

МИРОВАЯ ЖИВОПИСЬ КАК КЛЮЧ К ПОНИМАНИЮ СИМВОЛИЗМА КАРТИНЫ ЛАРСА ФОН ТРИЕРА «МЕЛАНХОЛИЯ»

Леонова Екатерина Михайловна

студент

Государственного института русского языка
им. А.С. Пушкина

Аннотация: в статье представлен творческий сопоставительный анализ культовых работ изобразительного искусства самых разных вех человеческого мировоззрения, эстетических течений, нашедших отражение в пассаже кинематографической картины Ларса фон Триера «Меланхолия». Определяется влияние мирового искусства на развитие и своеобразие авторского зарубежного кинематографа XXI века.

Ключевые слова: Ларс фон Триер; мировая живопись; современный кинематограф; Меланхолия; образы; детали.

CULT ART AS THE KEY TO UNDERSTANDING LARS FON TRIER'S CAPTURE « MELANCHOLY»

Leonova Ekaterina Mikhailovna

Abstract: this article presents a creative comparative analysis of iconic works of fine art of various milestones of the human worldview, aesthetic trends reflected in the passage of Lars von Trier's cinematic painting "Melancholy". The influence of world art on the development and originality of the author's foreign cinema of the XXI century is determined.

Key words: Lars fon Trier; cult art; modern cinematography; Melancholy; images; details.

Бесспорный факт неспешного заката эпохи по-настоящему независимого, самобытного, интеллектуально богатого и культурно осязаемого авторского кино в современном кинематографе оставляет позади себя многочисленные вопросы рефлексивного характера; исключая огромный творческий вклад именитых режиссёров современности в привнесении в сравнительно молодой сфере искусства иных визуальных методов повествования, хитро выверенных

приёмов воздействия на зрительское восприятие, поражает избранная тематика и натурализм в освещении творческого «я» автора.

Галерею новаторов современного - ранее целомудренно в новинку именуемого «синематографом» - киноискусства невозможно представить без скандально смелого не только в своих творческих работах, но и в свободных, едва ли ангажированных политико-социальных воззрениях режиссёра датского происхождения Ларса фон Триера, именовать которого по праву стоило бы не иначе, как, прибегая к почтительному художественному оммажу, «Мистером Изошрённостью» - ироническим творческим псевдонимом главного героя режиссёрской картины «Дом, который построил Джек», параноидально страдающего от обсессивно-компульсивного расстройства, ведомого ощущением собственной творческой импотенции и навязчивым желанием воплощения личного чувства прекрасного ценой человеческих жизней.

Весьма честный и прямолинейный в своём философском осмыслении ведущей задачи киноязыка и потенциального эффекта давления на мироощущение зрителя Ларс фон Триер притягателен и лаконичен: острое, порой несколько грязное и непристойное в отстранении от всяких социальных рамок, окованное принципами барочной эстетики безобразного «кино должно быть неудобным — как камешек в ботинке».

Экватором негласного творческого цикла режиссёрского гения — «трилогии депрессии» - стала картина поистине занимательная и неоднозначная, контекстуально располагающая богатым и ненавязчиво представленным взору искушённого зрителя культурным пластом «Меланхолия» (2011). Вне всяких сомнений, воспринимать режиссёрский порыв Триера лишь в аспекте буквальной демонстрации схематичного сценарного каркаса с наложением линейного сюжетного ряда — сущее кощунство перед авторским потенциалом образной метафоризации, скрывающей историю, наполненную биографической глубоко личной драматической коллизией.

Особенное внимание в картине-катастрофе, приоткрывающей створку авторского восприятия борьбы жалкой человеческой сущности с неизбежной силой уходящей из-под ног действительности — мятежной и своевольной природной сути мироздания, приковывает, казалось бы, лирически и сюжетно незначительная сцена, хронометраж которой укладывается лишь в минуту на фоне общей художественной истории: сметенная, в некоем аффективном порыве главная героиня кинопроизведения Триера Джастин (Кирстен Данст) заменяет педантично расположенные в безымянной зале труды абстракционизма

мрачными культовыми полотнами именитых художников позднего Средневековья, а также эпохи Возрождения.

Незатейливый первичный анализ «Меланхолии» Ларса фон Триера сквозь призму истории мирового изобразительного искусства отсылает к одноимённой гравюре Альбрехта Дюрера – своеобразному титулярному отражению режиссёрского замысла: подобно символичной градации уровней человеческого познания, лестницей устремлённого в бесконечную небесную высь, что автор кинокартины раскрывает посредством контраста между слепой радостью гостей формального, навевающего печальные драматические ноты свадебного торжества и беспросветной депрессией Джастин в преддверии скорого конца, Триер, вероятно, перенимает и образ кометы Галлея – мистического небесного тела, аллюзии неизведанного и чуждого осязанию человеческого естества.

Первым полотном, что очутилось в руках главной героини и своего рода хозяйки весьма унылого пиршества, более походящего на театр абсурда, оказалась работа именитого нидерландского художника Питера Брейгеля Старшего «Охотники на снегу», заключающая в себе нечто более весомое и глубокомысленное, нежели безликую пейзажную композицию заснеженных Альп: творческое начало мастера – не что иное, как «мистерия в красках» – исполнено пафосом вечной коллизии противоборствующих единств – мирового зла и всепоглощающего добра, отчаянной веры и безбожного неверия. Безусловно, тенденциозная черта эпохи Возрождения – своеобразный мотив присутствия божественной сущности как отражения духа творческого – не обошла и работу Брейгеля, представляющую собой некую квинтэссенцию неизменного и вечного.

Нехитрой, однако, на первый взгляд, едва заметной деталью сюжета картины, невольно приносящей пессимистичный лад в общий тон художественного сюжета, служит тонкий намёк Брейгеля на неизбежную гибель целого сельского поселения, замершего в красочном и жизнеутверждающем моменте непринуждённого бытия: лоно девственного ледяного дыхания природы под покровом пушистого ослепляющего снега не способно скрыть главного – худошавая лиса – единственный трофей незадачливых охотников, очевидно, обрекших своих соплеменников на голодную скорую гибель. Пред зрителем воплощённый в красочной пастельной гамме предстаёт лейтмотивный посыл: мгновение единения безмятежного течения настоящего и дурного предзнаменования скорого будущего; в звенящей тишине момента смолки лай тощих утомлённых гончих и залиvistый

смех селян, треск костра, поддерживаемого ремесленниками, и хруст снежного настила под ногами уставших непутёвых охотников. Безымянная сойка, воспарив над долиной, повисла в небесной вышине, зависнув в свободном полёте: и лишь едва заметный образ (согласно мнению опытных искусствоведов) святого Евстафия, покровителя народной охоты, вселяет мысли о неугасаемой надежде на счастливое истечение незыблемого момента...

Картина прерафаэлиты Джона Эверетта Милле «Офелия», следующая в кадре за работой Брейгеля, имеет наиболее очевидную смежную сюжетную подоплёку с непосредственной «Меланхолией» Ларса фон Триер – образ несчастной утопленницы, отчаянной отвергнутой возлюбленной красной нитью проходит сквозь своевременные шедевры мировых литературы, живописи и, разумеется, кинематографа: не стоит отрицать культовый статус образа шекспировской Офелии, что в сем случае культурного переплетения даже претендует на архетипическую трактовку.

Однако полотно гениального художника восхищает не единой поэтикой закладываемого сюжета, сколь на уровне детализации и скрупулёзности художественного метода реализации эстетически выверенной сцены самоубийства – персональной трагедии горькой любви, источающей душевные страдания: во имя педантичной точности живописного воспроизведения пластики юной утопленницы на холсте Милле писал героиню бессмертного Шекспира непосредственно с натуры – британская поэтесса Элизабет Сиддал подверглась удивительно щекотливой процессии ради потрясающе натуралистичного результата; коллега неискушённого живописца девятнадцати лет, одетая в старинное в соответствии с колоритом присущей шекспировским трагедиям эпохе дамское платье, была вынуждена позировать в зимнюю пору в ванне, до самого края полной ледяной воды, подогреваемой лишь несколькими лампами. Жертвой во имя искусства и вдохновением для изобразительного переосмысления образов не только культового британского драматурга, Уильяма Шекспира, но и воплощением стати бессмертной и вечно юной возлюбленной эпохально значимого итальянского поэта Данте Алигьери, прекрасной Беатриче, Элизабет довелось выступать не впервые: бледнолицая рыжеволосая девица снискала успех на поприще доли натурщицы своего времени.

Образ тонущей в тине пруда возлюбленной в сочетании с трагической темой несчастного, будто бы формального, бракосочетания, что не несёт в своей сущности и толики искреннего и чистого чувства безумной страсти в купе с безграничной саморазрушительной любовью, обретает в картине Ларс

фон Триера наиболее глубокий и как нельзя символический смысл – олицетворение агонии, болезненного, не без доли апатии, лиминального перехода в иные права, связанные узами священного брака, пусть и в аспекте арт-хаусной режиссёрской работы – конфликтообразующей панацеи от психологических стенаний главной героини кинематографической драмы Джастин.

Кроме того, образ, наследуемый героиней убедительной в исполняемой роли Кирстен Данст, – лишь часть остроумного мифотворческого замысла Ларса фон Триера, что позволяет привнести душещипательную историю о внутреннем конфликте, выходящем на уровень космогонической рефлексии, в качестве узнаваемой в аспекте мировой образной поэтики.

Особой «изюминкой» картины «Офелия» с уверенностью можно назвать едва ли заметную, тонкую и сугубо символическую в своём послании деталь – бутоны разнообразных цветов, безмятежно разделяющих участь героини, целая флора, окутывающая перспективу культового полотна, несут в себе эмоциональные акценты, волнующие сознание самого художника, пронизывающие напряжённый психологизм драматичной сцены: в искусствоведческом истолковании тайных знаков Милле, лютики – непосредственный символ инфантилизма, отсутствия чувства благодарности и должной ответственности, ива же — жестоко отвергнутой любви, а крапива — сопутствующей разрывающей сердце боли; однако в противовес предвестникам мятежной трагедии пылающего сердца выступает и светлая символика женского начала: маргаритки — прямое отражении юной невинности, розы — любви и безусловной красоты, фиалки и незабудки — самоотверженной и беззаветной верности. Особой пикантности творческому замыслу прерафаэлиты придаёт недвусмысленное присутствие божественного покровителя Адониса, прекрасного «господина», чьё естество исполнено желанием сексуальным и воспитано чувством прекрасного, — лучезарный и, на первый взгляд, невинный цветок скрывает предвестие горя – любовного и судьбоносного.

Подмечая особый культурный код кинематографической картины «Меланхолия», невозможно не подметить особую благосклонность Ларса фон Триера к полотнам Питера Брейгеля Старшего – своего рода нравственного настоятеля и сердца нидерландской живописи периода европейского Возрождения, расцвета новой эстетики художественного языка изобразительности, одного из первопроходцев искусства дидактического толка. Так, работа «Страна лентяев», представляющая собой реминисценцию сказки немецкого сатирика Себастьяна Брандта «Корабль дураков», – глубокое

философское высказывание живописца, несущее в себе манифест жизни праведной, обличающий порочное естество человека падкого, ведомого низменными желаниями и робкого пред препонами судьбы; «край ленивых обезьян» - метафорическая долина, изобилующая самыми искустельными яствами, плодами чревоугодного греха: молочные реки с кисельными берегами, фауна, что является всякому путнику, маня аппетитной жареной корочкой, точно праздничная утиная тушка или молочный поросёнок, пряничные дома и сырныя каменья.

Утопия благополучной и, без сомнения, греховной в своей истинной сущности жизни человека, необременённого кропотливым и великомученическим трудом, остроумно представляемая Брейгелем, – пафос своеобразно философский, не лишённый оригинальной авторской подачи сквозь призму привлечения народных сюжетов и набивших оскомину дидактических догм, определяющих посыл живописца как назидательный, изложенный в изречении доселе неизвестного фламандского мыслителя: «Быть лежебокой, объедаться и делать, что захочется, — три порочные черты».

В основе самого названия полотна Брейгеля также заложена не хитрая колоритная народная поговорка, дословный перевод которой с нидерландского, родного языка мастера, гласит: «Нет ничего более глупого, чем ленивый сластёна»; символичное древо, походящее по своим габаритам, кривому наклону венценосного стола, усыпанного плодами гастрономического наслаждения падших, на некую квинтэссенцию иронического предзнаменования – Колесо Фортуны, или же Судьбоносной удачи, приютило под собственной сенью в вальяжной и беззаботной дремоте троицу распластавшихся лежебок, представителей разных, но одинаково ничтожных в своих устремлениях сословий – рыцарь, крестьянин и школяр; сон в их фантастической парадигме – аллюзия, но в то же время естественных уход от невзрачной реальности.

«Страна лентяев» - не что иное, как смелая и, как нельзя, любопытная в своём исполнении сатира Брейгеля на безынициативное и предсказуемое общество потребления; художественную реальность шедеврального полотна живописец нетривиально переворачивает с ног на голову, намеренно искажая известные моральные ценности в угоду творческого замыслу, - в сем царстве высшими добродетелями почитаются одни из наиболее низменных грехов дантова ада – леность и чревоугодие, в то время как всякий труд и доля ремесленная достойны лишь порицания пошлой и отвратительной в своей духовной слабости общественности.

Умысел в художественной эксплуатации сюжета Брейгеля гением Триера наиболее прозрачен и очевиден: мировой режиссёр ровно, как и цитируемый им предшественник, соратник в сфере эстетического реализации, равнодушен к социальной сатире, злободневной и колкой.

Последней потрясающей работой, что оказывается в руках разьедаемой внутренними демонами героини картины Ларса фон Триера, становится полотно бессмертного и вечного во всех смысловых аспектах Микеланджело Меризи да Караваджо, вплетающее в себя мифическое начало: «Давид с головой Голиафа» - безусловная притча о силе духа, патриотическом воспитании и взращённых личностью самодостаточной внутренней отваге, благородстве и самоотверженной стати.

Караваджо – виртуозный мастер психологического напряжения, умело, точно по крупницам, сотканного при помощи множества, на первый – или даже любительский - взгляд, не столь очевидных деталей художественной композиции: Караваджо не просто моделирует реальность, что иллюстрирует изначально безликий холст, а, подстать матёрому средневековому драматургу, весьма точно расставляет своего рода акценты в рамках сценического пространства волнующей его мистерии - конфликта, что несёт исповедальный автобиографический характер. Свет – бессменный инструмент, достойный руки итальянского мастера, прародителя режиссёрского ремесла, что в мировом кинематографе обрёл венценосный статус эталона композиционной драмы, напряжённого пафоса, выверенного в тончайших движениях дрожащих мускулов до самых кончиков пальцев, героической пластики и, разумеется, символичной игры залитого солнечным светом пространства, контрастного крошечной тьме, окутывающей наиболее тяжеловесный пласт драматургической задумки.

Полотно «Давид с головой Голиафа», прежде всего, - весьма личная для итальянского живописца работа, чей смысловый вектор направлен на порицание и обличительный элемент не столь общественного, сколь сугубо личного греха, искалеченного жизненными препонами пути, потери всяких морально-нравственных ориентиров; картина включает в себе двойной автопортрет художника, что позволяет проследить некую ретроспективу расцвета моральной стойкости и благородства гениального мастера изобразительного искусства, неизбежно уступивших пальму первенства упадку сил, творческого потенциала и моральному разложению автора самокритичного замысла, - откровение Караваджо бесценно.

Как бы ни был далёк от религиозного прилежания итальянский живописец, однако ему удалось воплотить в приглушённых тонах непоколебимые и весьма яркие в христианской культуре метафорические образы Спасителя, несущего свет и благодать, и, разумеется, Дьявола, знаменующего вселенское зло, - справедливое «Сверх-Я», карающее порочную сторону личности рефлексирующего художника, и нуждающееся в искреннем покаянии примитивное эгоцентрическое начало создателя. Ироничные филигранно расставленные адепты символики фундаментальных подтекстов, трепетно запрятанных кистью Караваджо, как нельзя точно подчёркивают морально-дидактический пафос культового библейского сюжета о блистательной победе чистого сердцем и душой израильянского юноши над беспощадным филистимлянским великаном: заметная лишь при крайне детальном рассмотрении композиционного пространства работы аббревиатура, выверенная на блестящем, замешенном в кровавой, но справедливой расправе мече, что отсылает к латинскому изречению «humilitas occidit superbiam», провозглашает ведущий идеологический тезис полотна великого Караваджо - «смирение убивает гордыню».

Психологическая концепция, неразрывно вплетающая в себя удивительно широкий спектр человеческих стенаний, душевных терзаний и откровенных зачатков порочного, не лишённого пошлости естества, раскрывается в новом идейно-художественном свете за счёт элегантного приёма Ларса фон Триера, примыкающего к эстетизации шедевров мирового искусства в культурном диалоге сквозь эпохальные перемены национального мироощущения и религиозных воззрений. «Меланхолия» весьма точно отражает и укрепляет режиссёрскую мысль о связи видов искусств в едином венце человеческой мысли, квинтесенционном сплетении художественного слова и отражении авторской индивидуальности в своего рода оде меланхолической стати: героиня Джастин – альтер эго самого Триера, своевременно скованного неразрывными тисками поглощающей живительное нутро депрессивной стати.

Назидательный уклон Брейгеля в свете народного нидерландского фольклора, агония сердечно и неизгладимо раненой Офелии Милле, конфликт примирения с внутренними пороками на пути к свету, заслоняемому соблазнами низменного бытия, волнующий зрелого Караваджо – тонкие смысловые акценты «Меланхолии», олицетворяющие единство не только частной композиции конкретной кинематографической сцены, но и нетривиальный характер киноязыка; Джастин – собирательный образ режиссёрского гения, сотканный из пороков и безусловных морально-

этических достоинств, абсолютного зла и апатии и столь же несовершенных лучей всесильного добра.

Фабула картины Ларса фон Триера как нельзя органично располагает к восприятию сквозь тенденциозный акт культурного единства, присущий авторскому кино датского мастера современного арт-хауса: полотна эпохальных мастеров изобразительного искусства – связующие звенья в цепи бесконечного и широкого по своей философско-мировоззренческой подоплёке художественного высказывания в трагедии ироничной и безжалостной человеческой сущности.

Список литературы

1. Шама С. Сила искусства // Караваджо. – 2017. – С. 78-83.
2. Ратнер Л. Искусство: язык Бога. От античности до авангарда // Живописные мистерии и толпа Брейгеля. – 2018. - С. 80-93.
3. Волкова П. Мост через бездну. Мистики и гуманисты. – 2016.
4. Ларс фон Триер — режиссёр, фильм «Меланхолия», 2011.

© Е.М. Леонова, 2023