


# Датские эксперименты Томаса Винтерберга

DOI 10.31483/r-98023

УДК 7.01, 7.03

Кранк Э.О.

БОУ ВО «Чувашский государственный институт культуры и искусств» Минкультуры Чувашии,  
Чебоксары, Российская Федерация. <https://orcid.org/0000-0002-6387-7710>, e-mail: krank1@mail.ru


**Резюме:** Статья посвящена творчеству датского режиссера Т. Винтерберга. *Цель статьи* состоит в том, чтобы, исследовав сюжетное своеобразие историй, рассказанных Т. Винтербергом средствами кинематографа, уяснить жанровую специфику его фильмов, выделив эксперимент как наиболее значимую составляющую их художественного и ментального своеобразия. *Дескриптивный, герменевтический, диахронический, историко-генетический, компаративистский, аналитический и биографический методы*, используемые комплексно, позволяют прийти к определенным выводам. Эти *выводы* состоят в том, что кинематограф Т. Винтерберга опирается на эксперимент как способ построения сюжета, что определяет жанровый характер фильмов режиссера. Это подтверждается удачей, сопутствовавшей именно тем фильмам Т. Винтерберга, которые построены на датском материале, и гораздо меньшим успехом фильмов, созданных на сюжетах, которые связаны с другими топосами (советским, американским, британским). Мировая известность пришла к Т. Винтербергу после выхода на экраны фильма «Торжество», снятого в рамках такого первоначально датского феномена, каким является «Догма-95». Сопоставление авторского почерка Т. Винтерберга с мастером датского (и мирового) кинематографа и инициатором «Догмы» Л. фон Триером позволяет сравнить способы организации повествования у двух известных режиссеров: если у Л. фон Триера в основу фильмов положена провокация, то у Т. Винтерберга – именно эксперимент. Будучи укорененным на национальной почве, этот эксперимент превосходит собственно этническую ограниченность, обретая универсальный, внациональный характер.

**Ключевые слова:** датский кинематограф, Догма-95, Томас Винтерберг, экзистенциальный эксперимент, Ларс фон Триер, киноповествование.

**Для цитирования:** Кранк Э.О. Датские эксперименты Томаса Винтерберга // Этническая культура. – 2021. – Т. 3, №1. – С. 48-57. DOI:10.31483/r-98023.

## Thomas Winterberg's Danish Experiments

Eduard O. Krank

BEI of HE "Chuvash State Institute of Culture and Arts" of the Ministry of Culture of the Chuvash Republic,  
Cheboksary, Russian Federation. <https://orcid.org/0000-0002-6387-7710> e-mail: krank1@mail.ru

**Abstract:** The article is devoted to the work of the Danish film director T. Winterberg. *The aim of the article* is to study the plot originality of the stories told by T. Winterberg by methods of cinema, to understand the genre specificity of his films, highlighting the experiment as the most significant component of their artistic and mental originality. *Descriptive, hermeneutic, diachronic, historical-genetic, comparative, analytical and biographical methods*, used in a complex manner, allow one to come to certain conclusions. These *conclusions* are that T. Winterberg's cinematography relies on experiment as a way of plotting, which determines the genre character of the director's films. This is confirmed by the luck that accompanied exactly those films of T. Winterberg, which are built on Danish material, and the much less success of films created on plots that are associated with other toposes (Soviet, American, British). T. Winterberg became world famous after the release of the film "Family Celebration", made within the framework of such originally Danish phenomenon as «Dogma-95». Collation of the author's manner of T. Winterberg with the master of Danish (and world) cinema and originator of «Dogma» L. von Trier allows us to compare the ways of organizing the narrative of two famous film directors: if L. von Trier's films are based on provocation, then T. Winterberg – exactly on experiment. Being rooted on national soil, this experiment transcends ethnic narrow-mindedness itself, acquiring a universal, between-national character.

**Keywords:** Danish cinema, Dogma 95, Thomas Winterberg, existential experiment, Lars von Trier, film narration.

**For citation:** Krank E.O. (2021). Thomas Winterberg's Danish Experiments. *Ethnicheskaya Cultura = Ethnic Culture*, 3(1). 48-57. (In Russ.) DOI:10.31483/r-98023.

### Введение

Знаменательно, что, предвзяв выход на экраны последней ленты Томаса Винтерберга «Еще по одной», один из рецензентов назвал его «прославленным датским режиссером» [1]. В этом словосочетании содержится оксюморон, поскольку слово «слава» включает в себя момент преодоления этнических границ. Да, Томас Винтерберг – датский кинорежиссер, творчество которого получило известность после того, как на Каннском кинофестивале его фильм «Торжество» был удостоен специального приза жюри. Это было признание не только самого фильма, но и датского кинематографического феномена «Догма-95».

Широкая известность пришла к режиссеру позднее, с фильмом «Курск», посвященным катастрофе на со-

ветской подлодке. До этого времени Т. Винтерберг был известен довольно небольшому количеству киноведов и любителей кинематографа. Другое дело, что последний – датский – фильм («Еще по одной») получил целый букет призов различных кинофестивалей. Но вот что характерно: фильмы, снятые не на датском материале (за исключением, пожалуй, «Курска»), не имели столь серьезного резонанса, какой вызвали картины на датском языке и снятые в самой Дании.

В настоящей статье мы попытаемся ответить на вопрос, в чем специфика датских фильмов режиссера, снискавшая ему не только национальное, но и всемирное признание. Исходной посылкой является положение о том, что любое явление национальной культуры заслуживает внимания, если, будучи воплощенным в

этническом пространстве, выражает общечеловеческую проблематику. Этой теме посвящена наша статья «Национальный кинематограф и национальный менталитет» [11]. Что касается Т. Винтерберга, то, как мы покажем ниже, нарратив и художественная манера режиссера восходят к экзистенциальному эксперименту как способу художественного исследования.

### Методы

При анализе творчества какого-либо деятеля искусства особое значение имеет *биографический метод*. Поскольку сколько-нибудь основательных русскоязычных текстов о Т. Винтерберге нет (впрочем, иноязычных также), мы вынуждены придерживаться вех творческой биографии. Вот список фильмов, в которых Т. Винтерберг проявил себя как режиссер:

- 1993 – Последний раунд / Sidste omgang (короткометражный), сценаристы: Бо Х. Хансен, Т. Винтерберг;
- 1994 – Мальчик, который ходил задом наперед / Drengen der gik baglæns (короткометражный), сценаристы: Бо Х. Хансен, Т. Винтерберг;
- 1996 – Самые большие герои / De største helte, сценаристы: Бо Х. Хансен, Т. Винтерберг;
- 1998 – Торжество / Festen, сценаристы: Т. Винтерберг, М. Руков;
- 2000 – Третья ложь / Third Lie;
- 2003 – Всё о любви / It's All About Love, сценаристы: М. Руков, Т. Винтерберг;
- 2005 – Дорогая Венди / Dear Wendy, сценарист: Ларс фон Триер;
- 2007 – Возвращение домой / En mand kommer hjem; сценаристы: М. Кауфман, М. Руков, Т. Винтерберг;
- 2010 – Субмарино / Submarino, сценаристы: Т. Линдхольм, Т. Винтерберг;
- 2012 – Охота / Jagten, сценаристы: Т. Линдхольм, Т. Винтерберг;
- 2015 – Вдали от обезумевшей толпы / Far from the Madding Crowd, сценарист: Д. Николс;
- 2016 – Коммуна / Kollektivet, сценаристы: Т. Винтерберг, Т. Линдхольм, М. Руков;
- 2018 – Курск / Kursk, сценарист: Р. Родэт;
- 2020 – Ещё по одной / Druk, сценаристы: Т. Линдхольм, Т. Винтерберг [4].

Из фильмографии режиссера очевидно, что Т. Винтерберг в подавляющем большинстве проектов выступает и как сценарист, т.е. как их инициатор, их автор, а потому, хотя и с определенной оговоркой, его можно считать представителем так называемого «авторского кинематографа».

Характеризуя фильмы режиссера, мы опираемся на *диахронический и историко-генетический методы*. При сравнении датского и не-датского нарратива мы используем *компаративистскую методiku*. Она продуктивна и в том отношении, чтобы противопоставить избранный Т. Винтербергом способ киноповествования тому, как свой нарратив организует его старший соотечественник Л. фон Триер. *Аналитический метод* в исследовании произведений киноискусства по необходимости носит *дескриптивный* характер. Пытаясь определить своеобразие мессиджа фильмов и способов его воплощения, мы пользуемся *герменевтической методикой* с целью адекватного прочтения посланий, заключенных в фильмах. Такого рода *комплексная методология*, позволит нам определить специфику творчества режиссера и, прежде всего, то, что характеризует укорененность фильмов режиссера в датском экзистенциальном и ху-

дожественном пространстве и способствует его трансляции в пространство общечеловеческое.

### Выводы

Главный вывод, к которому мы приходим в результате исследования, заключается в том, что Т. Винтерберг своими киноработами обязан, в плане содержания, именно *датскому материалу*, а в отношении способа его подачи – принципу *экзистенциального эксперимента*. Более того, различая столь важные понятия в искусстве, как *эксперимент* и *провокация*, мы можем судить о *морализме* и *имморализме* современного датского кинематографа. Мы покажем также, что Дания в отношении эксперимента, осуществляемого средствами киноискусства, является благодатным пространством для чистоты его проведения. В этой связи особое внимание обращаем на то, как в сюжетах своих фильмов Т. Винтерберг использует развязку, различая моменты, когда «*принцип окончательности*» [см. об этом: 13] реализуется: А) в смерти героя (героев), Б) в открытом финале, или В) в выходе повествования за пределы киносюжета.

### Обсуждение

Первоначально имя Томаса Винтерберга было связано с движением «Догма-95», которое возникло в Дании, помечено столетним юбилеем кинематографа и инициировано Ларсом фон Триером. Смысл манифеста «Догмы» состоит в противопоставлении действительно актуального кинематографа развлекательной тенденции в кино, выраженной в дорогостоящем создании кинематографической иллюзии. Идеологически «Догма» содержит в себе левую трактовку искусства, восходящую к Б. Брехту, в соответствии с которой во главу угла ставится достижение эффекта максимальной достоверности в изображении социальной действительности, то, что привычно называют «правдой жизни»: «Моя высшая цель – выжать правду из моих персонажей и обстоятельств», – говорится в «Обете целомудрия» [8, с. 16]. Собственно говоря, режиссеры «Догмы» имели своей целью «довоплотить» тренд, нашедший свое выражение в творчестве предшественников: представителей итальянского неореализма сороковых годов и французской «новой волны» пятидесятых. Впрочем, в датском манифесте «новая волна» подвергается критике в том отношении, что, будучи буржуазной в своей основе, она не оправдала надежд на социальную правдивость в изображении жизни: «Новая волна» оказалась всего лишь легкой рябью; волна омыла прибрежный песок и откатилась» [8, с. 11].

Постулаты для специфически кинематографической и даже технологической составляющих «Догмы» были сформулированы в «Обете целомудрия», второй части манифеста. «Обет» предполагал аскетичность в отношении поведения камеры («камера должна быть ручной»), света («искусственное освещение не допускается»), звука («звук никогда не должен записываться отдельно от изображения») и локаций («съемки должны производиться на натуре» или в реальном интерьере: «нельзя привозить никакого реквизита и бутафории») [8, с. 14–16]. Принцип трех единств (времени, места и действия), как бы по умолчанию проистекающий из вышесказанного, сближает «Догму» с драматургическими единствами эпохи классицизма, другими словами – «переизобретает» устоявшиеся в сюжетном повествовании классические формы драматургической убедительности.

Фильм Т. Винтерберга «Торжество» пребывает под номером 1 в списке сертификатов «Догмы». Снятый ручной видеокамерой (оператор Э. Дод Мэнгл) с самых невероятных ракурсов и с превалированием экспрессионистского «голландского угла», фильм, вопреки технологически «некомфортному» зрительному ряду и прихотливому монтажу, также ненормированному с точки зрения принципов монтажа, – произвел фурор. За двадцать с лишним лет, прошедших после создания «Догмы», это направление не только не утратило своей актуальности в мире кинематографа, но продолжает оказывать серьезное влияние на современных кинорежиссеров, отечественных в том числе (в этой связи стоит упомянуть последние ленты С. Дворцевого, фильмы К. Балагова, недавнее «Пугало» Д. Давыдова и др.). Да, «Догма» – датский феномен, несмотря на то, что Л. фон Триер предполагал создать что-то вроде мирового консорциума из режиссеров, занятых так называемым «авторским кинематографом», разослав приглашения самым известным кинорежиссерам современности: А. Курасаве, И. Бергману, Р. Полански и др. [см. интервью А. Долина с Л. фон Триером: 8, с. 51]. Знаменательно, что никто из крупных зарубежных режиссеров не откликнулся на приглашение. Получается, что первоначально «Догма» определилась в качестве датского национального феномена как бы *поневоле*, поскольку ее не поддержали мастера кинорежиссуры других государств.

Своеобразным поводом для инициативы Л. фон Триера послужила работа над телесериалом «Королевство» (1994). В нем видеокамера (!) ведет себя совершенно непредсказуемо, что не только не смущает режиссера, но, напротив, дает ему, актерам и зрителям ощущение особого рода свободы. Низкое качество изображения и пикселизация не только не мешают Триеру, но, напротив, создают ту специфическую «ауру», о которой за полвека до того писал В. Бенъямин и потерю которой в технически воспроизводимом произведении искусства утверждал [3, с. 19, 23]. Движение получило международное признание и вышло за пределы Датского королевства.

Официально «Догма» была закрыта в 2005 году и насчитывала к этому времени 35 картин. Из них в самой Дании было снято 10, в США – 12, в Испании – 3, в Италии – 2 и по одной – во Франции, Чили, Бельгии, Норвегии, Швейцарии, Швеции, Корее, Аргентине [7]. Однако последний из сертификатов, информация о котором нам доступна, имеет номер 251 [8, с. 244]. То есть, несмотря на закрытие проекта, фильмы с учетом правил «Догмы» продолжают сниматься и получать сертификаты от «отцов-основателей». Можно утверждать, таким образом, что «Догма», получив мировое признание, жизнеспособна и по сей день.

Вопрос, который естественным образом возникает из приведенной статистики, – насколько «Догма-95» является феноменом датским? В документальном романе Н. Торсена о Л. фон Триере последний утверждает: «Догма» была лучшим брендом, о котором датское кино вообще могло мечтать. Для маленькой страны, в которой большинство фильмов и так вынуждены быть малобюджетными, крайне выигрышно демонстрировать, что дешевые фильмы могут быть хорошими, если уметь думать, быть изобретательным и воспринимать ограничения как вызов» [22, с. 583].

Мы полагаем, что «датскость» «Догмы» коренится еще и в специфике деятельности Датского киноинсти-

тута в частности и в обстоятельствах постановки кинодела в Дании в целом. Кроме того, если относиться к «Догме» как своего рода эксперименту, то Дания представляет собой идеальную почву для него: маленькая страна (население Дании на сегодняшний день составляет чуть более 5 млн. 800 тыс. человек), где «все друг друга знают», по крайней мере в мире киноискусства, государственная (хоть и не слишком высокая в финансовом отношении) поддержка кинематографа, географическая и экономическая автономность в Европе (Дания не является членом Еврозоны), высокий уровень жизни, специфика политического устройства (конституционная монархия с превалированием социалистических моментов в политико-экономической жизни), протестантство как преимущественная конфессия – всё это как нельзя лучше способствовало тому, чтобы содержанием фильмов «Догмы», с ее требованием социальной обусловленности повествования, стали собственно датские сюжеты. Эти сюжеты посвящены экзистенциальным проблемам. То обстоятельство, что один из родоначальников экзистенциализма С. Кьеркегор – датчанин, имеет немаловажное значение в культуре датчан, что отражено в проектах «Догмы» и в фильмах Т. Винтерберга, большая часть которых посвящена датской проблематике. Но значение «Догмы» не исчерпывается ее местом лишь в кинематографе Дании; она стала знаковым явлением в культуре нации. Так, «Guardian» отмечала, что «the *Dogme95* movement reinvented Denmark, claiming that 1995's groundbreaking manifesto didn't just shake up cinema. It inspired Danes to make the world's best TV, buildings and food... It was a watershed for all of Denmark, and one that would come to embody its cultural renaissance» [цит. по: 7]. (Перевод: Движение «Догма-95» переизобрело Данию: новаторский манифест 1995 года встряхнул не только кино. Он вдохновил датчан на создание лучших в мире телеканалов, зданий и еды. Это был переломный момент для всей Дании, который станет олицетворением ее культурного возрождения.)

Если для Л. фон Триера «Догма» была в ряду его провокаций, то Т. Винтерберг именно в рамках «Догмы» определился как режиссер, ставящий свои фильмы по принципу эксперимента. Как заметил один из рецензентов фильма «Еще по одной», «продемонстрированный <...> новый обет целомудрия (т.е. необходимость постоянно иметь в крови 0,5 промилле алкоголя для полноценной жизни. – Э.К.), слегка напоминает манифест «Догмы» 1995 года» [21]. Это довольно точное замечание. Собственно говоря, все датские фильмы режиссера есть эксперимент. Этим они отличаются от фильмов, снятых им на ином этническом материале. Остановимся на них, с тем чтобы показать разницу между ними и фильмами, снятыми в Дании.

Действие фильма «Все о любви» (2003) происходит в Америке. Измена Т. Винтерберга национальной тематике сопряжена с изменением киноязыка, способов съемки: интерьеры подаются статичной камерой, почти обязателен «вход» или «выход» из интерьера («наезд» или «отъезд», в операторской терминологии), хотя крупные планы – от ручной камеры. В фильме нет экзистенциальной проблемы, которая требовала бы настоящего решения. Вот как об этом говорит Д. Егоров: «Всё о любви» – громоздкая метафора того, что «расставание – это маленькая смерть» <...> Режиссёр снимал большое кино с большими звездами (Хоакин Феникс, Шон Пенн), но лента была принята очень



холодно как зрителями, так и критиками. Томас очень хотел снять кино, не похожее на «Торжество», поэтому не смог абстрагироваться от «Догмы», а принципиально действовал наперекор правилам, которые написал вместе с Ларсом. Здесь у него нарочито много хромакея, почти всегда статичная камера и фантастика вроде летающих угандийцев» [9].

Да, фильм метафоричен, но на самом деле тут иная метафора; она в том, что жизнь – это лед. И участь человека – замерзание. На этом льду жизни, таком перманентном катке, можно существовать относительно успешно лишь в обстоятельствах, когда ты представляешь собой бизнес, который приносит окружению регулярные дивиденды. Но стоит перестать существовать в качестве бизнес-персоны, и окружение готово избавиться от тебя, заменив человеческий «оригинал» копией, только бы не утратить бизнес.

– У тебя сердце не совсем здоровое, – говорит Джон (актер Хоакин Феникс) Элене (актриса Клэр Дэйнс).

– Так вот почему меня хотят убить... – отвечает та.

Фразу персонажа: «Надо было оставаться дома, у озера», – в немалой степени Т. Винтерберг адресует себе самому (сценарий – М. Руков и Т. Винтерберг). Изменив родному ареалу (надо заметить, что датская кинокомпания Nimbus Film тем не менее представлена в ряду производителей), человек замерзает. В этой связи – повторяющийся мотив: люди, тела которых оказываются у героев под ногами. Эти люди «замерзли», и через них можно переступить, продолжая движение к собственной цели. Впечатляющ эпизод на катке с тремя «клонами» героини, хотя в результате гибнет не героиня, которую должны убить с помощью наемного убийцы, а именно ее двойники (ошибка стареющего киллера). Морализм режиссера проявляется в фильме весьма ощутимо. Миру бизнеса, отснятому стационарной камерой, противопоставлена «живая» (чуть ли не видео-) камера, запечатлевающая любящих. Тема гибнущих в Уганде от фантастической утраты гравитации (герои так же, как и жители Уганды, утратили укорененность в родной земле) важна как фон: пока мы предаемся повседневным хлопотам жизни, где-то – у нас под ногами или же в дикой африканской стране – гибнут люди. Убедительность фэнтезийным сюжетам о происходящем в Уганде придают материалы, снятые непрофессиональной видеокамерой. Подобное же, как фон, воспроизведено в «Коммуне», где сюжет сопровождают новостные репортажи, озвученные Анной (актриса Трине Дюрхольм), о кровавых событиях в полпотовской Камбодже. Вероятно, эта экзистенциалистская традиция восходит к «Персоне» И. Бергмана: замолчавшая героиня фильма Элизабет (актриса Лив Ульман) видит в теленовостях сюжет о самосожжении буддийского монаха. В фильме «Всё о любви» эксперимент состоит в том, что может ожидать человека («замерзание»), покинувшего родину. Признаем, что эксперимент остается без завершения. То есть если и эксперимент, то символистский, метафорический, а не экзистенциальный.

Через два года Т. Винтерберг ставит второй фильм на американском материале и тоже по-английски – «Дорогую Венди». Судить об этом фильме сложно, поскольку режиссер оказался в своего рода художественно-интеллектуальном плену у Л. фон Триера, который предполагал осуществить постановку этого сценария в качестве третьей части своей «американской трилогии» (включая «Догвилль» и «Мандерлей»). «Дорогая Венди» есть скорее «провокация» в триеровском духе, чем

«экзистенциальный эксперимент» Т. Винтерберга, что, заметим кстати, в очередной раз указывает на решающую роль сценарного материала в стилистике фильма.

«Вскоре (после «Дорогой Венди». – Э.К.) режиссер вернулся к датскому языку и снял «Возвращение домой», в котором опустошенный славой оперный певец вновь обретает вкус к жизни после возвращения в родной городок и встречи с сыном, о существовании которого он не знал. <...> Фильм не нашёл отклика у аудитории, но и снимался будто бы не для этого, – пишет Д. Егоров в тексте, посвященном пятидесятилетию режиссера. – Наполненная множеством параллелей с карьерой самого Винтерберга, эта картина – переломный момент, своеобразная перезагрузка. Режиссёр начинает с чистого листа и, наконец, знает, что делать дальше, без оглядки на старших товарищей» [9]. Это не совсем верно; Т. Винтерберг как бы не совсем «вернулся»: после датских «Возвращения домой», «Субмарино» и «Охоты», о которых речь впереди, были сняты иноязычные «Вдали от обезумевшей толпы» и «Курск».

Экранизация романа Т. Харди «Вдали от обезумевшей толпы» помечена 2015 годом и вовсе лишена датской «прописки» (производство США и Великобритании). Здесь Т. Винтерберг выступает в качестве приглашенного режиссера. Получилась добротная экранизация произведения английского романтизма эпохи викторианской Англии, не более того. От самого режиссера – внимание к психологии героев с отдаленным узнаванием его почерка в крупных планах. Эксперимент, если он здесь есть вообще, сосредоточен лишь на том, сможет ли режиссер, известный своими авторскими работами, подчинить себя чуждым ему задачам или нет.

Гораздо более значимым представляется фильм «Курск» (Франция, Бельгия, Люксембург; продюсер Л. Бессон) – проект очень дорогостоящий и оправдавший себя лишь на 13% по сборам [13]. Не совсем понятно, почему установилось не очень приветливое отношение к этой картине, по крайней мере у отечественного зрителя. Так, в рецензиях можно прочитать о «лишнем и неуместном участии в продюсерских проектах <...> последний пример – «Курск», в котором режиссер честно пытался изобразить нечто сурово-северное по мотивам катастрофы русской подлодки. Не вышло» [24].

Мы полагаем, что рецензент ошибается. Предоставим слово самому режиссеру. Решенная в жанре фильма-катастрофы, «эта история», – говорит Т. Винтерберг в одном из интервью, – о людях и хрупкости человеческой жизни. В этом смысл фильма, это история о семьях, больших и маленьких. Отношения между русским адмиралом и британским коммодором тоже можно считать в определенном смысле семейными, а такие фильмы – это мой профиль, я знаю, как их снимать. Разве что в этот раз добавились взрывы» [10].

Семейная тема – это «домашняя» для Винтерберга, в известном смысле – датская тема, и она представлена в «Курске» очень сильно. Фильм «Курск» есть эксперимент на тему выносимости бытия, связанного с гибелью моряков, людей большей частью семейных. При этом Т. Винтерберг разделяет повествование на три части: на то, что катастрофе предшествовало, на саму катастрофу и на своего рода эпилог. Катастрофу режиссер наделяет, подчеркивая «пассионарность» ее переживания, более широким форматом экрана и суживает «рамку» в начале и в конце фильма, тем самым придавая событиям эпическую интонацию. Это фильм о том, как «наша подводная лодка, символизирующая,

с одной стороны, окончательный крах советского (оружия в частности и системы вообще) и в то же время неизменного для России самоуправления властей, раз за разом предающих народ во имя звенящей пустоты, как раз тонет. Просто уходит на дно, забирая с собой жизни тех членов экипажа, которые на момент взрыва находились в седьмом и девятом отсеках, а значит, теоретически могли быть спасены, если бы не государственная тайна, геополитика и, наверное, разруха» [16]. Но и не только об этом.

Раздвинутый экран символизирует степень обобщения того, что случилось с подводной лодкой и легло в основу киноповествования. Обобщение это, на наш взгляд, состоит в том, что современный человек – это существо с катастрофическим сознанием: история с подлодкой есть символ онтологической катастрофы современного человека. Такого рода катастрофы отображаются на ментальном или даже на генетическом уровне. Возьмем на себя смелость утверждать, что их след содержится не только в генах представителей отдельной конкретной нации, но в генах человека как такового, в человеческой природе. В картине о гибели советского атомногохода, в сущности, речь идет о катастрофическом эксперименте с человеческой природой и ее изменении. Великая сентенция О. Уайльда из «Тюремной исповеди»: «то, что происходит с другим, происходит с тобой» [23, т. 2, с. 432] – может служить своего рода ключом к пониманию проблематики и характера повествования не только фильма «Курск», но также к пониманию сути того экзистенциального эксперимента, который положен в основу практически каждого фильма Т. Винтерберга, определяя специфику мессиджа и манеры киноповествования.

Собственно датские фильмы Т. Винтерберга построены именно на модели «экзистенциального эксперимента». Дипломная работа режиссера – короткометражный фильм «Последний раунд» – исследует ситуацию, когда Ларс (актер Томас Бо Ларсен), совсем еще молодой человек, узнав о том, что он смертельно болен, пытается справиться с этим знанием. Здесь, на наш взгляд, Т. Винтерберг следует за О. Иоселиани, правда, история, в отличие от сюжета фильма «Жил певчий дрозд», перевернута: если у Иоселиани герой гибнет неожиданно, нелепо, в результате несчастного случая, то у Винтерберга Ларс, отдавая себе отчет в собственной обреченности и намереваясь покинуть родной город, вдруг отказывается от перелета и на день задерживается, чтобы провести время со своими друзьями. В концовке мы вновь видим его в аэропорту: открытый финал. Оба фильма роднит непритязательная интонация, бытовая сниженность диалогов, немногословность: авторы фильмов дают зрителю возможность самому разобраться в том, что происходит на экране. Обе картины – кинематографические истории в чистом виде, где драматургия состоит не в событиях и репликах героев, а в смене положений и монтаже как манере киноповествования. Заметим, что уже здесь Винтерберг верен единству действия, места и времени.

В также короткометражной картине «Мальчике, который ходил задом наперед» Андреас (Хольгер Торуп), потерявший своего братика, пытается пустить время вспять, тем самым воскрешая его. (Интересно, что поворот во времени в представлении мальчика дан все же поступательно, в соответствии с направленностью временного вектора повествования.) Как ребенку (и не только ребенку) смириться со смертью близкого суще-

ства? Как опровергнуть эту смерть? – вот задача этого эксперимента с поворотом во времени. Тема участия мертвых в жизни живых позднее возникнет в фильме «Торжество», когда Кристиан (актер Ульрих Томсен) воочию видит покончившую с собой сестру.

В фильме «Самые большие герои» повествование разворачивается по модели «роуд-муви». Нелепое нагромождение несчастий, преследующих героев, завершается их смертью. Вероятно, в фильме сказалось влияние вышедшего за пять лет до того фильма Р. Скотта «Тельма и Луиза». Как и у Р. Скотта, герои (актеры Томас Бо Ларсен и Ульрих Томсен), оказавшиеся вне закона в результате ряда нелепых случайностей и непреднамеренного убийства, спровоцировавшего тотальную полицейскую охоту на них, погибают. Эксперимент сюжета Т. Винтерберга состоит в том, что внезапно проснувшиеся в одном из героев отцовские чувства к двенадцатилетней дочери, о существовании которой он узнает в начале фильма (завязка), побуждают его изменить ход вещей. Конфликт, пользуясь выражением Ф. Ницше, человеческого-слишком-человеческого и социального неразрешим, и смерть героев, поданная парадоксально, иронично и несколько отстраненно, оставляет светлое впечатление, вопреки мрачности и неотвратимости события развязки. Схожим образом, кстати заметить, заканчивается фильм «Дорогая Венди».

Подобный же конфликт, но только в развернутом и не «девиантном» формате, составляет основу сюжета в «Охоте». Никто из тех, кто писал об этом фильме, не упомянул о том, что фабула восходит к рассказу Ш. Андерсона «Руки» из цикла «Уайнсбург, Огайо» [2, с. 24–29]. У Андерсона учителя маленького городка только по той причине, что его руки не знают покоя и невольно касаются воспитанников, как, впрочем, и всего того, с чем или кем он имеет дело (своего рода болезнь), – родители школьников обвиняют в педофилии и подвергают остракизму. Его хотят повесить, но чудом он остается в живых. В фильме Т. Винтерберга Лукас (актер Мадс Миккельсен), служащий воспитателем детского сада, нелепым образом обвиняется в том же. В мгновение ока он из уважаемого жителя городка превращается в гонимого, в отщепенца, в монстра, в жертву. Механизм травли прекрасно отражен у Ю. Сапрыкина, в публикации в журнале «Сеанс», только описание этого механизма имеет отношение, скорее, к антропологической (или социально-культурной) стороне проблем, которые ставит эксперимент Т. Винтерберга в «Охоте», но не к его кинематографическому воплощению.

Заметим попутно, что это самый распространенный недостаток большинства публикаций о кинематографе: авторы более или менее подробно пытаются разобраться в проблематике фильма, упираясь в конфликт и характеры персонажей, то есть не столько в кинематографический, сколько в литературный материал; редко кто-то скажет о собственно кинематографической стороне: о съемочной манере, о соотношении планов в кадре, о характере постановки света при съемке, о языке монтажа, о звуковом ряде и т. д. В основном все сводится к литературе, тогда как язык кино многосоставен, комплексен, синтетичен. В определенном смысле это понятно: аналитика оперирует языком литературы. Но того, например, как дана в фильме сцена охоты, как она воплощена в зрительном ряде (планы, свет, тонировка и проч.) мы ни в одном из критических отзывов не нашли.

Ю. Сапрыкин отмечает одну весьма важную вещь, имеющую отношение к «экзистенциальному экспери-

ментаторству» Т. Винтерберга. Комментируя открытый финал, который, собственно говоря, есть воплощение экзистенциальной достоверности нарратива [см. об этом нашу статью о «принципе окончательности»: 13], Ю. Сапрыкин утверждает: «Герою «Охоты» удастся восстановить доброе имя, но в финале и к нему прилетает пуля; будучи раз запущенным, колесо гонений продолжит перемалывать новых жертв; история, способная производить такой силы коллективные аффекты, будет рассказана снова и снова» [20]. Нет сомнения, что выстрел в финале, очевидно направленный в героя, но не достигший цели, – есть своего рода метафора, причем двоякого свойства: с одной стороны, она заключает в себе готовность среды к травле, а с другой – является символом расплаты за *охоту на оленей* (аллюзия в адрес одноименного фильма М. Чимино), за сам процесс охоты на живое существо. Эксперимент «Охоты» важен еще и в том отношении, что затрагивает тему весьма злободневную в современном обществе – тему так называемой «культуры отмены», о которой следовало бы сказать особо, говоря об экзистенциальных экспериментах Т. Винтерберга, но она слишком велика и не уместится в объем и задачи настоящего текста. Эксперимент, собственно, состоит в следующем: что с тобой будет, если тебя оболгали, пусть даже по недоразумению, – если тебя социально «отменили»?

Экзистенциальный эксперимент, лежащий в основе сюжета фильма «Коммуна», можно сформулировать следующим образом: каковы будут последствия того, если пространство семьи и дома расширить до пространства коммуны? В одном из своих интервью режиссер сообщает о том, что часть его детства также прошла в коммуне, поэтому тема этого расширенного варианта семьи ему очень близка. Мы хотим заострить внимание на экспериментальном характере ситуации фильма. Предоставим слово самому Т. Винтербергу: «Я хотел показать обе стороны медали: подарить теплые воспоминания [связанные с обстоятельствами становления своего поколения. – Э.К.] и поговорить о трагических последствиях, когда вам приходится делиться друг с другом слишком многим. Как и в «Охоте», мы исследуем общество и его отношение к отдельному человеку (курсив наш. – Э.К.)» [17].

Замкнутое пространство коммуны является идеальной средой для художественного исследования. Выход из этой среды связан с социальной и возрастной ролью каждого из трех членов семьи, владеющей домом, в котором появились коммунары: архитектор Эрик (актер Ульрих Томсен), жена Эрика телеведущая Анна (актриса Трине Дюрхольм) – и их дочь Фрейя, шестнадцатилетний подросток (актриса М.С.В. Хансен). В наиболее драматической ситуации оказывается Анна. Она стоит перед экзистенциальным выбором: как справиться с тем, что у мужа роман? Она пытается быть максимально толерантной к происходящему. Это по ее инициативе любовница Эрика Эмма (актриса Хелена Рейнгор Ноймани) также присоединяется к обитателям коммуны. Но толерантность героини не отменяет проблемы стареющей женщины. Разрушение личной жизни ведет к утрате профессиональной занятости на телестудии. Анна находит в себе силы уйти из коммуны и из семьи; она – в преддверии какой-то новой жизни. Интересно, что в поведении персонажей нет собственных притязаний на жизнь другого. Но и отказа от своего ради другого тоже нет. Анна отпускает Эрика, но это не самоотречение, она отказывается от него *для*

*себя*, чтобы ей возможно было продолжать жить. Если поместить подобный конфликт не в датский, а в иной (скажем – российский) контекст, то мы вовсе не уверены, что персонажи вели бы себя подобным же образом.

Вообще говоря, экзистенциальный эксперимент в «Коммуне» носит не вовсе благостный характер, что связано со смертью восьмилетнего ребенка. Он умирает в результате какой-то неведомой болезни, неизвестно отчего. Мы полагаем, имеет место отсылка к «Избирательному родству» И.В. Гете. В романе веймарского классика, в результате любовного кружения персонажей, рождается и гибнет ребенок, плод своего рода немецкой «шведской семьи» конца XVIII – начала XIX вв. Смерть ребенка в «Коммуне» есть ключ к этической подоплеке фильма: пока мы предаемся экзистенциальному экспериментаторству, ставя опыты над самими собой, происходит что-то непоправимое в сфере, о которой мы не отдаем себе отчета, в сфере, связанной с нами косвенным образом и потому сфере неподконтрольной. Слова Шарлотты из романа И.В. Гете: «Мы не виноваты и не заслужили несчастья, но и не заслужили того, чтобы жить счастливо вместе...» [5, с. 408] – вполне можно отнести ко всем членам коммуны. Так или иначе, перед нами катастрофа частной жизни, как и в «Торжестве», и в «Субмарино», и в «Охоте», из чего следует, что *экзистенциальная катастрофа является кульминацией сюжетного повествования и предвещает об итоге эксперимента* в большинстве фильмов Т. Винтерберга, определяя пафос, жанровое своеобразие и стилистическую манеру каждого из них.

«Коммуна» внешним образом соотносится с фильмом «Идиоты» Л. фон Триера (№2 «Догмы»). В последнем персонажи, решившие отыскать в себе «внутренних идиотов», свободных от социальных ролей и от тех обязанностей, которые эти роли на них накладывают, также живут единой семьей. Разница между Т. Винтербергом и Л. фон Триером в том, что если первый формулирует эксперимент, обставляя его определенными параметрами художественного исследования и определяя его объект, который отчасти обозначен в названиях фильма: «Торжество», «Возвращение домой», «Охота», «Субмарино», «Коммуна», «Еще по одной» (по-датски «Druk», правильно – «пьянство»), – то Триер создает ситуации, к которым больше подходит слово «провокация». Провокацию можно рассматривать как разновидность эксперимента как такового, но такая его разновидность у Триера носит преимущественно манипулятивный характер (не только в «Идиотах», но и практически в любом другом фильме этого режиссера). Поэтому имеет смысл различать понятия «эксперимент» и «провокация», по крайней мере в нашем контексте, в плане различения двух способов организации нарратива.

Эксперимент предполагает определенные начальные данные, связанные с ситуацией, объектом и средой, – данные, задающие эксперимент. При этом имеется в виду, что начальные условия остаются неизменными в течение времени его проведения.

Провокация же, являясь разновидностью эксперимента (в широком смысле этого слова), позволяет его постановщику изменять начальные условия, или же привносить иную точку зрения на объект. Изменение ракурса или введение новых, не предусмотренных прежде условий может вызвать кардинальную метаморфозу среды, или системы координат, в результате чего происходит наложение одной условности на другую.



Провокация, в отличие от эксперимента, есть проявление авторского своеволия. Цель ее – манипуляция опытом, точнее, нашим представлением о нем. Провокация предполагает подмену объекта его паллиативом – если не копией, то во всяком случае чем-то сходным. Поэтому результатом провокации является парадокс и шок (см. по этому поводу наше послесловие одному из фильмов Л. фон Триера: 12).

Внешним образом Л. фон Триер выдает провокацию за эксперимент, о чем свидетельствуют организация сюжета, четкое деление действия на главы-перипетии и основательный финал, но на самом деле он манипулирует зрителем, предъявляя ему «правильно» выстроенную драматургию, с той поправкой, что эта «правильность» на деле совершенно условна. В провокацию, помимо среды и объекта, встроена работа самого сознания, и ее течение может быть направлено по любому руслу, по любому сценарию; да и сам опыт может быть в любой момент изменен, поскольку мы имеем дело уже не с аксиомами, а с миром, где аксиомы отменены или же могут быть с легкостью замещены другими. Аксиомы становятся чем-то условным, относительным, как в новой геометрии – геометрии относительности.

Результатом эксперимента, напротив, является нечто такое, что может претендовать на достоверность объективного знания. Речь идет о конкретном эмпирическом результате, который не столько формулируется автором, сколько вызывает к зрительской эмпатии, к опыту самого зрителя. Вот почему семья у Т. Винтерберга – среда преимущественная: это микромир, скол общества, исчислимая ввиду своей камерности система координат, в которой выстраивается событийный ряд. Поэтому и организация киноповествования строится соответствующим образом: в заданную среду помещается фермент (завязка), затем нам показан процесс взаимодействия среды и фермента (развитие действия), чтобы обрести результат (развязка).

Эксперимент, таким образом, строг и драматургичен, в известном смысле – ортодоксален, *догматичен*. Эксперимент *морален*, а провокация *имморальна*. Л. фон Триер имморалистичен вослед основоположнику имморализма – Ф. Ницше. Катастрофа у Триера – это абсолютная катастрофа («Догвилль», «Антихрист», «Нимфоманка», «Дом, который построил Джек»), это катастрофа онтологическая, катастрофа человеческой природы как таковой. Тогда как катастрофа у Винтерберга носит не тотальный, а экзистенциальный характер и есть выражение самой протяженности человеческого существования, в ее кульминационной точке. Однако, утверждая драматизм человеческой жизни через экзистенциальный эксперимент, чреватый катастрофой, Т. Винтерберг оставляет надежду, как бы говоря зрителю, что за его пределами остается жизнь, в целительную силу которой автор верит. Так, в «Возвращении домой» заикающийся Себастьян (актер Оливер Меллер-Кнауэр) обретает дар речи. Смерть персонажей ставит точку в сюжете «Самых больших героев», но это не онтологическая точка. Вот почему в *датских* фильмах Т. Винтерберга – открытый финал: «Последний раунд», «Возвращение домой», «Субмарино», «Охота», «Коммуна», «Еще по одной».

В последнем фильме режиссера речь о катастрофе не идет, если не считать катастрофой утрату личной подлинности – проблему, с которой столкнулись четверо сорокалетних друзей. Это школьные учителя: Мартин (Мадс Миккельсен), Томми (Томас Бо Ларсен),

Николай (Магнус Милланг), Петер (Ларс Ранте). Пусть это не катастрофа, а «кризис среднего возраста», тем лучше: нам предъявляется, можно сказать, «чистый эксперимент»: это «фильм о контроле и о доступе к неподконтрольному», – так определяет его сущность Т. Винтерберг [19]. Более того, эксперимент организуют сами герои. Поучается, что в этом фильме второй эксперимент лежит внутри первого: своего рода матрешка. Фильм построен на нарушении приличий и моральных норм. Но отнюдь не способом провокации, как утверждает один из рецензентов [18], а, скорее, методом «от противного», как в романе «Портрет Дориана Грея», где этика утверждается способом отказа от нее как героя, который платит за это дорогой ценой, так и самого автора: в Предисловии к роману, где Уайльд выражает свое литературное кредо, он утверждает имморализм «чистого искусства», который, однако, противоречит смыслу (причем именно этическому смыслу) великого произведения [23, т. 1, с. 20–21].

Морализм Т. Винтерберга не следует воспринимать как однозначное разделение на «хорошо» или «плохо», или как критику буржуазного способа существования: «Винтерберг <...> не спешит уходить в социальную критику – его подлинной целью оказывается стремление понять саму природу датского национального характера» [18]. Впрочем, мы полагаем, что, ставя эксперимент с родным датским пьянством, режиссер выходит далеко за пределы национальной проблематики.

Говоря об экзистенциальном эксперименте, мы хотели бы обратить внимание на тот факт, что действующими лицами фильмов Т. Винтерберга большей частью являются неудачники, а лучше сказать – персонажи, которых преследует неудача. Режиссер словно бы сообщает зрителю, что, в сущности, неудачником является каждый – неудачником перед лицом времени. Даже знаменитый певец, уроженец городка, приехавший на торжества по поводу городского юбилея, несчастен («Возвращение домой»). Смысл морализма Т. Винтерберга состоит в драме преодоления человеческой ограниченности, которая обусловлена его социализацией: «Еще по одной» был *исследованием на темы жизни, страны, окружающих меня людей*» [6] (курсив наш. – Э.К.). В этом фильме есть два второстепенных персонажа: мальчик-очкарик в футбольной команде учеников Тимми и школьник, панически боящийся процедуры экзамена. Весьма неслучайно его экзаменационный вопрос посвящен концепции страха у С. Кьеркегора. И дальше следует своего рода декларация: «Концепция страха состоит в том, как человек воспринимает процесс своего падения. Только тот, кто осознал себя упавшим, может любить других и жизнь». Морализм датчанина Т. Винтерберга соотносится с морализмом датского философа: «...грех, – утверждает С. Кьеркегор, – это отчаяние перед Богом, когда не желают быть собою или когда желают быть собою» [15, с. 320]. Т.е. грехопадение человека имеет двойственную природу: в первом случае торжествует «одномерный человек» Герберта Маркузе, а во втором, в результате испытания (эксперимента с падением или личной катастрофой), человек приходит к самому себе, обретая способность воспринимать свободу жизни как свою собственную. Знаменательно, что развязкой служит танец героя, завершающийся его прыжком в море (финальный стоп-кадр, вольная или невольная аллюзия в адрес концовки «Тельмы и Луизы» Р. Скотта). Как в романе «Евгений Онегин», в котором Пушкин «бросает» своего героя, переводя сюжет

из романной условности в действительность, – так и финал последнего фильма Т. Винтерберга сообщает о даре свободы, ценность которой становится тем больше, чем серьезней соблазн, которому человек способен себя подвергнуть.

### Итог

Таким образом, в основе киноповествований Т. Винтерберга, в творчестве которого «Догма-95» сыграла весьма значительную роль, лежит принцип экзистенциального эксперимента, основанный на камерном национальном материале и драматургически помеченный единствами места, времени и действия как своего рода критериями его проведения. Этот принцип в корне противостоит принципу провокативности, по которо-

му строятся кинонарративы Л. фон Триера. Строгость эксперимента предполагает морализм, восходящий к этической философии С. Кьеркегора и исследующий пограничные моменты человеческого существования. Его актуальность тем острее, чем более размытыми становится принципы жизни человека в современной культуре, помеченной этическим релятивизмом.

Кроме того, в статье мы указали по меньшей мере на два ситуативных источника для сюжетов Т. Винтерберга: на рассказ Ш. Андресона «Руки» (в фильме «Охота») и на роман «Избирательное сродство» И.В. Гете (в фильме «Коммуна»), о чем нет упоминания в известных нам публикациях о творчестве датского кинорежиссера.

### Список литературы

1. Авакова Ю. После торжества. «Еще по одной» как самая датская из экспортных работ Винтерберга / Ю. Авакова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://rg.ru/2020/10/03/eshche-po-odnoj-kak-samaia-datskaia-iz-mezhdunarodnyh-rabot-vinterberga.html> (дата обращения: 04.03.2021).
2. Андерсон Ш. Избранное / Ш. Андерсон; пер. с англ. – М.: Художественная литература, 1983. – 257 с.
3. Беньямин В. Краткая история фотографии [эссе] / В. Беньямин; пер. с нем. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – 144 с.
4. Винтерберг Т. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Винтерберг,\\_Томас](https://ru.wikipedia.org/wiki/Винтерберг,_Томас) (дата обращения: 04.03.2021).
5. Гете И.В. Избирательное сродство // И.В. Гете. Собрание сочинений: в 10-и т. Т. 6 / И.В. Гете; пер. с нем. – М.: Художественная литература, 1978. – 480 с.
6. Голубев Э. Томас Винтерберг – о погибшей дочери, любимом коктейле и необходимости жить дальше: интервью / Э. Голубев [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://daily.afisha.ru/cinema/17749-tomas-vinterberg-o-pogibshey-docheri-lyubimom-kokteyle-i-neobhodimosti-zhit-dalshe/> (дата обращения: 09.03.2021).
7. Dogme95 Films: A Complete List (1995–2004) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.movementsinfilm.com/blog/dogme95-films-1995-2005> (дата обращения: 09.03.2021).
8. Догма-95 / гл. ред. А. Долин. – СПб.: Подписные издания, Искусство кино, 2019. – 248 с.
9. Егоров Д. Томас Винтерберг – 50: как смотреть фильмы, если их снял датчанин / Д. Егоров [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cinemaaflood.com/thomas-vinterberg-50/> (дата обращения: 08.03.2021).
10. Елагин Д. В фокусе: Томас Винтерберг – режиссер борьбы личности с обществом за счастье / Д. Елагин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.vashdosug.ru/msk/cinema/article/2572180/> (дата обращения: 08.03.2021).
11. Кранк Э.О. Национальный кинематограф и национальный менталитет / Э.О. Кранк // Этническая культура. – 2020. – №1 (2). – С. 21–25.
12. Кранк Э. Особая комната: послесловие к фильму Л. фон Триера «Дом, который построил Джек» / Э. Кранк [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=y6N-P9WJIUg&t=526s> (дата обращения: 04.03.2021).
13. Кранк Э.О. Принцип окончательности в сюжетном произведении: к постановке проблемы / Э.О. Кранк // Культурология, искусствоведение и филология: актуальные вопросы: материалы Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием (Чебоксары, 11 февр. 2021 г.) / редкол.: Н.И. Баскакова [и др.]. – Чебоксары: ИД «Среда», 2021 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://phsreda.com/e-articles/10250/Action10250-97865.pdf> (дата обращения 09.03.2021).
14. Курск (фильм) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Курск\\_\(фильм\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Курск_(фильм)) (дата обращения: 09.03.2021).
15. Кьеркегор С. Страх и трепет / С. Кьеркегор; пер. с дат. – М.: Республика, 1993. – 383 с.
16. Присяжная Ж. Томас Винтерберг – о съемках «Курска», русских подводников и смерти / Ж. Присяжная [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://daily.afisha.ru/cinema/12297-tomas-vinterberg-o-semkah-kurska-russkih-podvodnikah-i-smerti/> (дата обращения: 04.03.2021).
17. Пронченко З. «Курск» – новый фильм о национальной трагедии, непохожий на «Чернобыль» / З. Пронченко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://kinoart.ru/reviews/kursk-novyuy-film-o-natsionalnoy-tragedii-nepohozhiy-na-chernobyul> (дата обращения: 04.03.2021).
18. Роксборо С. Томас Винтерберг о жизни в коммуне: «Не было никакой «свободной любви» или наркотиков»: интервью / С. Роксборо [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://thr.ru/cinema/tomas-vinterberg/> (дата обращения: 10.03.2021).
19. Рузаев Д. В Дании – пить: алкотерапия и кризис среднего возраста в новом фильме основателя «Догмы» / Д. Рузаев [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://lenta.ru/articles/2020/10/05/anotherround/> (дата обращения: 04.03.2021).



20. Рузаев Д. Пьянство, философия и детство в коммуне: режиссер «Еще по одной» о главном фильме года про алкоголь: интервью с Т. Винтербергом / Д. Рузаев [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://lenta.ru/articles/2020/11/14/vinterberg/> (дата обращения: 04.03.2021).
21. Сапрыкин Ю. Это мерзость, но это в крови / Ю. Сапрыкин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://seance.ru/articles/merzost-v-krovi/> (дата обращения: 06.03.2021).
22. Семеляк М. И немедленно выпил – «Еще по одной» Томаса Винтерберга / М. Семеляк [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://seance.ru/articles/another-round/> (дата обращения: 04.03.2021).
23. Серебрянский Д. «Еще по одной» – притча Томаса Винтерберга о лишней рюмке / Д. Серебрянский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://kinoart.ru/reviews/esche-po-odnoy-pritcha-tomasa-vinterberga-o-lishney-ryumke/> (дата обращения: 04.03.2021).
24. Торсен Н. Ларс фон Триер / Н. Торсен; пер. с дат. – М.: Группа Компаний «РИПОЛ классик» / «Пальмира», 2019. – 703 с. (Серия «Фильмография»).
25. Уайльд О. Избранные произведения: в 2 т. / О. Уайльд; пер. с англ. – М.: Республика, 1993.
26. Чувиляев И. Триера долой: шесть интересных современных режиссеров из Дании (помимо сумрачного гения) / И. Чувиляев [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://kinoart.ru/cards/triera-doloy-shest-interesnyh-sovremennyh-rezhisserov-iz-danii-pomimo-sumrachnogo-geniya/> (дата обращения: 10.03.2021).

## References

1. Avakova YU. Posle torzhestva. «Eshche po odnoj» kak samaya datskaya iz eksportnyh rabot Vinterberga. Retrieved from <https://rg.ru/2020/10/03/eshche-po-odnoj-kak-samaia-datskaia-iz-mezhdunarodnyh-rabot-vinterberga.html>.
2. Anderson SH. Izbrannoe. Moskva: Hudozh. lit. 1983. 257 p.
3. Ben'yamin, V. Kratkaya istoriya fotografii [esse]. Moskva: Ad Marginem Press, 2013. 144 p.
4. Vinterberg, Tomas. Retrieved from [https://ru.wikipedia.org/wiki/Vinterberg,\\_Tomas](https://ru.wikipedia.org/wiki/Vinterberg,_Tomas).
5. Gete I.V. Izbiratel'noe srodstvo. V 10-ti t. T. 6. Moskva: Hudozh. lit., 1978. 480 p.
6. Golubev E. Tomas Vinterberg – o pogibshej docheri, lyubimom kokteyle i neobhodimosti zhit' dal'she. Retrieved from <https://daily.afisha.ru/cinema/17749-tomas-vinterberg-o-pogibshej-docheri-lyubimom-kokteyle-i-neobhodimosti-zhit-dal'she>
7. Dogme95 Films: A Complete List (1995–2004). Retrieved from <https://www.movementsinfilm.com/blog/dogme95-films-1995-2005>
8. Dogma-95. A. Dolin. Sankt-Peterburg: Podpisnye izdaniya, Iskusstvo kino, 2019. 248 p.
9. Egorov D. Tomas Vinterberg – 50: kak smotret' fil'my, esli ih snyal datchanin. Retrieved from <http://cinemaflood.com/thomas-vinterberg-50/>
10. Elagin D. V fokuse: Tomas Vinterberg – rezhisser bor'by lichnosti s obshchestvom za schast'e. Retrieved from <https://www.vashdosug.ru/msk/cinema/article/2572180/>
11. Krank E.O. Nacional'nyj kinematograf i nacional'nyj mentalitet // Etnicheskaya kul'tura. – 2020. – №1 (2). – P. 21–25.
12. Krank E. Osobaya komnata: posleslovie k fil'mu L. fon Triera «Dom, kotoryj postroil Dzhek». Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=y6N-P9WJIUg&t=526s>
13. Krank E.O. Princip okonchatel'nosti v syuzhetnom proizvedenii: k postanovke problemy // Kul'turologiya, iskusstvovedenie i filologiya: aktual'nye voprosy : materialy Vseros. nauch.-prakt. konf. s mezhdunar. uchastiem (Cheboksary, 11 fevr. 2021 g.) / Redkol.: N.I. Baskakova [i dr.] – Cheboksary: ID «Sreda», 2021. Retrieved from <https://phsreda.com/e-articles/10250/Action10250-97865.pdf>
14. Kursk (fil'm). Retrieved from [https://ru.wikipedia.org/wiki/Kursk\\_\(fil'm\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Kursk_(fil'm))
15. K'erkegor S. Strah i trepet. Moskva: Respublika, 1993. 383 p.
16. Prisiazhnaia, Zh. Tomas Vinterberg. Retrieved from <https://daily.afisha.ru/cinema/12297-tomas-vinterberg-o-semkah-kurska-russkih-podvodnikah-i-smerti/>
17. Pronchenko Z. «Kursk» – novyy fil'm o nacional'noj tragedii, nepohozhiy na «CHernobyl'». Retrieved from <https://kinoart.ru/reviews/kursk-novyy-film-o-natsionalnoy-tragedii-nepohozhiy-na-chernobyl>
18. Roksboro S. Tomas Vinterberg o zhizni v kommune: «Ne bylo nikakoj «svobodnoj lyubvi» ili narkotikov»: Interv'yu. Retrieved from <http://thr.ru/cinema/tomas-vinterberg/>
19. Ruzaev D. V Danii – pit': alkoterapiya i krizis srednego vozrasta v novom fil'me osnovatelya «Dogmy». Retrieved from <https://lenta.ru/articles/2020/10/05/anotherround/>
20. Ruzaev D. P'yanstvo, filosofiya i detstvo v kommune: rezhisser «Eshche po odnoj» o glavnom fil'me goda pro alkohol'. Retrieved from <https://lenta.ru/articles/2020/11/14/vinterberg/>
21. Saprykin Yu. Eto merzost', no eto v krovi. Retrieved from <https://seance.ru/articles/merzost-v-krovi/>
22. Semelyak M. I nemedlenno vypil – «Eshche po odnoj» Tomasa Vinterberga. Retrieved from <https://seance.ru/articles/another-round/>
23. Serebrianskii, D. "Eshche po odnoi". Retrieved from <https://kinoart.ru/reviews/esche-po-odnoy-pritcha-tomasa-vinterberga-o-lishney-ryumke/>
24. Torsen N. Lars fon Trier. Moskva: Gruppya Kompanij «RIPOL klassik» / «Pal'mira», 2019. 703 P.
25. Uajld O. Izbrannye proizvedeniya. V 2 t. Moskva: Respublika, 1993.
26. CHuvilyaev I. Triera doloy: shest' interesnyh sovremennyh rezhisserov iz Danii (pomimo sumrachnogo geniya). Retrieved from <https://kinoart.ru/cards/triera-doloy-shest-interesnyh-sovremennyh-rezhisserov-iz-danii-pomimo-sumrachnogo-geniya/>

**Информация об авторе**

**Кранк Эдуард Освальдович** – канд. филос. наук, доцент  
БОУ ВО «Чувашский государственный институт культуры  
и искусств» Минкультуры Чувашии,  
Чебоксары, Российская Федерация.

**Information about the author**

**Eduard O. Krank** – candidate of philosophical sciences,  
associate professor of BEI of HE "Chuvash State Institute  
of Culture and Arts" of the Ministry of Culture  
of the Chuvash Republic, Cheboksary, Russian Federation.

Поступила в редакцию / Received 15.03.2021

Принята к публикации / Accepted 23.03.2021

Опубликована / Published 23.03.2021