я не считаю, что изображаю женщин как-то однобоко, нет. Скорее мужчины выходят у меня однобоко, если уж на то пошло. Так что мне кажется, что по моим фильмам вообще сложно сделать вывод о моем видении женщин. Да и вообще... *видение женщин...* – Он корчит недовольную гримасу. – Как насчет *твоего* видения женщин, у тебя оно есть? В самом вопросе уже заключен негатив. Как будто я беру весь женский пол, прогоняю его через мясорубку и из полученного фарша как-то следует мое видение женщин. Какое у *тебя* видение женщин? Всем почему-то интересно задавать этот вопрос именно мне. *Естественно*, у меня нет никакого видения женщин.

– *Просто довольно многим женским героям в твоих фильмах досталось.*

– Ну хорошо, и что дальше? Мужчинам-то тоже досталось. Если уж говорить о чем-то, то о моем взгляде на жизнь.

Мы сидим молча, обдумывая сказанное.

– Может быть, это потому, что многие герои в моих фильмах – я на это надеюсь, по крайней мере, – показывают себя довольно многогранными, и фильмы вообще далеки от глянцевого изображения действительности. Но это, по-моему, относится к жизни вообще, не только к женщинам. Просто я

изображаю женщин чуть более усердно, чем это делается во многих других фильмах, потому что женщины меня чертовски занимают. Но ты можешь сказать о себе то же самое.

– Да, но меня-то не распинали в международной прессе за...

– Мужской шовинизм! – смеется он.

Следующие полминуты он сидит молча, после чего наконец заговаривает и рассказывает, что один из его приемов – выдвигать в своих фильмах тезисы, с которыми он сам не согласен, и пытаться их обосновать. Утверждать что-то, во что он сам не верит. Что Божьи колокола могут звонить с неба. Что женщины ближе к природе, чем мужчины, а следовательно и ближе к дьяволу. Просто потому, что, защищая что-то, с чем ты не согласен, ты, как всякий уважающий себя гуманитарий, развиваешься. Все это, утверждает он, просто повод к дискуссии во время занятия.

Родители Ларса фон Триера всегда исходили из того, что человек по сути своей добр и так себя и ведет при правильном обращении.

– Однако это противоречило тому, что я сам наблюдал на школьном дворе, где – если взглянуть на это под другим углом, – хулиганы олицетворяли примитивную силу, а, значит, и все природное.

– Как ты сам считаешь, что именно ты говоришь о женщинах в «Антихристе»?

– В женщине есть что-то от ведьмы. Я действительно так считаю. Все это какие-то мелкие штрихи к портрету. Нет никаких сомнений в том, что женщины очень меня интересуют благодаря своей экзотичности, мужчин-то я все-таки немного знаю изнутри. Однако вместе с тем Клаус Рифберг мне рассказывал, что есть такой тип писателей, которые привносят маленькую частичку себя во всех своих героев, и мне кажется, что я и сам к нему отношусь. И самая большая порция меня наверняка приходится именно на героинь.

– Твоя свободомыслящая мама наверняка считала себя толерантной, хотя ее толерантность не распространялась на садизм, декаданс, фашизм и искусство ради искусства. Не так ли это, что в своих фильмах ты по большому счету пытаешься выйти именно за ее границы?

– Может быть, да, – устало отвечает он. – Да, да... ДА! Какое-то время он сидит, со свистом вдыхая носом воздух.

– В каком-то смысле можно сказать, что все те фильмы, которые я снял, сделаны для моей мамы, да? И это очень странно, потому что действительно по большому счету все мои провокации направлены именно на нее. Все пушки нацелены на нее, даже после ее смерти, – говорит он. – Я

только в последние пару лет начал задумываться над тем, что делаю все, чтобы спровоцировать ее и ее взгляды. Но вообще помыслы и психика человека – слишком сложная штука, чтобы все можно было бы свести к тому, что мои фильмы – это месть маме и женщинам, которые мне не дали.

\*

Вопрос о триеровском видении женщин – если у него оно вообще есть – тоже не из тех, что решаются простым голосованием. Поэтому я только отмечаю, что всего несколько человек из всех, с кем я разговаривал в процессе написания этой книги, считают, что фильмы Триера выражают какое-то особенное и пугающее видение женщин. Среди них американский профессор и кинокритик Петер Брюнетт.

– Да, я действительно считаю, что у него есть проблемы в отношении к женщинам, и это с самого начала выражалось в каких-то попытках для женщин. Об этом многие говорят, и меня тревожит его женоненавистничество, – говорит он. – В «Антихристе» я заблудился чисто с философской точки зрения. Что он пытается сказать о том, что женщины связаны с природой и наделены ошеломляющей силой? Это похоже на очередное выражение его женоненавистничества. По крайней мере, его фильмы постоянно демонстрируют какие-то проблемы в отношениях с женщинами, приводящие к тому, что многими его героинями психологически злоупотребляют, что не может не беспокоить зрителей, особенно женскую их часть.

Шведский актер Стеллан Скарсгорд давно устал отвечать на этот вопрос.

– Я так никогда и не понял, откуда берется это представление о том, что Ларс – женоненавистник, – говорит он. – Ларс написал лучшие женские роли из существующих. Его фильмы полны невероятного очарования женщинами – и, несомненно, страха перед ними, который испытывают все мужчины.

Скарсгорд считает, что все эти дискуссии выражают гораздо более общую проблему, с которой все время сталкивается Триер, а именно что люди опять же считают, что его фильмы содержат какое-то определенное послание.

– В том, что касается «Антихриста», это чистый фарс. Так, а что вот это вот значит для видения женщин? А вон то? Да ни черта это не значит! Он придумал всю эту историю от начала и до конца, и она вовсе не пародия

на что-то определенное. Может быть, мы согласимся наконец-то с тем, что Ларс никакой не памфлетист, что в его работах все немножечко сложнее, и посмотрим, чем его фильмы еще могут быть интересны? То же самое случилось и с «Рассекая волны». Религиозный ли это фильм? Я не знаю. Там задействован Бог, да, но послушайте, Супермен тоже задействован в «Супермене».

Вибекке Винделев, бывший продюсер Триера, воспринимает галерею женских характеров в триеровских фильмах как череду автопортретов:

– Я гораздо больше узнаю его в героинях, чем в героях. Так что когда зрители чувствуют себя уязвленными его видением женщин и женоненавистничеством, я вынуждена им сказать: если вы приметесь разбирать его героинь на составляющие элементы, вы удивитесь, как много из этих составляющих отсылают к проблемам, чувствам и мировоззрению самого Ларса. Тогда можно, конечно, спросить, воспринимает ли Ларс себя как жертву. Но это уже другой вопрос, – смеется она. – Потому что его героини часто выступают жертвами.

# **Хороший человек из Люнгбю – выход из лабиринта**

## Третий отец Триера

Он и сам это признает – писатель Клаус Рифбьерг, тот самый, который когда-то давным-давно вежливо ответил на мольбу юного Триера о помощи в связи с тем, что его романы нигде не принимали. Позже Рифбьерг участвовал в триеровской телепередаче «Учительская», в которой он, как строгий старший учитель, раздал целому ряду известных формирователей общественного мнения словесные пощечины, кроме того, они с Ларсом и по сей день регулярно обедают или охотятся вместе.

– Я действительно считаю себя его творческим культурным... *отцом*. Так что, когда он становится совсем уж невыносим с этими своими церковными колоколами и Богом на небе, я стучу кулаком по столу и говорю: «Ну вот что, дорогой, хватит всего этого!»

В конце всех тех прямых линий, по которым Ларс фон Триер идет в «непрерывной борьбе со своим культурным воспитанием», как называет это Клаус Рифбьерг, стоит пожилой писатель, грозящий режиссеру указательным пальцем каждый раз, когда ему кажется, что тот чересчур преисполнился собственной важности, а его восхищение Карлом Дрейером проходит под грифом «серьезно».

– Тогда мне хочется повторить ему то, что Нильс Бор сказал когда-то своему брату Харальду, математику: «Харальд, ты слишком много *думаешь*. Иногда нужно уметь *отпустить повод*». Именно это Ларсу *гениально* удалось в «Королевстве», благодаря чему там выросло такое богатство фантазии, что оно превратилось в поэзию. Пусть *яростную* поэзию, но все равно *прекрасную*. Это, пожалуй, самая ошеломительная с точки зрения изображения работа, которую я видел в датском контексте.

Мы с Клаусом Рифбьергом разговариваем в его старом директорском кабинете в издательстве «Гюльдендаль». Знаменитый писатель очень высокого роста, крайне уверен в себе и обладает голосом удивительной силы, который разряжает иногда, как пушку.

Он говорит, что Ларс фон Триер, как и Андерсен, «крайне чувствителен и истерически самонадеян», но с деятелями искусств вообще редко бывает по-другому. Нельзя одновременно быть застрахованным на жизнь и выказывать геройство. Нельзя вколоть себе анестезию в нервные окончания и продолжать слышать все, сказанное шепотом сквозь щели восприятия. По большому счету, это позиция, противоречащая самой себе.

– Ты находишься в позиции жертвы и одновременно с этим

умудряешься преодолевать все преграды на своем пути. Я имею в виду, что Ларс не боится позвонить Николь Кидман и сказать: «Приезжай и сыгрой в моем фильме, я заплачу тебе двадцать пять эре», – и в то же время он месяцами носил в кармане рецензию Карстена Йенсена на «Директора всего». Я думаю, что многие актеры им очарованы, потому что он так открыто раним, что рядом с ним они могут чувствовать себя в безопасности: его ранимость и проблемы *во много раз* превосходят то, с чем им *самим* приходится сталкиваться, – говорит он. – Мне кажется, из-за своей тонкокожести он очень нуждается в нежности и в том, чтобы о нем заботились, но в то же время ему хочется все решать самому. Быть и жертвой, и генералом. Это не так-то легко осуществимо, зато это дает большой куш, потому что все, что исходит от сложной, талантливой личности, представляет огромный интерес.

\*

Рифбьерг воспринимает все работы Ларса как упорную борьбу со своими демонами. В каждом его проекте легко просматривается элемент победы над собой.

– Ларс постоянно ввязывается во что-то сложное, чтобы спастись от демонов. В «Королевстве», например, действие происходит в месте, которого он по-настоящему боится, в больнице. Именно сюда ты приходишь, когда болен, именно сюда ты приходишь, чтобы умереть, так что именно сюда тебе, *черт побери*, нужно, чтобы продолжать держать свой ужас на расстоянии.

Клаус Рифбьерг объясняет, что мучимому фобиями невротик не имеет смысла отступать перед лицом своих страхов, иначе с ним случится то же, что случилось когда-то в незапамятные времена с узниками замка Кронборг: железная решетка все приближалась и приближалась, пока в конце концов ты не обнаруживал себя загнанным в угол.

– Ты *вынужден* идти вперед и сквозь. Лицом к лицу встречаться с тем, чего ты *до смерти* боишься. Это довольно жесткий маневр, но, по-моему, нет никаких сомнений, что Ларс именно так и *поступает*. И что именно это его спасает.

Клаус Рифбьерг считает, что фильмы Ларса фон Триера представляют собой ряд попыток описать окружающий мир, полный всевозможных угроз: женщин, смерти и жизни в целом. И в этих попытках он совершенно бесстыдно использует эффекты из «старой романтической комедийной

драмы XIX века». И тут начинается парадокс: его борьба длиною в жизнь с одной стороны направлена против его собственного радикального культурного воспитания, но та творческая сила, с приложением которой эта борьба осуществляется, порождена и возвращена под тем же оберегающим крылом радикальной культурной мысли.

– Это часть радикальной культурной идеи о «свободной школе» и о том, что «у ребенка богатая фантазия, которую еще никак не ограничивают правила приличия». Но все это при передозировке тоже может восприниматься как ограничение. Так что он сказал себе: «Мне не нужен весь этот их *здравый смысл*, во мне *ни на грош* нет здравого смысла. Я абсолютно чокнутый, и это я хочу доказывать изображением, что начну делать прямо сейчас, чтобы избавиться ото всех этих поучений».

И на это он получил разрешение в среде, в которой вырос и которая никогда не пыталась подавить творческую энергию в том ребенке, который сегодня называет себя Ларсом фон Триером. Он никогда не слышал мещанского «нет». Его, конечно, ругали, но с ним никогда не рвали отношений. Наоборот, он получал все то внимание, о котором только мог мечтать, хотя он и «мочился во все стороны света, против ветра, и получил это все обратно в голову», как говорит Рифберг.

– Прекрасно ведь быть одновременно католиком, коммунистом и евреем в борьбе с культурным радикализмом. Со всеми этими поклонениями Карлу Дрейеру и распятому Христу, с окровавленными ямами на месте пупка и другой всевозможной чушью, и звенящими с неба колоколами, и разрешениями от бремени, и мочой, и бумагой. Я должен признать, что что-то из этого, на мой вкус, невыносимо. Но все без исключения крайне убедительно, потому что происходит из внутреннего демонизма, чья сила настолько велика, что ее невозможно подавить. Или когда он берет за руку Угря и цинично, в качестве продюсера, приступает к экранизации Мортена Корча или съемкам плохих порнофильмов. Это все равно что намазывать дерьмо на дерьмо – кому это нужно? Зачем? Но я понимаю, что, делая это, он бросает мне вызов, потому что я чувствую себя чертовски оскорбленным.

Не исключено, что именно отсюда берет начало то уважение, которое он испытывает к режиссеру.

– Одна из главных прерогатив искусства – это возможность вызвать у зрителя ощущение, как будто он находится в пространстве, где в любую минуту может провалиться в яму или увидеть нечто настолько ошеломляющее, что это невозможно представить. Некоторые писатели, датские в том числе, проезжают это пространство без остановок, за что их

почти всегда хвалят, потому что в их произведениях нет даже намека на проблемы, – говорит Клаус Рифбьерг. – По сравнению с ними Ларс находится где-то в совершенно ином измерении, потому что его формат гораздо шире и ставки гораздо выше. Поэтому же мало кто может удержаться и не войти внутрь. Просто потому, что всем *нужно* это увидеть.

\*

Однако режиссер не мог похвастаться подобной смелостью, когда эти двое – по инициативе Триера – в течение двух лет незадолго до смены тысячелетий регулярно встречались и разговаривали перед камерами, после чего их разговоры показывали по телевизору. Триер был тогда сметен наступлением Рифбьерга, который требовал его к ответу за то, что режиссер ведет себя как художник, пробуя разные цвета в палитре, вместо того чтобы стремиться к чему-то своими мотивами.

– Тогда у него просто голова пошла кругом, и он ужасно насупился, потому что явно не ожидал отпора с моей стороны, – говорит Клаус Рифбьерг. – Пару раз он даже выбегал из комнаты и вертелся семь раз вокруг своей оси, чтобы набрать темп. Может быть, еще и потому, что он сам себя запер в клаустрофобической ситуации с тысячей прожекторов и камер.

В передачах Клаус Рифбьерг вслух поражался тому, что человек, который так фонтанирует идеями, с таким высокоразвитым эстетическим чутьем и способностью изобретать новые возможности в киноискусстве, последовательно опробывает какие-то новые приемы, вместо того чтобы использовать свой талант по назначению.

– Мы ведь всегда надеемся, что человек с большим потенциалом будет использовать этот потенциал так, как нам *самим*, с нашей точки зрения, кажется правильным. Что, конечно, достаточно несправедливое требование.

– *Как бы вам хотелось, чтобы он использовал свой талант?*

– Ну знаете, это безнадежный вопрос. Тут мы подходим к педагогическим советам, а от них всегда лучше держаться подальше. Он сам поймет, как ему надо использовать свой талант, иначе он взорвется. Но мне кажется, что Ларсу лучше всего удастся теплая ирония, которой он полон и которую мог бы использовать почаще. Или, другими словами, поэзия. Ларс не хочет, чтобы его воспитывали, Ларс никого не хочет воспитывать – и все-таки ничего другого он не делает. И мне больше всего

нравится, когда Ларс воспитывает, потому что тогда он звучит яснее всего.

– *Как вы думаете, за что Ларса фон Триера будут помнить?*

– Мне кажется, что главные его фильмы – это «Королевство», «Догвилль» и «Идиоты». По крайней мере, мне самому больше всего нравятся именно эти три. Что-то есть в их сложном сумасшествии, и зоркости, и смелости такое, благодаря чему они могут рассказать кое-что о том времени, когда были сделаны. И в них присутствует юмор, даже с учетом трагических масштабов, что делает их очень человечными и понятными.

– *Вы считаете его гением?*

– Да! Он действительно гений. Некоторые вещи удались ему настолько, чтобы обеспечить место в этой категории. Причем вещи эти порой настолько важные, и так много говорят о времени, их породившем, что без отсылок к ним это время просто невозможно полностью понять. И это, как мне кажется, с полным правом можно называть гениальностью.

## Зритель на заднем ряду

Петер Шепелерн обращает мое внимание на то, что, если взглянуть на список из десяти самых продаваемых за рубежом датских фильмов, мы увидим, что восемь из них либо сняты Триером, либо являются фильмами «Догмы».

– Так что за границей говорят: Дания, Триер, «Догма». А если бы тройка лучших у нас выглядела, например, как Оле Борнедаль, Сусанне Биер и Пер Флю, мы были бы кинодержавой масштабов Бельгии или Норвегии. Мило, интересно, но без того налета гениальности, который позволяет делать что-то уникальное.

Сценарист и бывший декан сценарного факультета Института кинематографии Могенс Руков считает, что значение Триера для датского кино заключалось главным образом в том, чтобы смести все границы и установить новые стандарты снимающихся в Дании фильмов.

– В мировых масштабах он большой и интересный режиссер. Лучший в мире? Ну не знаю, сам я могу назвать несколько человек, которых ценю больше. Но значение его для датского кино сложно переоценить. Он установил новые стандарты для снимаемых здесь фильмов. И если люди относятся к нему амбивалентно, то я почти уверен, что им просто сложно поверить, что здесь, к северу от Копенгагена, живет человек таких масштабов, – говорит он.

Режиссер Мортен Арнфред утверждает, что самоуверенность Ларса фон Триера распространилась на всю отрасль и видоизменилась в особое стремление «задать всем жару».

– Сейчас настрой примерно следующий: давайте-ка сделаем то-то и то-то, а потом отвезем это в Канны. И многие датчане в последние годы так и делают. Увидимся в Каннах! – говорит он.

Он объясняет, что эра Триера в датском кино началась с «Догмы», которая очутилась в нужном месте в нужное время. И вообще все, что Триеру когда-либо удалось, удалось именно благодаря тому, что он оказался нужным человеком в нужном месте.

– Корни процветания Института кинематографии и его уверенности в себе лежат именно в поведении Ларса. Если бы не он, ничего этого бы не было.

С этим согласен и бывший ректор Института кинематографии Хеннинг Камре.

– Триер поднял планку для датского кино, а «Догма» выступила тягловой силой. Позже появилось множество отличных фильмов, которые не относились к «Догме» напрямую, но скользили на поднятой ею волне. И да, я сомневаюсь, что этот расцвет состоялся бы без «Догмы» и Ларса, – говорит Хеннинг Камре, который руководил Датским институтом кино в годы подъема датского кино. – Как будто поколение, которое пришло за ним, вдруг смогло взять себя в руки и понять, что все, что нужно, – это чуть больше стараться. И быть собой. По крайней мере, маленьких клонов Триера у нас тут не появилось, – считает он и добавляет: – Слава богу.

\*

Ларс фон Триер утверждает, что сам он редко слышит подобные похвалы, потому что в его собственном окружении игры «завали Триера на землю» и «окажи Ларсу сопротивление» стали едва ли не новым видом спорта.

– Это доводит меня до истерики. Я терпеть не могу представление о том, что человеку нужны какое-то заземление и связь с действительностью. *Зачем?* Тем не менее мне часто говорят, что я должен быть благодарен за критику моих фильмов, потому что кто мне еще это скажет, если не они. Да уж действительно, отвечаю я. Никто, кроме всех остальных. Мои фильмы очень часто критикуют достаточно жестко. Некоторые заходят в своей критике дальше других, говоря при этом: это для твоего же блага, хорошо, что есть кто-то, кто не позволит тебе парить в облаках.

– *Имея в виду, что ты встречаешь слишком мало сопротивления?*

– Да, и что у меня слишком много подпевал. Вот уж точно ничего подобного. В этом фильме я специально постараюсь взять на работу тех *нескольких* подпевал, которые у меня есть. Вообще, это как у Гитлера... – смеется он. – Его подпевалами были Ева Браун и несколько офицеров. Между прочим, не стоит этого недооценивать: без подпевал далеко не уедешь. У меня вот есть Бенте, которая меня безумно поддерживает.

Сам Триер считает, что его роль в развитии датского кино – роль хулигана, который устраивает беспорядки на заднем ряду в кинозале.

– Чтобы люди здесь, в Дании, и за границей понимали, что в датском кино что-то происходит. Даже если датчане сняли фантастически плохой фильм, неважно. Главное – знать, что тут что-то происходит. С этой точки зрения даже «Элемент преступления» можно считать хорошим датским фильмом, хотя он, во-первых, был максимально не датским, а во-вторых,

его посмотрело всего несколько человек.

– *Потому что он привлекал к себе внимание?*

– Да, и главным образом за рубежом. Им нужно совсем другое кино, но они все равно замечают произведенный моим фильмом беспорядок и просто переносят его в сознании куда-то поближе к Луне Шерфиг или Сусанне Биер, к тем фильмам, которые они предпочитают по стилю. Может, они даже и не слышали обо мне никогда, зато наверняка слышали, что датские фильмы несколько раз попадали в Канн, и смотрят на датское кино, сосредоточиваясь на том, что им изначально нравится, то есть, конечно, совсем не на моих работах. Точно так же, как никто не хочет снимать фильмы, похожие на мои. В мире ведь не появилось множество «Догвиллей» с линиями на полу.

– *То есть у тебя своего рода лабораторная должность?*

– Да. Я сижу на заднем ряду и возмущаю общественное спокойствие.

\*

Если спросить у друзей и коллег Триера, какие надежды связаны у них с его будущим, они первым делом думают не о фильмах, а о нем самом. Режиссер и монтажер Томас Гисласон, например, искренне надеется, что Триер возьмет паузу.

– На пять лет. Мне кажется, что ему бы это пошло только на пользу, потому что в его работе стало слишком много обязательств. Перед «Центропой», например, потому что в последние годы его фильмы были единственными прибыльными проектами. Так что я думаю, что он должен позволить себе пожить немного в свое удовольствие в своем прекрасном доме в Люнгбю, целовать свою жену, играть с детьми. Это у него удивительно хорошо получается, – говорит он. – Но вообще, конечно, я ни во что не должен вмешиваться. Я просто хочу быть его товарищем, без акций в каких бы то ни было проектах. И тут все равно, будем ли мы при этом снимать кино, я просто хочу быть тем, к кому он всегда может обратиться.

Бенте Триер тоже хотела бы, чтобы ее муж перестал снимать фильмы, потому что, по ее словам, слишком тяжело «вынашивать фильм в мозгу, который до краев наполнен страхом».

– Когда я думаю, чего ему это стоило и в каком состоянии он был во время съемок «Антихриста», мне не кажется, что цель оправдывала средства. Это было так тяжело, что потом, вернувшись домой, он

восстанавливался несколько месяцев. Все его силы вложены в фильмы, так что осталось их всего ничего. Поэтому я бы хотела, чтобы он ненадолго остановился. Он ведь обычно и не хочет снимать фильмы – вот и не нужно, пусть лучше попробует хоть немного порадоваться жизни, – говорит она. – Жизнь ведь только одна. И да, может быть, после его смерти кто-то напишет в газете: «Какие же прекрасные фильмы он снял», – да только к черту это все, мне на это наплевать. Важно только то, что происходит сегодня.

Это большой проект Бенте Триер: помочь своему мужу вернуться к тому, что радовало его когда-то раньше. В процессе работы над новым фильмом, в кино, в реке, в саду.

– Я считаю, что ему хорошо было бы снова начать рыбачить. Когда он был в депрессии, мой брат купил ему холст и краски, и Ларс нарисовал картину. Пейзаж – лес и ветки. Отлично получилось, – говорит она и добавляет: – Ему удастся вообще все, за что он берется, это порой жутко раздражает.

Друг Триера и актер Стеллан Скарсгорд тоже ничего не имеет против того, чтобы режиссер сделал паузу в карьере.

– Ему необязательно снимать фильмы, если он этого делать не хочет, лишь бы ему при этом было хорошо, – говорит Скарсгорд, у которого нет никаких пожеланий относительно того, как именно Триеру лучше распоряжаться своим талантом. – Его творчество настолько личное, что он сам должен для себя это понять. Я только надеюсь, что он продолжит быть смелым.

Смелость вряд ли станет дефицитом в будущей триеровской карьере, чего не скажешь о деньгах. Потому что, если ему и дальше придется помогать терпящей финансовое бедствие «Центропе», он вынужден будет продолжать снимать масштабные международные фильмы. И это обстоятельство может встать на дороге у его душевного покоя.

– Я – один из очень и очень немногих режиссеров за всю историю кино, который, по большому счету, может делать все, что захочется. Мое единственное требование – необходимость наскрести каких-то денег для осуществления следующего проекта. И я чувствую своим долгом использовать эту свободу для того, чтобы делать какие-то вещи, на которые у многих других нет возможности. Хотя вообще-то я нахожусь в довольно странной позиции, – говорит Ларс фон Триер. – Можно было бы ожидать, что я отойду от дел и буду время от времени снимать датский фильм без особых амбиций, но на это у компании нет денег. Профинансировать датский фильм нечеловечески сложно.

Так что все указывает на то, что Ларсу фон Триеру и впредь придется справляться со своими демонами, не отдыхая дома в теплице, а как-то иначе. По мнению Клауса Рифбьерга, это не так уж и плохо – по крайней мере, для зрителей.

– Давать Ларсу советы, конечно, нужно с осторожностью, но я все-таки скажу, что ему важно сохранить и свое искусство, и свои фобии, потому что одно без другого невозможно, – говорит он. – Можно только надеяться, что ему удастся отыскать баланс, с которым он сможет жить.

## По-настоящему маленький человек

Когда однажды днем в начале июня я приезжаю на наше последнее интервью и стучу по стеклу в двери порохового склада в Киногородке, в кабинете царит удивительный оптимизм. Сквозь окошки во входной двери я вижу, что, голый по пояс, режиссер стоит спиной ко мне в ванной, так что это его отражение в зеркале нараспев говорит мне:

– Привет!

Я захожу внутрь, располагаюсь в кресле, и он добавляет:

– Подожди минутку, я сейчас.

Наконец он садится на диван напротив меня и рассказывает, что занимался на гребном тренажере. Из трех квадратных окошек на стене за ним выглядывает зелень. Режиссер очень весел, за весь прошедший год я ни разу не видел его в таком хорошем настроении. Он даже спрашивает, как поживают мой сын и мой зеленый чай. И тут вдруг мне становится совершенно ясно, что он, может быть, дорого платит за тот нрав, из которого растет его талант, но точно не за возможность снимать фильмы. Скорее даже наоборот, он выживает за счет фильмов, потому что с их помощью может заменить страхи решаемыми проблемами.

Он рассказывает, что начал бегать по два раза в неделю. И у него получается, все быстрее и быстрее – что в его мире означает, что он не болен раком. Пока.

– Но я, конечно, все время при этом чего-то боюсь. Я умираю, если не держу дистанцию.

Со снаряжением все в порядке: режиссер купил тренировочный костюм, в котором похож на героев детской передачи «Цыпленок и Медвежонок», обтягивающие штаны для бега и специальные беговые носки.

– С пальцами! – говорит он.

– Как перчатки? – уточняю я, и мне сложно сдерживать смех.

– Да, и с уплотнениями в нужных местах. Ну а что! Я так ненавижу ходить по магазинам, что я просто пришел и сказал, что мне нужно абсолютно все. И оказалось, что после того, как побегаешь в полностью обтягивающих штанах, ты уже не сможешь бегать ни в чем другом, – говорит он. – Так что тебе тоже не помешает ими обзавестись.

– Ну что, тебя сегодня выписывают, – говорю я.

– Да, и это прекрасно.

Режиссер как раз проводил собеседования с актерами, так что на столе стоят вазочки с конфетами. Он рассказывает, что с русской девушкой Бонда все-таки ничего не выйдет.

– Но зато я говорил с этой, Кирстен Данст. Она хорошая актриса, у нее куча опыта, так что... Теперь я наконец могу предаться переживаниям по поводу того, что у меня вылетела пломба и не исключено, что придется ставить коронку.

Я рассказываю, что как раз нахожусь в процессе установки целых четырех коронок, и тут режиссер «покидает» эту тему, как будто выходит из автобуса и теряется в толпе.

– А, да! Еще я попробовал изоляционную капсулу. Только один раз, правда, но она работает как часы! Я в ней уснул и пролежал так час, храпя, – смеется он.

У Триера сейчас немало дел: он устраивает пробы, готовит план для продакшена и делает сториборды, без чего в фильме со множеством спецэффектов не обойтись. На журнальном столике лежит целая пачка ксерокопий фотографий того замка к югу от Гетеборга, где должна сниматься «Меланхолия». Огромный рустичный ящик, полный самых разных стилей и окруженный садом с фигурно подстриженными деревьями.

– Суперкитч, – комментирует режиссер. – Идеальный. И расположен прекрасно, стоит у самой воды, с маленькими окошками, так что в нем есть что-то шотландское, и со статуями разных легендарных личностей вокруг. И все внутри ручной работы. Все выключатели разные и с маленькими фигурками.

\*

Другими словами, все так, как и должно быть. Так что нам осталось только несколько последних штрихов. Узнать, например, что сам Триер думает о совете Бергмана снимать гораздо более личные фильмы, в которых он исходил бы из собственных переживаний и собственных же демонов.

– Нильс Мальмрос, кажется, то же самое говорил – что мне стоило бы сделать что-то о себе. Или хотя бы что-то, где мое присутствие было бы более заметно.

– Ты понимаешь, что именно они имеют в виду?

– Нет, – отвечает он после длинной паузы. – Не на сто процентов, по

крайней мере. Я мог бы, конечно, снять что-то более автобиографичное, рассказать о... ребенке. Маленький Бергман ведь задействован в каждом фильме Бергмана. Но мне кажется, что я что-то такое и делаю, просто не так очевидно. И потом, мне кажется, это все равно что стремиться к дешевой популярности, – смеется он. – То, что Бергмана запирали в шкафу для метел, где он вынужден был висеть на вешалках, чтобы демоны не хватили его за ноги, – это отличная история, но его братья и сестры говорят ведь, что ничего такого не было. Никто его ни в каком шкафу для метел никогда не запирали, – смеется он. – Мне самому кажется, что я присутствую в своих героях, человек все равно всегда использует самого себя, вопрос только в том, насколько прозрачно он это делает. С другой стороны, я, может быть, делал какие-то вещи, которые были от меня очень далеки. В «Рассекая волны» я отправился в чужую вселенную, хотя отдельные черты в характере Бесс мне и близки. В «Догвилле» представлена значительная часть героев из моего детства. – Я собираюсь сменить тему, но режиссер явно не закончил с рассуждениями. Что-то его грызет. – Но сказанное Бергманом можно воспринимать и так, как будто он считает, что я на что-то не *отваживаюсь*, – сообщает он и тут же сам отвечает: – Нуу, не знаю... может быть. Но это вовсе не потому, что я не *отваживаюсь* с кинематографической точки зрения. Вернее, *нет!* – решительно перебивает он сам себя. – Давай смотреть правде в глаза. Конечно, есть какие-то вещи, на которые я не *отваживаюсь*. Он прав по крайней мере в том, что я не решаюсь затрагивать определенные темы. Стоят ли они того, чтобы я их затрагивал, я не знаю. Подозреваю, что, если бы они того стоили, я бы уж так или иначе это сделал.

– Будем надеяться, что это останется в книге.

– Да, может быть, между строк, – улыбается он.

– Я тут думал, зачем ты вообще согласился делать эту книгу – действительно ли в основном для того, чтобы заполнить календарь делами, которые могли бы отделять дни один от другого?



*Многие журналисты сочли пресс-конференцию во время съемок «Меланхолии» в Швеции в июле 2010 года фарсом, потому что собственно о фильме на ней ничего сказано не было. Но Триер (на фотографии в компании Кифера Сазерленда, Кирстен Данст и Шарлотты Генсбур) утверждает, что пресс-конференцию созвали в первую очередь для того, чтобы спонсоры были довольны: «Я и так рассказал им конец, если бы я рассказал еще и детали, зачем вообще смотреть фильм».*

– Уж по крайней мере, это не я придумал! – восклицает он. – Давай вначале об этом договоримся. Но в конечном счете, наверное, это пошло мне на пользу. Хотя я и наговорил немало недоброго о твоём присутствии, оно все-таки приносило в жизнь определенный автоматизм, который мне в тот момент был так нужен. Ну и потом... поскольку воодушевление, с которым я смотрю в будущее, довольно ограничено, я не ожидаю, что через пять или десять лет, когда, может быть, придет время написать воспоминания, обо мне выйдет книга. Так что, если я должен когда-то напомнить о своём существовании, пусть это будет сейчас. Ровно перед тем, как я закрою за собой крышку гроба.

– Это потому что ты не рассчитываешь дожить до того времени?

– Ну или не рассчитываю, что потом у меня будут на это силы. Или что я буду кому-то интересен.

Я спрашиваю, собирается ли он продолжать снимать фильмы.

– Ну а что мне еще делать? И потом, плюсы этой профессии в том, что здесь ты можешь идти на запад до самой старости, хоть и запыхаешься под конец. Именно этим я и собираюсь заниматься.

Он поднимает взгляд.

– Слушай, может я схожу в туалет? – спрашивает он. – Я понимаю, что это наш последний день, но все-таки.

Я даю ему разрешение и отправляюсь в маленькую кухню, чтобы сделать зеленый чай.

Режиссер так проникся этой церемонией, что начал нести знание о ней в окружающий мир. Он успел, например, завербовать в ее приверженцы телеведущего Андерса Лунда Мадсена, а парой месяцев позже, на съемках «Меланхолии», к нашей маленькой секте присоединилась актриса Шарлотта Генсбур.

– Моя проблема еще и в том, что непонятно, кого, собственно, я хочу порадовать своими фильмами, – заговаривает он еще до того, как успевает снова усесться на диван. – Раз я снимаю лучше всех в мире, тогда логично, что только *почти* такие же талантливые люди, как я, могут получать от моих фильмов удовольствие.

– *И получается, что это все равно какая-то педагогическая работа?*

– Да. И чего тогда все это вообще стоит? Но то же самое относится и к газетам. И к книгам, если уж на то пошло. Они сгорают еще быстрее.

Он медленно подносит чашку ко рту дрожащими руками.

– М-м-м! Какой же вкусный чай, – говорит он и молчит немного, прежде чем добавить: – Ну вот, скажи спасибо, что я познакомил тебя с зеленым чаем.

Я поднимаю на него удивленный взгляд.

– То есть, я хотел сказать, с *настоящим* зеленым чаем. То, что ты раньше там заваривал, – это же ничто, если разобраться. Ни в какие сложности ты не вникал. Ты вон о низких дверях не слышал, о чем мы вообще говорим!

Я спрашиваю его, какую самую ужасную вещь он может сказать о себе.

– Маленький мужчина, – смеется он. – Во всех смыслах этого слова.

Следующие несколько секунд он сидит и размышляет, явно намереваясь продолжать игру.

– Самодовольный! – говорит он наконец. – Я все время поступаю так, как Грейс по отношению к жителям Догвилля, и думаю о себе: «Ай, ну ладно, вот это у него все-таки неплохо вышло. Какой-никакой похвалы он

заслуживает». А так нельзя, я должен мерить его по своей мерке.

– *А если бы тебе нужно было себя защитить?*

– Да ладно, я еще обвинять не закончил, – говорит он и торжествующе добавляет после недолгих раздумий: – Неискренний!

– *Ты первый из всех, с кем я разговаривал, кто употребляет по отношению к тебе это слово.*

– Да, ну это потому, что я... Ну знаешь, как же это называется... Что можно сказать о священнике...

– *Лицемеришь?* – инстинктивно предполагаю я.

– Да! Лицемерю, – смеется он. – Потому что я действительно представляю себя очень важным. Когда люди считают, что я искренен, это только потому, что я хорошо умею обводить их вокруг пальца.

– *То есть ты демонстративно искренен.*

– Ну вроде... что вообще значит искренность? Может быть, я настолько плутоватый и хитрый, что люди верят, что я искренен. И это худшая неискренность.

– *Вопрос тогда, собственно, только в том...*

– Искренен ли я сейчас? – смеется он.

– *Манипулируешь ли ты людьми, чтобы заставить их поверить, что ты искренен, или же твой скепсис по отношению к собственной искренности показывает, что даже столь высокая степень искренности для тебя недостаточна?*

– Ну да, правда, она меня не устраивает. Что тоже идиотизм какой-то, потому что что, черт побери, мы должны делать со всей этой проклятой искренностью? Откуда она берется? У меня самого, между прочим, была совершенно неискренняя мать.

– *И почему козырем в игре обязательно должна быть искренность?*

– Да, должна, и все. Если по большому счету, ты разве не этого ищешь? Искренности или честности. И почему, черт побери, это так важно? Искренность совершенно необязательно означает что-то хорошее. Только потому, что какой-то Глэдстоун Гусак ходит вокруг и утверждает, что он искренен, – смеется он. – Нам-то что до этого.

\*

Ларс фон Триер неоднократно упоминал в ходе наших встреч, что для него важно быть хорошим человеком.

– Очень важно, – кивает он, когда я об этом упоминаю. – Хорошим не

в религиозном понимании, просто я должен поступать так, как правильно по моим убеждениям. Очень романтично, правда? И да, я, бывает, убираю улиток с дороги, чтобы их никто не раздавил.

– *В чем ты должен стать лучше, как тебе кажется?*

– Я хотел бы лучше обращаться с близкими. Быть повнимательнее и повеселее с Бенте и детьми.

– *Что вообще значит быть хорошим человеком?*

– Значит пренебрегать своими собственными желаниями. Хотя бы иногда. Ради других.

– *То есть в основе лежит бескорыстие?*

– Да, по-моему, так.

– *Но когда из космоса примчит Меланхолия и все живое исчезнет, разве не все равно тогда будет, кто там вел себя бескорыстно?*

– Конечно. Но даже тут я все равно считаю, что, если бескорыстия осталось всего на две секунды перед катастрофой, его все равно нужно ценить. У меня есть теория, что бескорыстие вообще заложено в человеке изначально, биологически. Мы, например, можем образовывать общины, в которых люди помогают друг другу, ничего взамен за это не получая, в то время как животные станут объединяться, только если это поможет каждому из них в охоте. И все-таки мне хочется верить, что где-то глубоко в человеческой натуре таится такое вот зерно, которое можно взрастить.

– *Ты имеешь в виду склонность к бескорыстию, которое никак рационально не обосновано?*



*Дочерям Триера, Сельме и Агнес (справа), до пятнадцати лет было запрещено смотреть отцовские фильмы. Их мать, Сесилия Хольбек Триер, считает, что одно дело, что фильмы неприятные, но если их снял твой отец, все становится еще сложнее. Тем не менее обе дочери теперь достигли возраста свободного доступа к наследию отца. Сельма учится в девятом классе, а Агнес изучает философию в Копенгагенском университете.*

– Да, потому что возьми, например, любовь к детям: конечно, говорят, что это вопрос выживания рода, – что еще остается! Но она все равно иррациональна. Мне кажется, тут какая-то ошибка в творении, в результате которой мы получились не просто ревущими людьми из представлений Ницше. И наверное, именно этим и объясняется тот относительный успех, который имело человечество.

– Если это вот зерно в конце концов обернулось для нас какой-то пользой, значит, оно все-таки было рациональным.



*Бенте Триер с близнецами Людвигом (слева) и Беньямином. Некоторые радости жизни им приходится делить только на троих. Отец семейства никогда не ездит с ними в Леголенд, потому что не переносит толпы и давки – зато знает названия всего, что только может встретиться в лесу.*

– Ну да, и ты можешь сказать, что те, кому сочувствуют, тоже, может быть, выкажут потом сочувствие в ответ. Но я просто представляю себе такую характерную черту в бескорыстных и хороших людях. Иногда, знаешь, мельком замечаешь внезапную доброту, никаких рациональных оснований для которой не видно, – и это самое близкое ко всей этой религиозной чепухе, что я испытывал.

– *То есть это последний бастион твоей религиозности.*

– Да, – смеется он. – Что есть, то есть.

## Выход

Наконец я могу задать ему тот самый вопрос, который часто использую в своих интервью и который, бывает, помогает людям резюмировать самое важное из того, чему они научились в течение жизни. В случае Триера, правда, я получаю ответ, который удивителен настолько же, насколько он, по некоторому размышлению, очевиден.

*– Если бы ты сейчас – после того, как мы закончим это интервью, – встретил вдруг на улице десятилетнего себя и мог бы что-то себе сказать, то что бы ты сказал?*

– Я бы сказал: эй, ты доживешь как минимум до моих лет, – смеется он. – Господи, ты не представляешь, как бы это успокоило маленького Триера! Он ведь в это не верил.

*– Он не верил, что ему исполнится одиннадцать?*

– Ну, так и было. И если бы он мог узнать, что это не так, весь мир выглядел бы совершенно иначе, потому что эта уверенность в близкой смерти отравляла все без исключения. Хотя... – улыбается он, – маленький Триер, конечно, тут же начал бы размышлять, что же случится *после* того, как ему исполнится пятьдесят четыре.

*– О чем ты мечтаешь? Что бы тебе хотелось успеть в жизни?*

– Да ни о чем на самом деле. Ну нет, во-первых, мне не мешало бы встать с кровати наконец. Во-вторых, я должен перестать столько пить. Потом мне бы ужасно хотелось... – смеется он, – снова возиться в огороде. Конечно, я хотел бы, чтобы меня больше не мучили глобальные страхи. Больше спокойствия в жизни, этого мне ужасно хочется. Ну и да, по возможности хотелось бы избежать смерти от рака в ближайшем будущем.

*– Ты перестал бы снимать фильмы, если бы был уверен, что от этого твои страхи пройдут?*

– Ни минуты не раздумывая. Более того, я думаю, что тут же начал бы путешествовать и радоваться многогранности Земли. Здорово было бы увидеть Новую Зеландию, например. Мне часто говорят: «Если бы ты стал психически здоровым, ты не смог бы больше снимать фильмы». На что я отвечаю, что был бы счастлив. Потому что, когда человеку психически так плохо, как мне – так ужасно, – нет никаких сомнений в том, что он мечтает только о том, чтобы ему снова стало хорошо. Еще у меня есть множество надежд и ожиданий в отношении семьи. Так интересно смотреть, как развиваются и становятся взрослыми дети. И еще я хотел бы лежать в траве

у реки и смотреть в небо. Это вроде как лучшая ситуация из всех, в которых я могу оказаться.

– *Если честно, это звучит как ситуация, в которой ты отпускаешь контроль.*

– Ну, когда ты смотришь вверх, ты именно это и делаешь. Или когда смотришь на звездное небо. Кроме того, это немного опасно, потому что возникает предчувствие, что... – начинает он, но потом смешок сметает слова, – вообще говоря, это предчувствие должно было бы быть гораздо сильнее. Я имею в виду, страх упасть.

– *Получается, что ты всю жизнь боролся за то, чтобы контролировать все на свете, но больше всего удовольствия от жизни получаешь, когда, наоборот, не контролируешь ровным счетом ничего?*

– Ну, я всегда считал, что есть определенная прелесть в том, чтобы отпускать. Это невероятно жизнеутверждающе. И полностью противоречит западному стремлению достичь успеха и западной же драматургии, в которой все замешано на постоянном сужении рамок, контроле и подчинении. *Покорить* вершину, покорить то, покорить се. Все наши сказки написаны как раз об этом, но на самом деле в противоположном заключена *потрясающая* красота.

– *И довольно реалистичное описание соотношения сил.*

– Да. «Меланхолия», по большому счету, должна рассказать о подчинении тому феномену, который, как мне кажется, достаточно наглядно демонстрирует меланхолическая барышня. Как я уже объяснял, меланхолики не паникуют в ситуации катастрофы, но смиряются с ней, потому что тогда все просто идет, как и ожидалось. И я вижу большой потенциал в кадрах, в которых она спокойно стоит и смотрит на планету, приближающуюся все ближе и ближе, и просто принимает это как факт. В то время... как обычная женщина наоборот паникует все больше и больше.

Он откидывается на спинку дивана.

– Было бы красиво, если бы «Меланхолия» стала такой масштабной капитуляцией. Поэтому круто, что планета проглатывает Землю. То есть, лежать на вершине холма и разглядывать аистов больше не доведется, – говорит он, посмеиваясь. – Боюсь, что аистов она захватит с собой. Он встает с места и подходит к дальнему журнальному столику.

– Сейчас, я... – Он записывает что-то. – Все, прости, я просто записал про *аистов*. Но нет, понятно, что я наслаждаюсь и тогда, когда поднимаюсь на вершину горы, просто противоположность этого обладает совершенно особой формой... – говорит он, снова усаживаясь напротив меня, и несколько секунд перекачивает последнее слово на языке, прежде чем

выговорить его вслух – с застенчивым смешком: – религиозности.

\*

Я бросаю взгляд в свои записи.

– *Кажется, мы закончили*, – говорю я.

– Ну и прекрасно, дружочек, – отзывается он.

Мы встаем и стоим какое-то время друг напротив друга, разделенные журнальным столиком, потом он провожает меня до двери, и мы выходим наружу, в солнечный свет. Триер несет большую картонную коробку с семейными фотографиями и старыми письмами, которые я хочу еще раз пересмотреть дома.

– Ну что, – говорит режиссер, опуская ящик на землю. – Обнимемся, что ли?

Мы обнимаемся, отпускаем друг друга снова, и тогда он подхватывает коробку и подносит ее к машине, после чего мы грузим ее в багажник.

– Как же прекрасно, что это закончилось, – говорит он, жмурясь от солнца, когда я сажусь за руль. – Я попробую и дальше заниматься зеленым чаем. Лучше немного халтурно, чем вообще никак, – поясняет он. – В конце концов, все на свете не может быть умереть-как-мифологично.

# Ларс фон Триер

## Родился 30 апреля 1956 года

### Фильмография:

- 1970: «Зачем бежать от того, от чего не убежишь»
  - 1971: «Цветок» (датировка приблизительная)
  - 1977: «Садовник, выращивающий орхидеи»
  - 1979: «Мяга блаженства»
  - 1980: «Ноктюрн» (Институт кинематографии)
  - 1981: «Последняя деталь» (Институт кинематографии)
  - 1982: «Картина освобождения» (выпускной фильм в Институте кинематографии)
  - 1984: «Элемент преступления», первый фильм в трилогии «Европа», приз технической комиссии в Каннах
  - 1988: «Эпидемия», второй фильм в трилогии «Европа»
  - 1988: «Медея», телефильм
  - 1991: «Европа», третий фильм одноименной трилогии, приз технической комиссии и специальный приз жюри в Каннах
  - 1994: «Королевство», датский телесериал
  - 1996: «Рассекая волны», первый фильм трилогии «Золотое сердце», Гран-при в Каннах
  - 1997: «Королевство II», вторая часть датского телесериала
  - 1998: «Идиоты», второй фильм трилогии «Золотое сердце»
  - 2000: «День „Д“», теледрама совместно с другими участниками проекта «Догма»
  - 2000: «Танцующая в темноте», третий фильм трилогии «Золотое сердце», Золотая пальмовая ветвь в Каннах
  - 2003: «Догвилль», первый фильм трилогии «США – страна возможностей»
  - 2003: «Пять препятствий», совместно с Йоргеном Летом
  - 2005: «Мандерлей», второй фильм трилогии «США – страна возможностей»
  - 2006: «Директор всего»
  - 2009: «Антихрист»
  - 2011: «Меланхолия»
-

**notes**

## **Примечания**

**1**

Унеси меня на Луну (англ.). – Здесь и далее примечания переводчика.

2

Смотри в сторону (*англ.*).

3

Спасибо, снято (*англ.*).

4

Точка отчета (*англ.*).

5

Да! (англ.)

**6**

Обязательно (*англ.*).

7

Я не хочу говорить (*англ.*).

Жизнь на Марсе (*англ.*).

Герои и неудачники (англ.).

**10**

Незнакомец (*швед.*).

Точка зрения (*англ.*).

**12**

Время шоу (англ.).

Любовь (англ.).

Будущего нет (*англ.*).

Непрощающий (*англ.*).

У нас есть все время в мире (*англ.*).

Все, что я знаю о любви, – это как прожить без нее. Для моего сердца завтра не наступит (*англ.*).

Уродливый маленький человек (*англ.*).

В коммунизме нет ничего хорошего! Ты все равно не свободен! (*нем.*).

В опале (англ.).

Практичная (*англ.*).

Ошибайтесь! (англ.)

Передавай привет Лассе! (швед.)

Я знаю, я знаю, я знаю! (англ.)

Стеллан, как ты думаешь, у тебя получится сыграть это как романтическую комедию? *(англ.)*

Передай привет Лассе! (*швед.*)

Железный человек (*англ.*).

Обычаи и ритуалы (*англ.*).

Не пытайтесь повторить это в домашних условиях (*англ.*).

Я знаю, что это прозвучит странно, но мне нравятся ваши работы  
(англ.).

Я зарабатываю на жизнь в банке, но ненавижу свою работу (*англ.*).

Я плохая актриса, но я буду очень стараться (*англ.*).

Проект. Я хочу для вас сыграть. Я знаю, что это странно, но я нахожу ваши работы очень интересными (*англ.*).

Да, мы можем (*англ.*).

Спасибо, прекрасно. Большое спасибо (*англ.*).

Ох, как тихо (*англ.*).

Но ты должен понять, что я привыкла быть пчелиной маткой (*англ.*).

Я обещаю, что найду выход. Мне всегда это удается (*англ.*).

Мои любимые вещи (*англ.*).

Футбольный мяч (*англ.*).

**41**

Уровень пройден. Хотите выйти из игры? Да! (*англ.*).

Организатора свадѣб (*англ.*).

Удивите меня! (англ.)

Однажды мы встретимся, влюбленные и свободные (*англ.*).

Есть время и не время сеять (*англ.*).

Папа (*англ.*).

Потому что я его написал (*англ.*).

Человеком из другого времени (*англ.*).

Больше никаких хеппи-эндов (*англ.*)