

Владислава Вардиц

Андрей Тарковский и Ларс фон Триер

Сценарии конца света

Пожалуй, Апокалипсис – самое великое поэтическое произведение, созданное на земле. Это феномен, который по существу выражает все законы, поставленные перед человеком свыше.
(Андрей Тарковский, Слово об апокалипсисе)

КРИЗИС ЦИВИЛИЗАЦИИ И АПОКАЛИПСИС В ФИЛЬМАХ-КАТАСТРОФАХ

Кинематографическое осмысление потенциального конца света будет рассмотрено в статье на примере последнего фильма Андрея Тарковского – ОФФРЕТ (1986, «Жертвоприношение») в сопоставлении с MELANCHOIA (2011, «Меланхолия») Ларса фон Триера.

Представляется, что тема конца света заняла устойчивое место в современных социально-исторической, философской и художественной парадигмах именно вследствие апокалиптического осмысления глобальных политических, социальных и экологических катастроф, сопровождающих историю цивилизаций XX-го и XXI-го вв. Тесно соприкасаясь с научно-фантастическим дискурсом и глобальным социально-историческим прогнозированием (ср., например, социально-критические и антиутопические

романы Уэльса, Хаксли, Брэдбери, Оруэлла и др., космическую философию Федорова, Циолковского, Чижевского, Вернадского, а также связанные с ней идеи социального развития, которым в свою очередь противостоят марксистские теории), размышления о будущем планеты и о будущих цивилизациях оформились с 1940-х гг. в отдельную паранаучную дисциплину – футурологию.

В отличие от глобального характера общественной и научной рефлексии в связи с апокалиптическими прогнозами, художественный дискурс сохраняет здесь отчетливую антропоцентричность.¹ Это замечание относится в полной мере и к массовой кинопродукции, давно освоившей этот композиционно и коммерчески выигрышный сюжет, ср. недавний *This Is the End* Рогена и Гольдберга (2013).

Однако если массовое кино сосредоточивается при этом на зрелищном развитии катастрофы и на вызванных ею деятельностных и психологических реакциях героев, авторское кино представляет в первую очередь их автобиографическую рефлексию, вписанную в сценарий конца света, актуализируя при этом мотивы личной вины и ответственности перед «городом и миром». Именно поэтому *Оффрет* Тарковского уже изначально занимает особое место в жанровой типологии фильмов о конце света.

Осмысленные изначально в литературе, (пост)апокалиптические мотивы и сюжеты постепенно завоевывают прочное место и в кинематографе и с 1950-х гг. образуют один из излюбленных жанров коммерческого кино. Упомянем такие субтипы этого жанра как уничтожение человека в результате 1) вторжения или нападения «особей»², т. е. роботами, зомби, «чужими», ср. *Signs* (2002), *The Day the Earth Stood Still* (2008), *Independence Day* (1996), *28 Days Later* (2002), *The Terminator* (1984), *War of the Worlds* (1953; 2005), 2) ядерных катастроф, ср. *A Boy and His Dog* (1975), *Final*

1 Следует отметить, что как общественная, так и научная «апокалиптическая» рефлексия крайне неоднородна и заслуживает отдельного исследования. Тем не менее, вектор оценки происшедших и потенциальных катастроф, как правило, прочитывается довольно отчетливо в официальном и альтернативном дискурсе, ср. реакцию экономических и госструктур, с одной стороны, и социальных и экологических организаций, с другой, на катастрофу в Мексиканском заливе, а также рефлексию в связи с таянием арктических льдов. Подобное же размежевание прогнозов и оценок наблюдалось в СССР в связи с гибелью Байкала и Арала, строительством БАМа и эпохальных ГЭС, затоплением волжских деревень и монастырей и т. д. в официальной пропаганде, с одной стороны, и в социально ангажированной публицистике и деревенской прозе, которая выводила глобальные индустриальные преобразования природы на уровень нравственного Апокалипсиса, – с другой. Примером именно такого «деревенского Апокалипсиса», разрушающего связь с родным домом, землей, могилами предков, вековыми традициями, народной культурой, стал в свое время фильм *Прощание Ларисы Шепитько* и Элема Климова (1981), снятый за пять лет до *Оффрет* по повести Валентина Распутина *Прощание с Матерой*.

2 *Species*, реж. Роджер Дональдсон (1995).

SHOT (1987), THE DAY AFTER (1983), THE BOOK OF ELI (2010), 3) стихийных бедствий планетарного масштаба, ср. ARMAGEDDON (1998), MELANCHOIA (2011), DEEP IMPACT (1998), а также дистопические фильмы, посвященные тупиковому развитию человечества и цивилизации, ср. A. I. ARTIFICIAL INTELLIGENCE (2001) или MINORITY REPORT (2002). Стремительное развитие новый жанр получает в период противостояния двух полярных политико-экономических систем – СССР и США, сопровождаемого гонкой ядерных вооружений и конструированием идеологически заданного образа врага. Названные аспекты во многом определили и жанровые особенности фильмов-катастроф, и их основные мотивы и сюжеты. «Правдоподобие» (пост)апокалиптических картин вполне подтверждалось и напряженной международной обстановкой в эпоху Холодной войны, и известным фактом применения ядерного оружия в Хиросиме и Нагасаки 6-го и 9-го августа 1945 года, беспрецедентным в довоенной истории цивилизации. Даже крайне далекий от законов коммерческого кино Тарковский обращается в OFFRET именно к мотиву ядерной угрозы как к наиболее вероятной причине гибели человечества.

Новым поводом для обращения к апокалиптическим сюжетам стало начало нового, XXI-го века, озаменованное нередко спекулятивными оккультными, астрономическими и астрологическими прогнозами о близком конце света, которые вызвали масштабный общественный резонанс благодаря интернету и соответствующим рекламным акциям. Несмотря на отчетливые признаки паранаучности многих эсхатологических трактовок,³ очевидно, что с наступлением XXI-го века тема конца света завоевывает все большее внимание, при этом художественный дискурс оказывается не только полем апокалиптической рефлексии, но и ее источником. Примечательно, что названные в недавних фильмах-катастрофах даты конца света также нередко воспринимаются как своего рода пророчества (ср. указанные интернет-сайты). Даже далекий от реальности фантастический эпос Толкиена был прочитан в экранной интерпретации Джексона скорее как фильм о героическом предотвращении конца света.

Неслучайно Триер в MELANCHOIA – неожиданной для него, но вполне соответствующей законам сегодняшних фильмов-катастроф – показывает реакции своих героев на приближение кометы на минимальное расстояние к Земле, т. е. на один из устойчивых мотивов эсхатологических интернет-предсказаний. Вероятно, выбор конкретного мотива был подсказан режиссеру открытием кометы C/2010 X1 (Elenin) в декабре 2010 года, которая не-

3 Ср., например, вольную интерпретацию древних эпических памятников или «пророчества» новых сект, заполонившие сегодняшние «эсхатологические» сайты: «Список дат конца света» на ru.wikipedia.org или сходную по сюжетам и оценкам английскую версию на en.wikipedia.org/wiki/List_of_dates_predicted_for_apocalyptic_events.

ожиданно обрела громкую славу среди проповедников наступления конца света в 2012 году.⁴

Однако, несмотря на различие избранных режиссерами сценариев конца света, в центре обоих киноповествований – последний человек, предстоящий надвигающемуся Апокалипсису, как этого и требуют законы жанра.

АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ И ЕГО OFFRET

Очевидно, что OFFRET – не первый фильм-апокалипсис, кроме того, он опирается на ключевой для этого жанра мотив – гибель человечества в результате ядерной катастрофы, особенно актуальный в разгар Холодной войны и идеологического нагнетания пессимистических цивилизационных прогнозов. Тем не менее, Тарковский, пожалуй, впервые в истории жанра открывает апокалиптическую проблематику с *иной* стороны и тем самым помещает OFFRET на совершенно особое место в очерченной жанровой парадигме.

Прежде всего, никакой ядерной катастрофы в фильме не происходит – вопреки неписанным жанровым законам фильма-катастрофы. Открытым оставляет автор и вопрос о том, была ли угроза конца света в фильме мнимой или обоснованной, ср. отрывки из его книги Запечатленное время:

Метафора фильма заключена в его сюжете, в действии, и нет необходимости объяснять ее. Я знал, что фильм можно будет истолковать разными способами, но я сознательно избегал конкретных ответов, поскольку я считаю, что зрители должны прийти к ним самостоятельно. Более того, я специально предложил разные ответы. Конечно, у меня есть собственный взгляд на фильм, но я думаю, что человек, который посмотрит его, сможет сам истолковать события и сделать свои умозаключения о сюжетных поворотах и их противоречиях ... Может быть, для зрителей, обладающих обостренным чувством сверхъестественного, встреча с ведьмой Марией станет центральным эпизодом, который объяснит все, что происходит далее. Несомненно, будут и другие, для которых все события фильма – просто плод большого воображения, поскольку никакой ядерной войны на самом деле не происходит. (Тарковский о. J. а.)

Сознательно отказываясь таким образом от зрелищности, выигрышной и драматически спасительной в фильме-катастрофе, Тарковский создает

4 См. Нескучная (2011).

картину-размышление, предлагающую только аскетически выдержанную художественную декорацию, на фоне которой зрителю открывается внутренняя жизнь героя перед лицом катастрофы. Вероятно, будет справедливым и замечание о том, что в фильме текст явно преобладает над визуальным рядом, который вторичен и призван лишь иллюстрировать созерцательное настроение героя. Аскетическая эстетика фильма (суровая северная природа, одинокий дом, простота убранства) изредка подчеркивается тщательно продуманными инкрустациями «роскошно-прекрасного», т. е. тленного, например, вычурными нарядами и неуместной манерностью приехавших на остров дам.

В избранной эстетике прослеживается и явное противопоставление «ошибочного» мира современной цивилизации и человека, т. е. рукотворного и нерукотворного, несовместимость которых и является для Тарковского источником духовного кризиса и грядущей глобальной катастрофы, ср. отрывок из его Слова об Апокалипсисе:

О современном кризисе. Мы живем в ошибочном мире. Человек рожден свободным и бесстрашным. Но история наша заключается в желании спрятаться и защититься от природы, которая все больше и больше заставляет нас тесниться рядом друг с другом. Мы общаемся не потому, что нам нравится общаться, не для того, чтобы получать наслаждение от общения, а чтобы не было так страшно. Эта цивилизация ошибочная, если наши отношения строятся на таком принципе. Вся технология, весь так называемый технический прогресс, который сопровождает историю, по существу создает протезы — он удлиняет наши руки, обостряет зрение, позволяет нам передвигаться очень быстро. И это имеет принципиальное значение. Мы сейчас передвигаемся в несколько раз быстрее, чем в прошлом веке. Но мы не стали от этого счастливее. Наша личность, наша, так сказать, *personnalite* вступила в конфликт с обществом. Мы не развиваемся гармонически, наше духовное развитие настолько отстало, что мы уже являемся жертвами лавинного процесса технологического роста. Мы не можем вынырнуть из этого потока, даже если бы хотели. В результате, когда у человечества появилась потребность в новой энергии для технологического развития, когда оно открыло эту энергию, то нравственно оно оказалось не готово, чтобы использовать ее в свое благо. Мы, как дикари, которые не знают, что делать с электронным микроскопом. Может быть, им забивать гвозди, разрушать стены? Во всяком случае, становится ясно, что мы рабы этой системы, этой машины, которую остановить уже невозможно. (Тарковский 1989, 97/98)

Именно поэтому в центре повествования у Тарковского находится человек, но не как подопытный кролик или беспомощная жертва прихотей технократической цивилизации, природы или универсума, а как художник, ответственный не только за процветание, но за самоё существование вверенного ему Творения Божьего. В этом смысле ОФФРЕТ – продолжение центральной для Тарковского темы ответственности человека и художника перед Богом и людьми, разрабатываемой и в иконографическом Андрее Рублеве (1966), и в фантастическом Солярисе (1972), ср. выдержки из главы «Об ответственности художника» в книге ЗАПЕЧАТЛЕННОЕ ВРЕМЯ:

... я очень мало представляю себе, о чем идет речь, когда художники говорят об абсолютной свободе творчества. Я не понимаю, что означает такая свобода, — напротив, мне кажется, что, ступив на путь творчества, ты оказываешься в цепях бесконечной необходимости, скованный своими собственными задачами, своей художественной судьбой.

Все происходит в условиях той или иной необходимости, и если было бы возможно увидеть хоть одного человека в условиях полной свободы, то он напоминал бы глубоководную рыбу, вытащенную на поверхность. Странно вообразить себе, что гениальный Рублев работал в рамках канона! (Тарковский о. J.)

Эти размышления режиссера созвучны философии поступка Михаила Бахтина, ставшей своеобразным манифестом философа о связи искусстве и ответственности:

За то, что я пережил и понял в искусстве, я должен отвечать своей жизнью, чтобы все пережитое и понятое не осталось бездейственным в ней. Но с ответственностью связана и вина. Не только понести взаимную ответственность должны жизнь и искусство, но и вину друг за друга. Поэт должен помнить, что в пошлой прозе жизни виновата его поэзия, а человек жизни пусть знает, что в бесплодности искусства виновата его нетребовательность и несерьезность его жизненных вопросов. Личность должна стать сплошь ответственной: все ее моменты должны не только укладываться рядом во временном ряду ее жизни, но проникать друг друга в единстве вины и ответственности. (Бахтин о. J.)

Этим пафосом ответственности за все созданное им и поиском подлинной свободы пронизан и последний фильм Тарковского, герой которого, по-видимому, во многом автобиографичен, ср. отрывок из ЗАПЕЧАТЛЕННОГО ВРЕМЕНИ:

Александр, актер, который оставил сцену, находится в постоянной депрессии. Все наполняет его отчаянием: предчувствие перемен, разлад в семье, инстинктивное чувство угрозы со стороны неумолимой поступи технического прогресса. (Тарковский о. J.)

Выход из личного духовного кризиса, по мысли режиссера, состоит в изменении вектора личностных устремлений, в постижении истины и подлинной свободы, которая открывается человеку в крайней точке отчаяния или «точке безумия» по Бахтину, ср. также у Мандельштама: «Может быть, это точка безумия, может быть, это совесть моя ...» (Mandel'stam 1991, I, 258).

Чтобы быть свободным, нужно просто им быть, не спрашивая ни у кого на это разрешения. Надо иметь собственную гипотезу своей судьбы и следовать ей, не смиряясь и не потакая обстоятельствам. Но такая свобода требует от человека очень серьезных духовных ресурсов, высокой степени самосознания и осознания своей ответственности перед собою и тем самым перед другими людьми.

Но, увы, драма заключается в том, что мы не умеем быть свободными — мы требуем свободы для себя за счет других и не желаем поступиться ничем ради другого, полагая, что в этом ущемление моих личностных прав и свобод. Невероятный эгоизм характеризует сегодня всех нас! Но не в этом свобода — свобода в том, чтобы научиться ничего не требовать от жизни и от окружающих, но требовать от себя и легко отдавать. Свобода — в жертве во имя любви. (Тарковский, ЗАПЕЧАТЛЕННОЕ ВРЕМЯ)

Так Тарковский вводит понятие жертвы, связанное в его понимании (и в понимании его героя) со свободой и ответственностью:

Меня больше всего интересует человек, который способен пожертвовать собой, своим образом жизни — неважно, ради чего приносится эта жертва: ради духовных ценностей, или ради другого человека, или ради собственного спасения, или ради всего вместе.

Такое поведение по своей природе исключает все те эгоистические побуждения, которые обычно считают лежащими в основе «нормальных» поступков; оно опровергает законы материалистического мировоззрения. Оно часто абсурдно и непрактично. Несмотря на это — или именно по этой причине — человек, который действует таким образом, способен глобально изменить жизнь людей и ход истории. Пространство его жизни становится единственной определяющей точкой, контрастирующей с нашим повседневным опытом, стано-

вится областью, где реальность присутствует в наибольшей степени. (Тарковский, *ibid.*)

В течение фильма внутренний монолог героя с самим собой или с воображаемым собеседником перерастает в диалог с совестью, когда возникает вопрос о личной ответственности за судьбу мира, а затем в осознание присутствия Бога в мире и в откровение о спасительности жертвы:

Александр обращается к Богу в молитве. Затем он решает покончить с прежней жизнью, он сжигает все мосты за собой, не оставляя пути для отступления, уничтожает свой дом, навсегда расстается с сыном, которого любит больше всего на свете, и замолкает, как бы подтверждая этим полную девальвацию слова в современном мире. Вполне возможно, что некоторые религиозные зрители увидят в его действиях, следующих за молитвой, ответ Бога на вопрос: «Что нужно сделать, чтобы предотвратить ядерную катастрофу?». Ответ прост: обратиться к Богу. (Тарковский, *ibid.*)

Примечательно, что показывая в этой сцене то евхаристическое, испупительное настроение, на которое должна быть настроена душа перед причастием,⁵ Тарковский и здесь оставляет открытым вопрос о вере и неверии героя, избегая тем самым фальшивой религиозности и ходульных рецептов в эсхатологическом контексте. Тем не менее, параллель с Евангельским текстом здесь очевидна:

Я, Иоанн, видел и слышал сие. Когда же услышал и увидел, пал к ногам Ангела, показывающего мне сие, чтобы поклониться ему; но он сказал мне: смотри, не делай сего; ибо я сослужитель тебе и братьям твоим пророкам и соблюдающим слова книги сей; Богу поклонись. (Откр 22, 8; см. Библия 2000/Книги Нового завета, 292)

Жертвоприношение состоялось, мир спасен, герой сразу сходит со сцены. Меняется перспектива киноповествования: если до кульминационной жертвы фильм композиционно отражает «точку зрения» Александра (термин Успенского 1995), а основной вербальный ряд – его внутренняя речь (термин Эткинда 1998), то после жертвы главный герой дан исключительно в реакциях на него других героев. Следуя терминам Психологии искусства Выготского, можно говорить о том, что Тарковский выстраивает здесь «противочувствие», т. е. столкновение противоположных смысловых

5 Александр читает «Отче наш» и добавляет: «Боже, спаси нас!» (1, 10,44), а потом приносит свою бескровную жертву: «Я отдаю тебе все, что у меня есть» (1, 12, 28).

потоков, вызывающее катарсис и представляющее подлинный психологический механизм искусства (Выготский [1925] 1986).

АПОКАЛИПСИС ТАРКОВСКОГО И ТРИЕРА

Правомерность сопоставления OFFRET Тарковского и MELANCHOIA фон Триера обусловлена не только обращением их к одной и той же теме, но и тем, что Ларс фон Триер после манифеста DOGMA-95 неоднократно заявляет о себе как о поклоннике Андрея Тарковского, а также напрямую обращается к наследию русского режиссера в своем творчестве. Так, Тарковскому посвящен ANTICHRIST (2009, «Антихрист») фон Триера, который комментирует это неожиданное посвящение, повергшее многих зрителей на Каннском фестивале в шок, таким образом:

Have you ever seen a film called the «Mirror»? I was hypnotised! I've seen it 20 times. It's the closest I've got to a religion – to me he is God. And if I didn't dedicate the film to Tarkovsky, then everyone would say I was stealing from him. If you are stealing, then dedicate.⁶

Во всяком случае очевидно, что фон Триер постулирует связь своих фильмов с искусством Андрея Тарковского, претендуя при этом на творческую преемственность, на роль «Андрея Тарковского наших дней».⁷ Художественная рецепция OFFRET (1986) очевидно обнаруживается и в MELANCHOIA (2011) Триера.

Неоднократно отмечено, что MELANCHOIA представляет собой совершенно отдельное явление в творчестве Триера,⁸ что подтверждает в своих интервью и сам режиссер (Kollig 2013, 87), несмотря на то, что в фильме прослеживается как генетическая связь с DOGMA (ibid., 95 и далее), так и жанровая с кассовыми фильмами о конце света (Bundschuh 2013, 38–64).

Внешне MELANCHOIA декларирует обращение к творческим достижениям Тарковского начиная с выбора темы и ее композиционной обработки. Оба режиссера были подведены к идее фильма-апокалипсиса, вероятно, и личными мотивами: Тарковский – сложностями личного и творческого характера, кризисом среднего возраста, вынужденной эмиграцией, Триер – депрессией и психотерапией. Далее обнаруживается и сюжетно-композиционное сходство – герметичное развитие сюжета в рамках одно-

6 Jenkins (o. J.).

7 Ср. дискуссии на тему: «Is Lars von Trier our generation's Andrei Tarkovski?» (N. N., o. J.).

8 MELANCHOIA и ее место в творчестве Триера подробно проанализированы, в частности, в Kollig 2013, Simuț 2011, Stiglegger 2011, Figlerowicz 2012.

го пространства – в одиноко стоящем доме у Тарковского и в поместье у Триера, а также в рамках одного действия – во время и после испорченного предчувствием катастрофы праздника (день рождения Александра, свадьба Жюстин), в узком кругу семьи, друзей и прислуги. Развитие сюжета MELANCHOIA также состоит в последовательности минимума повседневных, обыденных действий, что резко противопоставляет его сложившимся канонам фильмов-катастроф, которые обычно представляют собой зрелищные actions. В отличие от других фильмов о конце света это фильм не действия, а бездействия. И этим медитативным представлением благополучной и безмятежной жизни (даже самоубийство Джона вполне безмятежно – он просто заснул) MELANCHOIA завораживает.

Откровенно (или, быть может, программно) заимствованы важные видео- и аудиосимволы авторского киноязыка Тарковского – как знаки общности к интеллектуальному кино. Триер ввел в видеоряд картину Охотники на снегу Брейгеля, в репродукции представленную в библиотеке у Клер (у Тарковского – ADORAZIONE DEI MAGI [«Поклонение волхвов»] Леонардо да Винчи), и (прямое цитирование!) перелистывание альбомов по русской иконописи, подаренных в OFFRET Александру, а в MELANCHOIA стоящих в шкафу у искусствоведа Клер. При сохранении классического музыкального фона на смену выбранным Тарковским MATTHÄUSPASSION («Страстям по Матфею») Баха – произведению о крестной смерти Спасителя и Искуплении ею грехов человеческих, исполнявшемуся в Страстную пятницу, – у Триера введена вагнеровская опера TRISTAN UND ISOLDE («Тристан и Изольда»), в духе исполненного буддийских идей Шопенгауэра славящая смерть как избавление от скорбей земной жизни. Оба режиссера выбирают главными героями представителей творческих профессий. Но если у Тарковского это актер и журналист, то у Триера это арт-директорша, человек псевдотворческой специальности. Если для Тарковского была важна равнозначность главного героя-актера ему самому – творцу и создателю фильма, то для Триера «креативная» профессия главной героини – не более чем условность. Триер прячет авторское, а по сути личностное высказывание за фигурой молодой женщины, профессия которой никак не отражена в ее личности. Отдельно не останавливаясь на гендерном аспекте, которому в творчестве Триера приписывается немалое значение (Kollig 1997, 97), заметим, что женщины в OFFRET не более чем прекрасные статистки, которые являют собой лишь одну из ипостасей бытия, важных для мужчины-художника, но не являются ни носительницами духовных идей, ни деятельницами. Триер наделяет функцией «последнего человека» перед концом света именно женщин, и в этом исследователи усматривают представление кризиса маскулинности (там же). Однако, складывается ощущение, что женщины – это скорее несложный композиционный прием (замещение), который помогает избежать постановки «проклятых вопросов»,

на которые у режиссера нет ответов: о свободе и ответственности, добре и зле, вере и неверии. Гендерное замещение удачно эстетизирует форму и фокусирует внимание на невыразимом, подсознательном, вечно женственном и т. д. В конце концов, единственный вопрос, которым задается перед концом света Клер: «But where would Leo grow up?», – вполне легитимен и понятен в устах матери. Этим же вопросом задается жена Александра у Тарковского, но не сам Александр, приносящий в жертву и любимого сына. Так, уже с гендерной отнесенности «последнего человека» начинается расхождение в разработке сходной идеи в сходных художественных декорациях у двух режиссеров.

Полярно противоположным оказывается и соотношение вербальной и визуальной проекций апокалиптической идеи в рассматриваемых фильмах. У Тарковского роковое ощущение приближения конца света предельно вербализовано, ибо *такое* невозможно представить, ср. мандальштамовское «Не говорите мне о вечности, я не могу ее вместить...». Кроме того, Апокалипсис, который, по мысли Тарковского, выражает все законы, поставленные перед человеком свыше, с соответствии с замыслом художника и может быть показан только через глубоко личное осмысление трагических предзнаменований конца мира. У Триера же, наоборот, наступление конца света визуализировано вполне в духе наивных апокалиптических представлений: с неба падает то град, то пепел, кони волнуются, машины ломаются, из вязкой почвы выползают насекомые, Жюстин-Псевдокассандра ощущает вкус пепла в жареном мясе... Внутренние переживания главных героинь перед концом света никоим образом не затрагивают осмысления прожитой ими жизни и истории цивилизации в целом. Поверхностный драматургический конфликт заключается разве что в том, что Жюстин стоически принимает конец света, а Клер панически ему сопротивляется.

Слабая разработанность конфликта и внутренней жизни героинь компенсируется в МЕЛАНСНОЛІА жесткой внешней структурой театрального действия, которая соответствует классической структуре оперы: увертюра, два акта и финал. Тарковский же в своем ОФФРЕТ откровенно пренебрегает какими бы то ни было композиционными рамками: хронотоп фильма всецело подчинен внутреннему перерождению героя, проиллюстрированному и сценами бессознательного, и снами.

При этом – здесь одно из центральных отличий ОФФРЕТ от МЕЛАНСНОЛІА – Александр движим не страхом собственной смерти, а страхом гибели мира. «Вся моя жизнь была ожиданием этого», – говорит он, пережив преобразование отчаяния и уныния в готовность к самопожертвованию. Героини Триера, наоборот, страшатся собственной смерти (Клер) и бестрепетно соглашаются с гибелью лежащего во зле мира (Жюстин), ср. их диалог:

Justine: «The earth is evil. We don't need to grieve for it.»

Claire: «What?»

Justine: «Nobody will miss it.»

Claire: «But where would Leo grow up?»

Justine: «All I know is: life on earth is evil.» (1:31:40)

Если далее сравнивать работы обоих режиссеров, можно увидеть, что в фильме Тарковского показана свобода выбора, когда возможна искупительная жертва для спасения мира, у Триера – приятие происходящего как неотвратимого завершения бессмысленной жизни духовно немощных. Фильм Тарковского, сдержанный по колориту, по планам, размеренно развивающийся, не впечатляет внешне, но потрясает, приводя зрителя в состояние катарсиса. Фильм Триера бросок, ярок, роскошен по антуражу, выразителен, с элементами юмора, производит сильное впечатление своей зрелищностью, но оно преходяще, т.к. ни на какие экзистенциальные размышления MELANCHOIA не наводит.⁹ Тарковский, судя по его выступлениям и книге, прекрасно отдавал себе отчет, о чем и зачем он снимает OFFRET. Триер же, говорящий в интервью, что он снимал фильм о более адекватном по сравнению с «нормальными» людьми поведении подверженных депрессии в экстремальной ситуации,¹⁰ лукавил, может быть, неосознанно даже для самого себя. Если же не лукавил, то тем более интересно, почему в избранной теме он увидел преимущественно обывательское и обыденное. В результате получились два разных и очень показательных фильма на одну тему: о свободе выбора, ответственности и христианском самопожертвовании – у одного и о бессилии и языческой покорности принятия смерти во вселенской катастрофе – у другого. На смену философской драме Тарковского о самопожертвовании и личной ответственности за мир пришла мещанская (в идейном, а не в жанровом смысле), или обывательская драма фон Триера, и это свидетельствует и об определенном кризисе жанра киноапокалипсиса. Несмотря на попытки жанровой адаптации киноязыка Тарковского к требованиям современных фильмов-катастроф, MELANCHOIA Триера смогла стать разве что примером внешней художественной рецепции наследия русского мастера, хотя бы уже в силу глубокой внутренней чуждости обоих режиссеров, их творческого кредо и духовных задач, что особенно ярко проявилось в фильмах апокалиптической тематики.

9 Ср. «Soon you're not sure which is more spectacularly funny and pitiable, the characters or their majestic decors» (Figlerowicz, M. 2012, 23).

10 Ларс фон Триер: «Пожалуй, я создал фильм, который мне не нравится» (8-е июля 2011 года, автор интервью Пер Юль Карлсен, перевод Марии Фурсевой [www.cinematheque.ru/post/144499, просмотр (5.01.2015)]).

СПИСОК УПОМИНАЕМЫХ ФИЛЬМОВ

MELANCHOLIA (2011).
THIS IS THE END (2013).
SIGNS (2002).
THE DAY THE EARTH STOOD STILL (2008).
INDEPENDENCE DAY (1996).
28 DAYS LATER (2002).
THE TERMINATOR (1984).
WAR OF THE WORLDS (1953; 2005).
A BOY AND HIS DOG (1975).
FINAL SHOT (1987).
THE DAY AFTER (1983).
THE BOOK OF ELI (2010).
ARMAGEDDON (1998).
DEEP IMPACT (1998).
A. I. ARTIFICIAL INTELLIGENCE (2001).
MINORITY REPORT (2002).
ПРОЩАНИЕ (1981).
SPECIES (1995).

БИБЛИОГРАФИЯ

- Bachtin (o. J.), Michail M.: «Iskusstvo i otvetstvennost' (1929)», in: <http://www.pereplet.ru/misl/bahtin1.html> (5.01.2015).
- Biblija (2000): Knigi svjaščennogo pisanija vetchogo i novogo zaveta. – Moskva.
- Bundschuh (2013), M.: Melancholia. Der «letzte Mensch» im Film. – Wien: Diplomarbeit an der University of Vienna, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät. [http://othes.univie.ac.at/26897/1/2013-02-25_0800514.pdf (05.01.2015).]
- Ètkind (1998), E. G.: «Vnutrennyj čelovek» i vnešnjaja reč': očerki psichopoëtiki russkoj literatury XVIII – XIX vekov. – Moskva.
- Figlerowicz (2012), M.: «Comedy of Abandon. Lars von Trier's Melancholia», in: Film Quarterly, 65, No.4, pp. 21–26.
- Jenkins (o. J.), David: Lars: «Lars von Trier discusses Antichrist», in: Timeout [<http://www.timeout.com/london/film/lars-von-trier-discusses-antichrist-1> (15.02.2015)].
- Kollig (2013), D. V.: «Filming the world's end. Images of the apocalypse in Lars von Trier's Epidemic and Melancholia», in: Amaltea. Revista de mitocrítica, Vol. 5 (2013), pp. 85–102.

- Mandel'stam (1991), Osip Ė.: *Sobranie sočinenij v četyrěch tomach*. Pod redakciej prof. G. P. Struve i B. A. Filippova. – Moskva: Terra.
- Neskučnaja (2011), Sof'ja: «Nibiru' vzorvalas'. Kometa Elenina, kotoruju èzoteriki asociirovali s Nibiru i apokalipsisom, pazrušilas'», in: *Gazeta.ru*, 29.09.2011. [http://www.gazeta.ru/science/2011/09/26_kz_3781386.shtml (05.01.2015)].
- N. N. (o. J.): «Is Lars von Trier our generation's Andrei Tarkovski?» [http://www.reddit.com/r/TrueFilm/comments/1eai4q/is_lars_von_trier_our_generations_andrei_tarkovsky (15.02.2015)].
- Simut (2011), A.: *The Apocalypse according to Lars von Trier*. In: *Visual Culture Interpretation. Ekphrasis* (2/2011), pp. 77–84.
- Stiglegger (2014), Marcus: *Verführung zum Untergang – Melancholia als seduktives Konstrukt*. In: *Zwiebel, R. / Blothner, D. (Hg.): «Melancholia» – Wege zur psychoanalytischen Interpretation des Films*. Göttingen, S. 26–42.
- Tarkovskij (1989), Andrej: «Slovo ob Apokalipsise», in: *Iskusstvo kino*, No. 2, pp. 95–100. [<http://tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Slovo.html> (05.01.2015)].
- Tarkovskij (o. J. b), Andrej: *Zapečatlennoe vremja*. [<http://tarkovskiy.su/texty/vrema.html> (05.01.2015)].
- Uspenskij (1995), B. A.: «Poëtika kompozicii: Struktura chodožestvennogo teksta i tipologija kompozicionnoj formy», in: *Idem: Semiotika iskusstva*. – Moskva, S. 7–218.
- Vygotskij (1986), L. S.: *Psichologija iskusstva (1925)*. – Moskva.