Сегодня. – 1993. – 29 июня. – с. 12.

Питер Гринуэй: А-моралист

В поисках истраченного времени

Владимир Ардатов

а все надо платить, говорил некий учитель старших классов. И действительно: кто заплатит за час холостого времени (перед фильмами Гринуэя в кинотеатре «Москва»), а именно за столько надо было приходить на бесплатные сеансы, иначе не протолкнешься. Итак, нас заставили заплатить часом убиенного времени за фильмы, к ночи будь помянутые (к ночи, именно на ночь, на сон). Это, конечно, в его духе — игры и необязательного насилия, слегка подгнивающего гиньоля, милосердия в сознании, которое при встрече со своими физическими двойниками, приготовленными для киносъемки, шарахается и пугается, и оборачивается отвратом. (И, конечно, в застарелый, еще свифтовский спор остро- и тупоконечников он не мог не вмешаться. Ибо он — трупоконечник. Этим у трупа для него все заканчивается. И начинается.) Абсорбирует абсурд или прячется в чащу беспросветной эстетики. Вопиющая красота.

Кто заплатит за час моего игрового времени, который, может, стоит в веках триллион? Да, среди тех, кто в ожидании гуманитарного времени сидел перед белым билетом экрана, триллионеров не было. Фильтруя разговоры вполголоса, как увертюру, печальную и классичную, к фильмам, можно было расслышать спокойные речи о том, что не надо в ожидании поезда по подложным билетам выходить из купе на кордоне, о тех, кто попал там в компанию уголовных негров и чудом вырвался, и о пересекшем границу с Германией с помощью лесбиянки. Зачем эти разговоры перед иностранным фильмом, они расстраивают мое достоинство, они не настраивают меня на восприятие чего бы то ни было, я не могу поэтому заранее представить себе предстоящий фильм Гринуэя, а значит, время потеряно. Этого он добивался?

Ах, как близок он нам. Сокращенная передача мыслей на расстояниях своего сознания, которая обозначается цветущими флажками образов. Пластика, доводящая до скуловоротной скуки. Визуальная музыка макси- и минимализма. Окончание века. И еще мрачнее: окончание тысячелетия. Собрать весь перечень человеческой мысли, сжать его в пучок человеческих особей, тебе подобных, чтобы брызнули острые слезы, но чего? Отжать эти невидимые на киноэкране слезы. Справить пир во время чумы, приканчивающий постмодернизм. Он, как указывалось в «Сегодня», исследователь секса и смерти (того, что так обозначают в человеческом языке)? Или просто вдохновенный коллекционер (или расточитель?) средств, которые образовало в нем современное искусство, этот обширный и утомляющий искус (а то, что он в совершенстве понял, что это такое, говорит, например, его док. фильм о четырех американских композиторах).

И как же он бесконечно далек со своим островным и всегда стремящимся к оригинальности сознанием. По всем регистрам проходящий живописи. И в Zoo Вермеера Дельфтского тронувший. Он, прерафаэлитов в чем-то уже опередивший. Эта неосознанная английская стилизация. И суровую ланцетную беспощадность Грэма Сазерленда не забывающий, но облекший это все такой нетерпимой, ненормальной визуальной музыкой, что ясно становится: такие опознаваемые красоты уводят к декадансу (пост-декадансу). Как говорил учитель-моралист Блез Паскаль: «Хороший острослов — дурной человек». Значит, когда режиссер устами своей героини вопрошает возлюбленного: «Какой же ты водопроводчик, если не умеешь плавать?», то здесь он не очень человечен, но, когда молча и невинно с трепещущего уровня воды показывает, как та же героиня топит своего избранника, он что, как человек здесь лучше? Мы оказываемся перед неприятным парадоксом. Казалось бы, Гринуэй бежит всяческих явных оценок поступков своих героев, создавая немыслимо длинные ряды причуд и ритуалов, как бы сосредоточиваясь на них, удаляясь в область барочной архитектоники, занятой поиском саморавновесия и только. Но из всех щелей этой узнаваемой и потому утрированно-быстро портящейся красоты, из всей гильотинной машинки кадров глядит на нас странное чудовище, стесняющееся этого имени — «моралист». Надо его поэтому назвать его несколько по-другому. Обозначим его какой-нибудь буквой. Пусть будет А-моралист.

Отнюдь не учительствуя и не пытаясь пророчествовать, он печально и жадно строит и воссоздает обступившие наше сознание образцы финалов и кризисов человеческих отношений. Роскошь отношений мужского и женского, где секс лишь опознает мир (как и эстетика, сопроводительная к нему) — и потому деструктивен. Странные этические образования, эти островки, которые вносит в мир режиссер Гринуэй — модели не больного или много страдавшего воображения, но структуры грез, судящие людей по законам снообразования и распада. И если, допустим, для Тарковского сам кинематограф — ностальгия («запечатленное время», «веяние во времени»), то в данном случае кинорежиссер заворожен процессом остановки, пропускания красоты сквозь себя, он движется навстречу всем ее слоям и вуалям, но в «обратном направлении», от спасающего разрастания ее он идет исследовательски к истоку. Монитор и пророк распада. Он нырнул навстречу глубоким ее слоям (скорее некрофит, чем некрофил) в безумном и хладнокровном желании выдернуть пробку из дна бассейна мира, но всплывет его детская матросская панамка, словно медуза мозга зыбкая — британский плавучий остров в океане всеобщего сознания.

Полузамкнутые модели зоопарка, или ресторана с кухнями, или усадьбы, или нескольких домов с прилегающими бассейнами для утопления, где происходит действие его труднооописуемых фильмов, отнюдь не мифологичны. И хотя рок иногда торжествует — это только одна из возможностей. Ничего особенно не скрывается, просто не может быть явлено сразу, в одном зрительном движении, в одной мизансцене циничного внутреннего театра; такая концентрация предполагает постепенную развертку в подсознании.

С другой стороны, нарративность, от которой открещивается всячески сам мастер, весьма разветвлена. Наши сценаристы почти не владеют столь желанными и требуемыми на Западе приемами сложного и непредсказуемого сюжета. Собственно, у нас другие традиции (и долго медлительность и монументальная, и фантастическая документалистика воображения Иоселиани или Тарковского были идеалом). Нам совершенно чужд этот неизбежно трезвый и по-своему реалистичный подход (где само запечатленное событие не тяжелеет скорбно в прощании со зрителем, но просто вытесняется другим, а о существовании того могут догадаться только особо одаренные особы, включая кинорежиссера, который время от времени, и обязательно в начале и в конце, включает проникновенную музыку — что-нибудь из Вивальди или Моцарта — в импровизации своего постоянного композитора). Это его постоянное аморалите, скорбь протестантская по усопшим мгновениям, которым он — вивисектор.

ОДИЛОН РЕДОН

Есть зримый зазор между его сознанием и миром, и Гринуэй презирает всякую попытку преодолеть его, однако словно бы и ожидает этого, растерянно заполняя томительное время игрой. В «Z и два нуля» два брата, чтобы помочь своей постепенно теряющей ноги возлюбленной, готовы пожертвовать ногами — срастясь телами после операции. Но она умирает, и несостоявшиеся сиамиты (ученые из зоопарка) закалываются шприцами на разграфленной доске для исследований, отдавая себя на съедение улиткам. Скорбь, смешанная с безумной какофонией всех чувств. Соединение образов в некие новые молекулы, изгрызающие нам не душу, но то, что левее (правее?). Он, прививающий нам промежуточное мышление и мораль.

Но не шелохнется он, не порвет экран мученически. Будет он так же рассказывать свои истории. И задумывать новые, заставляя многих и многих строить картонные некрашеные башни декораций, перенося их из здорового воображения режиссера. Он не способен выйти из этого потока, из этого перечисления. И не сможет и не захочет ни с кем (с нами, с нами!) поменяться местами, — в этом зале, изборожденном безлико цветными тенями с экрана. Остается пожалеть.