Сергей Иванников

Творческий метод Питера Гринуэя
О фильме «Тайны «Ночного дозора» и не только о нём

Английский режиссёр-постмодернист Питер Гринуэй обладает огромной фильмографией. С одной стороны, это, безусловно, положительная характеристика, указывающая на творческую активность режиссёра, но, с другой, большое количество фильмов порой играет с их автором злую шутку: каждое новое творение лишь *дополняет* собою то, что уже создано. Общее восприятие расширяется, становится более масштабным, но новый фильм – каким бы ярким и оригинальным он ни был – уже не способен *глобально* изменить сложившуюся картину.

Свой первый большой фильм Питер Гринуэй снял в теперь уже далёком 1966 году. «Тайны «Ночного дозора» появились в 2007-м. За это время был выработан стиль, отсняты «хиты», сделавшие режиссёра классиком современного кинематографа, а также множество фильмов более среднего уровня, в которых отдельные яркие новации сочетаются с многочисленными автоцитатами и повторами. Кинематограф Гринуэя через сорок лет после своего рождения превратился в узнаваемый и, в то же время, достаточно замкнутый мир. Каждый новый фильм, снятый Гринуэем в XXI веке, привлекает внимание со стороны кинокритиков и любителей элитарного кино, очень часто такая реакция – позитивна, но чего не стоит требовать от этих фильмов – это некой безусловной новизны, доводящей зрителя до состояния культурного шока.

Отчасти Гринуэй подобен рок-звёздам 60-70-х годов. Пик их величия остался в прошлом, но группы продолжают существовать и регулярно записывают новый, качественный музыкальный материал. Такая работа вызывает уважение, но не становится новой революцией. (Кстати, именно так назывался тот самый, первый фильм английского киноклассика.)

Отличие Гринуэя от вышеописанной ситуации лишь в том, что он не стремится вписаться в уже существующий ландшафт. Его цель – создать своё, самодостаточное автономное от «большого кинематографа» пространство, в котором можно существовать независимо от коллег, а порой – и независимо от зрителей. Питер Гринуэй обладает удивительной роскошью: он создаёт фильмы для себя самого. Если же, при этом, они нравятся ещё и зрителям – тем лучше для зрителей.

Творческая манера Гринуэя, если нужно её определить стилистически, располагается где-то между эстетикой модернизма и постмодернизма. По крайней мере, многие каноны этих течений в кинематографе Гринуэя легко узнаются. Условность (нереалистичность) повествования, отсутствие чётких линейных сюжетов, активное вторжение текста в визуальный ряд, огромная концентрация символов, требующая от зрителя активной интерпретативной деятельности, акцент на игровой стихии жизни… Всё это в фильмах английского режиссёра присутствует. Где-то – в большей степени, где-то в меньшей. Но зритель всегда оказывается в ситуации того, кто попал в лабиринт и не может из него выбраться. Эта «неспособность выйти» для Гринуэя принципиально важна: даже тогда, когда фильм уже просмотрен и вроде бы понят, сохраняется устойчивое желание к переосмыслению. Ни один из образов здесь не обладает безусловной смысловой устойчивостью. Смыслы меняются, дополняют и отрицают друг друга, трансформируются. Неизменным остаются лишь образы, к которым такие смыслы вроде бы должны быть привязаны.

Реальность Гринуэя – это не завершённый мир, а непрерывность становления, каждая попытка постижения которой отрицает своим наличием все предшествующие ей, и, в то же время, сама оказывается под знаком грядущего отрицания. Всё – переменчиво, условно и иллюзорно. И именно поэтому зрителю приходится брать ответственность на себя за тот

смысл, что он найдёт, вычленит, сформирует в процессе просмотра.

Гринуэй зрителя делает свои соавтором. Не об этом ли в своё время мечтал Ницше, главный творец модернистской эстетики? И не такова ли сегодняшняя ситуация всей мировой культуры, для которой любая истина и ценность – это всего лишь предмет веры и опосредованная проекция конкретной, субъективной жизненной ситуации?

Лабиринт – любимая метафора современности. Кинематограф Питера Гринуэя – это лабиринт.

Восприятие «Тайн «Ночного дозора» в полной мере зависит от случайности. Важнейшая из них – это то, насколько часто приходилось сталкиваться с произведениями Гринуэя до этого. И, предполагаю, если «Ночной дозор» в этом ряду окажется первым, он способен вызвать эстетический шок. Став началом серии, фильм создаст тот ряд интерпретативных кодов, которые будут влиять на восприятие всех других произведений режиссёра – и более ранних, и более поздних. В этом случае «Тайны «Ночного дозора» – это шедевр.

Если же осваивать наследие Гринуэя более-менее последовательно, в соответствии с хронологией появления его фильмов, то «Ночной дозор» – это «один из многих», не самый лучший, но и не являющийся неудачей. Качественная, интересная работа, нечто похожее на Rolling Stones – 1998.

В начале просмотра может возникнуть впечатление, что фильм снят под давлением некой инерции: контракты, обязательства, *необходимость* снимать… Так же по инерции начинают смотреть фильм и зрители. Фильм живого классика всё-таки! Кстати, Рембрандт, главный герой фильма (хотя бы по данному вопросу присутствует некая определённость) приступает к работе над одной из своих самых знаменитых картин очень неторопливо, заставляют внешние обстоятельства. Но постепенно Рембрандт втягивается в эту историю, вместе с ним обретает дополнительный энтузиазм и режиссёр, и, в итоге, и зрительское внимание становится более непосредственным и интенсивным. И оставшиеся сто минут смотрятся почти на одном дыхании.

По сути, Питер Гринуэй проделывает со зрителями эксперимент, аналогичный тому, что жизнь проделала с Рембрандтом. Точно так же, как случайный заказ постепенно становится важнейшей экзистенциальной задачей для художника, формальное внимание со стороны зрителя трансформируется в напряжённое ожидание развязки. Структурные особенности сюжета влияют на структуру восприятия. Мастерство режиссёра *в данном случае* – в утончённой технике формирования психологических эффектов.

На первый взгляд, «Тайны «Ночного дозора» - удивительно линейный для Гринуэя фильм. В нём есть сюжет. И пусть сюжетная линия дискретна, имеет много разрывов и ответвлений, она, тем не менее, присутствует на протяжении всего фильма. Как контрапункт. Как пунктирная линия.

Рембрандт получает заказ на написание большого коллективного портрета, на котором должны быть изображены представители финансовой элиты Амстердама. В ходе работы над полотном художник узнаёт о том, что герои его будущей картины – преступники, убившие одного из самых уважаемых людей города. Не имея возможности рассказать об этом преступлении прямо, Рембрандт зашифровывает своё знание в самой картине, наделяя её символическим значением.

Во время создания «Ночного дозора» в жизни его автора происходят события огромной важности. В первую очередь, речь идёт о смерти жены. Но, при том, что об этих событиях рассказывается достаточно подробно, ни одно из них не способно отменить движения к завершению работы над полотном. Цель обретает фатальный характер. Это – движение к катастрофе, к гибели. А всё происходящее лишь на какое-то время заслоняет эту перспективу.

Катастрофой в данном случае оказывается месть тех, кто был изображён на картине и смог прочитать запечатлённое на ней послание художника. Но об этом говорится быстро, в

форме финальной речи, предшествующей титрам. Наверное, такой подход оправдан. В конце-концов, движение-к-смерти всегда напряжённее, драматичнее и дольше смерти как таковой. Знание о том, что нам предстоит однажды умереть, оказывает на текущую жизнь большее влияние, чем смерть как событие. Смерть – лишь мгновение, а страх перед ней – это вся сознательная жизнь.

Линейность повествования не делает его смысл ясным и однозначным. Гринуэю подобная простота не присуща в принципе.

Помимо сюжетности фильм наполнен множеством диалогов – часто на абсолютно случайные темы, локальными, частными событиями, и символами, символами, символами…

Само присутствие символических содержаний в фильмах Гринуэя *изначально* имеет провокационную и дезориентирующую функции. Порой зрителю кажется, что вся неоднозначность трактовок и интерпретаций того, что он увидел, производна от невнимательного отношения к символам, присутствующим на экране. И, соответственно, стоит лишь эти символы зафиксировать и определить их значение, как сразу же содержание фильма обретёт чёткость и безальтернативность. Такое восприятие провоцирует на повторный просмотр уже однажды увиденного, но и после него уровень понимания существенно не меняется: противоречивость и множественность интерпретаций сохраняются, никуда не уходят.

При таком восприятии функции символического игнорируются его интенсивность и насыщенность. Символов столь много и они столь стремительно сменяют друг друга, что ни один человек не сможет зафиксировать их в полном объёме и, тем более, осмыслить. «Ночной дозор» - не исключение. Символическая игра в этом фильме предельно насыщенна, хотя само символическое не старается акцентировать внимание на себе.

Из всего символического ряда, представленного режиссёром, мы можем зафиксировать лишь отдельные, единичные элементы, и на их основе формируем общее понимание увиденного. Большое количество символов здесь изначально рассчитано на то, что их основная масса так и не будет зафиксирована зрителями. Зато каждый из них выделит из этого множества что-то своё – то, что соответствует именно его мироощущению и сиюминутному настроению. Отсюда – множество разночтений и противоречий, сопутствующих каждому фильму Питера Гринуэя.

По большому счёту, зритель не может утверждать даже то, что символические объекты на экране изначально обладают смыслом. Вполне вероятно, что такие объекты оказываются лишь *имитациями символического*, а символами как таковыми их делают сами зрителями. Гринуэй наполняет пространство предметами, метафорами и жестами. Зритель соединяет отдельные фрагменты такого пространства в некий целостный смысл.

В этом контексте кинематограф Гринуэя – это не столько сюжеты и идеи, сколько множество структур, влияющих на наше восприятие, но не имеющих при этом какого-либо чёткого семантического содержания. Игра, апеллирующая к подсознанию и осознающая себя в качестве творения такого подсознания.

Это провокация, требующая от зрителя создания нового образа мира, присваивающая зрителю демиургическую функцию. Будьте как Боги! Ничего более, но и ничего менее. Созидая новый мир, мы созидаем и самих себя.

Если объективность смысла не предусмотрена самой онтологией Гринуэя, то неизбежно возникает вопрос: а каковы *объективные* критерии качества такой эстетики и есть ли они?

Поиск таких критериев переориентирует восприятие с вопроса «о чём фильм?» на вопрос «как он сделан?».

В «Тайнах «Ночного дозора» именно эстетические технологии являются главной *объективной* ценностью фильма. Приёмы создания образного ряда столь отточены, что вызывают искреннее восхищение. И далеко не во всех фильма Гринуэя эти приёмы столь безупречны.

Особого внимания требует игра света. В фильме присутствуют великолепные композиционные решения, сближающие сам кинематограф с живописью и, одновременно, наделяющие последнюю динамическим характером, реализуя тем самым мечту многих поколений художников, начиная с эпохи Возрождения. И, безусловно, перед нами – элегантная трансформация кино в театр, некая обратная хронологическая инверсия, заставляющая кинематограф вернуться к собственным истокам. Реальность, неожиданно трансформирующаяся во множество театральных сцен, обретает условность, хрупкость и, в то же время, особую красоту, которой нет места в кинематографе реалистического типа. При этом, двигаясь в направлении истоков, эстетика Гринуэя их так и не достигает. Перед нами – кино, застывшее в момент своей трансформации в театральное искусство, или театр, стремящийся вернуть себе всё то, что некогда было отнято у него кинематографом, но и в этом случае – это всего лишь стремление, так и не достигшее планируемого результата.

Любой смысл на фоне таких технологий – это всего лишь поверхность океана. Эта поверхность – изящна и красива, но подлинная жизнь – в океанических глубинах.

Для Гринуэя важна не только и не столько конкретная история художника, но и демонстрация средств, при помощи которых она рассказывается.

Безусловно, мотивы, подталкивающие к просмотру фильмов Питера Гринуэя, могут быть разными. Но среди множества вариаций стоит целенаправленно указать на следующую: в этих фильмах показывается, что кинематограф может быть совсем иным, принципиально отличным от того, что мы наблюдаем в режиме main stream. И даже в том случае, если конкретный фильм режиссёра не будет воспринят конкретным зрителем, в сознании такого зрителя воспоминание об увиденном в любом случае сохранится.

Такие воспоминания отчасти подобны смутной «тоске по иному», когда за контурами привычных очертаний сознание неожиданно для себя высматривает иные перспективы и горизонты. И эти *иные горизонты* отбрасывают свою тень на обыденное и привычное, рождают осознание того, что реальная жизнь, от имени которой, в частности, может выступать традиционное кино, это всего лишь – одна из частных возможностей, не обладающая никакой абсолютной властью над человеком.

Осознание того, что иной мир возможен, способно усилить стремление к обретению такого мира. А это, в свою очередь, даёт шанс стать лучше и каждому из нас, и той жизненной реальности, внутри которой мы существуем.

После фильмов Питера Гринуэя кино уже никогда не будет таким, каким оно было до него. Возможности кинематографа благодаря работам этого режиссёра существенно расширились. Но претензии Гринуэя идут намного дальше. Открывая нам иные образы и способы видения реальности, он говорит о том, что обыденная, повседневная, типичная реальность может быть изменена. Ей на смену может прийти реальность творческая – предельно яркая и индивидуальная. Но подобные решения относительно своей собственной реальности каждый принимает самостоятельно.

«Тайны «Ночного дозора» такое видение Гринуэя проявляют достаточно ярко. И если знакомство с его творчеством ещё не состоялось, то почему-бы не начать его именно с этого фильма?