

Записи и выписки

Иван Курбаков

Эсхатология черного ящика

10.53953/08696365_2025_191_1_299

Поэзия и новая музыка: к разработке темы

Если после прослушивания композиций Стива Райха «It's gonna rain» и «Come out» прочитать «Элементарную поэзию» Андрея Монастырского, то можно заметить, что оба явления, несмотря на географическую и временную разнесенность, существуют в одной культурной галактике с радикально смещенной системой координат. По классическим меркам, ни то, ни другое не является музыкой и поэзией соответственно. И хотя путь, проделанный поэзией в XX веке, существенно отличается от пройденного музыкой, у них есть важные точки пересечения.

Распатанное, но все еще фундаментальное разделение в музыке на «академическую» и «всю остальную» плохо применимо к поэтическим практикам. Попытка достичь новых горизонтов в музыке, происходившая внутри академического сообщества, была связана с пересмотром и переизобретением структурно-тональных основ (*додокафония* в частности, *серийная техника* вообще, сначала «новая венская», а затем «дармштадтская» школы), определявших сам способ написания музыки. Физический инструментарий же до поры до времени оставался традиционным. Дальше происходило постепенное освоение электронного звукового «медиума» и исследование возможностей звукозаписи, композиторский интерес (особенно в Америке) стал смещаться в эту сторону. Примерно тогда возникает важная, уитменовского размаха, фигура Кейджа с его пониманием музыки как открытого случайным и внешним влияниям процесса, подверженного постоянной трансформации и принципиально неконтролируемого авторской волей. Сюда же относятся и первые минималистские произведения Стива Райха, Терри Райли и Ла Монтэ Янга, и кроссжанровые перформансы движения «Fluxus». Композиция в музыке уступает место бриколерской, или центонной, технике, подразумевающей импровизированную сборку музыкального произведения из готовых элементов, помноженных на случай и энергию настоящего момента.

На этом своем витке новая музыка достигает предельной абстрактности и удаленности от «лирического» субъективного начала, которое при определенном взгляде и есть поэзия в чистом виде, какой она предстает (соотносимо по времени) у Пауля Целана, заклинающего травмированное Второй мировой войной бытие.

Таков контекст того этапа человеческой истории, в который поэтический язык был вынужден пройти мимо музыки, поскольку *проклятая доля* насилия создает *дурное пространство*, в котором ни о какой музыкальности не может идти и речи. В «Бременской речи» Целан говорит: «Да, язык — наперекор всему — уцелел. Однако ему пришлось пройти через собственную беспомощность, пройти через чудовищную немоту, пройти через бесконечные потемки речи, несущей смерть. Он миновал их и не нашел слов для всего случившегося, но он через него прошел. Прошел — и мог теперь снова явиться на свет, “обогащенный” пройденным. На этом языке я пытался в тогдашние и последующие годы писать стихи: чтобы выговориться, чтобы найти путь, чтобы определить, где нахожусь и куда меня заведет происходящее, чтобы очертить свою реальность»¹. Это особенное свойство поэзии как навигации помогло преодолеть чудовищную тишину войны, вернуться к звучащему миру, куда опять приливает исходное бытие. Интересно, что кейджевские 4 минуты 33 секунды тишины — это уже совсем другая тишина, не поминальная тишина целановской немоты, а скорее тишина исходного потенциала, существующего вне контекста человеческой истории, которому, однако, она оказалась необходима, чтобы открыться заново, — именно поэтому эти две тишины теснейшим образом связаны.

Представители новой музыки начинают создавать новое аудиальное пространство, которое в каком-то смысле было невозможно в старых границах мира и которое определялось двумя цивилизационными осями — западной и восточной. Мир заполняется перекрестным ритмом, и временной охват значительно увеличивается, происходит обращение к древним формам и структурам. В этом отношении показательно творчество французского композитора греческого происхождения Яниса Ксенакиса. В пьесе «*Psappha*» (архаическая форма имени Сафо) Ксенакис использует стихотворную структуру классической греческой поэзии для создания ритмической основы, объясняя затем, что в его видении акцентируется именно структура, а не сами слова этой поэмы. Понятия звуковой массы и скорости, которыми оперирует Ксенакис, хорошо характеризуют общее нарастание музыкальной энергии в мире начиная с 1950-х годов. Уже упомянутые американские минималисты изучают и применяют на практике индийские традиции, максимально погружаясь в мировоззрение и философию, которые им сопутствуют.

Афроамериканская линия, впервые уверенно заявившая о себе в начале XX века в виде джаза, провоцирует появление и стремительный взлет рок-музыки, и теперь уже она начинает задавать основной ритм и раскачивает мир до одури. На этой же территории происходит перерождение «лирического» ритуала, который раньше был в большей степени обусловлен фольклором, а теперь стал, заимствуя оттуда приемы, не только тем, что развлекает и даже освобождает, но и формой личного высказывания, благодаря средствам зву-

1 Целан П. Бременская речь / Пер. с нем. Б. Дубина // Иностранная литература. 1996. № 12 (<https://magazines.gorky.media/inostran/1996/12/paul-czelan.html>).

козаписи быстро охватывающего весь мир. В радикальных вариантах поэзия сводилась к импульсу, и тогда превращалась в неартикулируемый шум или взвинченный возглас. Это пробовали делать дадаисты и сюрреалисты, пользуясь подручными средствами, и продолжили делать независимые музыканты в 1970—1980-е, располагая уже куда большим арсеналом инструментов и способов манипуляций со звуком. Здесь особенно заметны были опять-таки американская, и, в частности, нью-йоркская сцена — от «Velvet Underground» до «Sonic Youth» и «Swans».

Слово *noise* (шум), этимологически восходящее к греческому *naus* «корабль» и имеющее однокоренным *nausea* (тошнота), может пониматься как искусство шума — того, что сопутствует поэзии по другую сторону от тишины, продолжая навигации в мире, чьи цивилизационные швы распороты, раскрывая наполненные социально-историческим хаосом реальные и виртуальные пространства, которые непомерны для индивидуальной человеческой психики лицом к лицу, но путь к переживанию и преодолению которых способны положить музыка и поэзия.

Здесь уместно привести слова Мераба Мамардашвили: «Для понимания социально-утопической алхимии, или социально-утопической мысли, очень важно понимать, что, если бы наша память зависела от психической силы, то ее, конечно, не было бы, потому что наша психическая сила по своим природным показателям, по своей природной размерности не может пребывать одинаково в одной и той же степени возбуждения, напряжения и такого же внимания, которое, кстати, является условием того, чтобы поддерживалось и продолжалось нечто, похожее на человеческую структуру. Поэтому люди изобретали музыку, ритуалы и многие другие культурные предметы, которые есть какие-то тигли, какие-то носители воспроизводства всего этого во времени вопреки хаосу»².

Заметка о прозе и путешествии в связи с «Дорогой» Жюльена Грака

«Дорога» Жюльена Грака — вещь предельно герметичная, абстрактная и ускользающая, родственница «Последнего слова» Бланшо. Она начинается там, где кажется, что все уже закончилось, — нет ничего, ни имен, ни дат, ни мест.

Если ранние романы Грака, будь то «Замок Арголь» или «Побережье Сирта», являются прозой нагнетания, предгрозового томления, уходящего в вечность, то более поздняя «Дорога» (написанная в 1970-м году) уже пропитана послештормовыми видениями и смятением вспыхивающей вопреки всему любви. Воспринявший влияние сюрреализма с его одним из самых глубоких корней, уводящим к немецкому романтизму, Грак верен обожествлению случая, которым всегда беременна дорога. Случаями-просветлениями и случаями-затмениями мир открывается в противоречивой полноте и немислимой целостности. И сосредоточенный глаз наблюдателя подразумевает также то, что его тело подхвачено движением, позволяющим созерцать в покое, без

2 Мамардашвили М. Опыт физической метафизики. М.: Прогресс-традиция, 2008. С. 252.

усилий и остановок, и в этом смысле ехать по дороге — это испытывать эффект панорамы до изобретения кино, будь то движение на лошади, в лодке, в карете, в поезде, наконец, в машине или на самолете.

К моменту, когда Грак пишет свою «Дорогу», путешествуют все и всюду.

В 1946 году у Грака выходит сборник стихотворений в прозе «Liberte grande», состоящий из географических и пейзажных описаний-откровений. Можно усмотреть в нем определенное созвучие с этимологией понятия «прозы», которое обнаруживается в XVIII веке во Франции: *prosa oratio* — свободная речь, свободная от тех ритмов и метров, с которыми была долгое время связана поэзия. Добавим к этому, что мифологические основания поэзии еще и часто связаны с вертикальной осью (связь между людьми на земле и богами/богом на небе), путешествия были чем-то исключительным, сюжетом мифа или эпоса, где всегда присутствовала эта вертикальная связь, но с течением исторического времени начинала схлопываться — взять хотя бы траекторию от Гильгамеша до Дон Кихота. И чем больше она схлопывалась, тем более детальней становились описания пейзажа и психологического состояния героя. У Грака остается только пейзаж и осколки связи, собранные в конце этим движением дороги в разомкнутое целое, где зарождается извечное любовное томление.

Взгляд того, кто следует по дороге, встречается со встречным взглядом тех, кто остается.

Путешествие также располагает к размышлению. Повествование прекращается, трансформируясь в мысль. Исток прозы и исток эссеистики — насколько они близки?

Монтень не прозаик лишь потому, что его проза выходит за рамки нарратива от первого лица и занята в большей степени мышлением, осмыслением, чем повествованием.

Обратимся к трем примерам из недавнего чтения на той самой грани между прозой и эссеистикой. «Печальные тропики» Клода Леви-Стросса, «Колосс Маруссийский» Генри Миллера, «Причастие прошедшего зрения» Анатолия Барзаха.

При всей разнице эти вещи складываются в рельефные романы-тревелогии от первого лица, извлекающие ценный опыт новой встречи с другим и, как следствие, с самим собой.

Сама ситуация встречи с другой культурой чревата постоянной новизной и центробежной направленностью письма, которое фиксирует, осмысливает и создает определенную симметрию, когда начинает переходить к внутренней реакции на все это обилие внешних перемещений. Темпоральность этих книг плавно-повествовательная, со множеством рассуждений по случаю, и самое главное, что они укоренены в видимом мире, видимой стороне мира и культуры, даже если используют ее только как трамплин. Эта весомость визуальных впечатлений как бы не дает опомниться — если не отнимает, то как минимум отдаляет дар речи, и каждый из этих авторов постепенно приманивает ее обратно, руководствуясь своим принципом. Леви-Стросс наблюдает и анализирует, сохраняя трезвую голову ученого-антрополога (с сильным социологическим уклоном), но отказывается убирать свою личную точку зрения, субъективную тягу к возможности высказаться как свидетель, и поэтому его книга ни разу не превращается в сухой анализ фактов, скорее наоборот — его эмоциональное подключение остается в силе на протяжении всего путешествия.

Генри Миллер занимается прославлением, апологией «другой» культуры, обретением себя истинного на этой земле обетованной. Барзах движим страстным желанием артикулировать незримые основания и «пограничный» субъективный опыт ухода со слишком освещенных территорий, превратившихся в клише.

Общее у них одно — все они пишут (более выражено это у Леви-Стросса и Миллера, Барзах в этом смысле интимнее и осторожнее), остро осознавая крах индустриальной цивилизации и в обращении к не утратившей своего «древнего» обаяния Греции или затерянных в Амазонии племенах видят очередные аргументы этого краха, смутно нащупывая какие-то альтернативные тропы и порталы, встречая людей, чье мироощущение вдруг оказывается не настолько «отформатированным», у всех у них есть своя картина мира, которая не совпадает с «западной». Кроме того, их интересует видимая реальность и ее механизмы, все они физически прошли тот путь, артефакты и встречи на котором стали материалом книг.

Но как быть с воображаемыми путешествиями?

Бодлер как-то заметил, что у поэзии и путешествия одна кровь. Данте, подобно древним поэтам, отдал предпочтение воображаемым духовным мирам, связал в своей поэме космос в единое целое, сохраняя эту «страстность» первого лица и тщательную иерархию сущностей и мест. Прибегая к кинематографическому сравнению, можно сказать, что Данте практически избегает резких монтажных склеек, удерживая эту связную непосредственность впечатлений «пешего» ходака. Он стремится сделать свое воображаемое путешествие как можно более реальным через ощущение пешего движения. Порядок почти уже совершенно фантастический для нашей эпохи — если мы возьмем объемные поэмы Тцара «Приблизительный человек» и Сен-Жон Перса «Анабазис», то они как раз будут триумфом сумасшедше быстрых смен планов и действующих лиц. Даже Тцара, у которого история совсем выключена из поэтического полотна, качается как маятник от этой последней кристаллизации себя как индивидуума, до абсолютного растворения в других, до полного отождествления с ними. Историзм Сен-Жон Перса, напротив, укоренен в неподвижном «птичьем» взгляде, который созерцает географические и исторические панорамы. Субъективное начало отделено.

«Каширское шоссе» поэта еще более близкого нам во времени — Андрея Монастырского, с одной стороны, подхватывает луч дантовского пафоса, с другой — совершает обратное движение: хроника эзотерического путешествия, записанного дневниковой прозой, клеит эти разные уровни реальности в том же плавно-повествовательном режиме — то есть так как они с ним и происходили, не пытаясь перейти в темпоральность «осмысленного» опыта. Битнический поток, который изобилует бытовыми подробностями.

Ограничивая себя в количестве примеров (которых несравненно больше), вернемся к Жюльену Граку и примечательному свойству его «Дороги» — она сохраняет невозмутимое состояние одновременно реального и воображаемого путешествия, грезы настолько заполнившей реальность, что самые реальные ее черты теперь видимы как впервые, как если бы человечество осталось без своей истории. За 10—15 страниц там успевает вспыхнуть неотвратимость человеческого стремления к утопии, персонажи успевают появиться, только чтобы быстрее исчезнуть, окатив нас волной космической тоски. Когда в конце в ней заходит речь о женских нравах, связь, как уже было сказано, вдруг вос-

становливается. И в этот момент Грак предусмотрительно покидает свою повесть еще до того, как она кончается, чтобы мы могли насладиться непрерывным движением, так редко озаряющим прозу.

Смерть и воскрешение любви. Кинематограф Филиппа Гарреля

Я думаю, кино больше, чем любое другое искусство, есть собственно искусство любви.

Андре Базен

В самой первой короткометражке 16-летнего Гарреля «Рассорившиеся дети» герой-подросток после бегства из дома разыгрывает с подружкой пантомиму человеческой жизни и среди прочего задается одновременно сакраментальным и риторическим вопросом: «Где Рембо взял силы, чтобы уйти?»

Для всего раннего и среднего периода Гарреля мотив побега — центральный, здесь целый каталог: из наваждения семьи («Проявитель»), из наваждения христианской цивилизации и земного мира («Ложе девы», «Внутренняя Рана»), из наваждения замкнутой в земные тиски любви (весь средний период). Излишне говорить, что все эти попытки были безуспешны — невозможность и желание уйти станет поражением, которое потерпит Гаррель-человек, и в то же время его благословением как режиссера. Симптоматично, что два его ранних ориентира — Годар и Уорхол, борец и гедонист — обнаруживают себя скорее в гуще современности, занимая соответственные позиции, тогда как он, разрываясь в начале между одним и другим, уходит в эзотерическое мученичество-созерцание, создавая свои гипнотичные киноиероглифы в мифопоэтическом времени. Конечно, имели место пропавшие пленки его документации мятежей 1968 года, которые он будет восстанавливать по памяти снимая уличные беспорядки в «Обыкновенных влюбленных» сорок лет спустя, или попытка задокументировать деятельность «Living theatre» в картине «Потерянные пути», но вся эта работа с современным будет отмечена холодным грезящим взглядом, нуждающимся в горизонтах воображаемых далей, чтобы жить.

Пресловутая годаровская формула о девушке и пистолете, которых достаточно, чтобы снять фильм, действенная для новой волны, меняется с приходом нового менее удачливого поколения, которому, помимо Гарреля, принадлежали рано исчезнувший Эшташ и исключительная Акерман. В одном из последних интервью на фестивале в Нью-Йорке Гаррель говорит: «Мы убрали из этой формулы пистолет, и поэтому насилие оказалось направленным как бы вовнутрь». Это касается не только перемен в персонажах и прогрессирующей бессобытийности, но и во внутреннем давлении в частных жизнях режиссеров этого поколения, чуждого внешнему блеску. Естественно, то, что почти механически разрешало насилие, теперь переходит в любовную сферу, лишённые рифмы в виде выстрелов и схваток поцелуи и тела повисают в пустоте, темп падает, месяцы идут, рождается тайный ребенок, время домашних агоний сменяет время воображаемых далей.

Неугомонный провидец Рембо протранслировал колоссальный заряд революционного насилия вовнутрь, и оно взорвало его пишущее начало изнутри,

оставив фейерверк в виде «Озарений» и «Сезона в аду». Этот же взрыв придал его личности такую ударную волну, что его навсегда отнесло от той точки, в которой все случилось.

Будь у Рембо в распоряжении кинокамера, распорядился ли он иначе своим молчанием? Как бы он снимал свою чернокожую жену? Что выражал бы ее взгляд?

Известны только несколько его фотоснимков, которые ясно говорят о его интересе к этому медиуму.

Силы сами взяли Рембо, потому что он открылся им. В творчестве Гарреля век спустя они претерпели значительные метаморфозы, когда он в начале 1980-х обратился к сюжетному кинематографу домашних агоний, и где еще долгое время сохранялась эта фосфоресцирующая статика, околорелигиозное онемение кадра после взрывных побегов раннего периода.

Его персонажи, женщины и мужчины, переполнены уже вызревшим, падающим, как плод, томлением, вновь не совпадающим с мирским временем и социальной жизнью, и особенно женщины, врожденная чуткость к образу которых у него достигает расцвета, как если бы все те воображаемые дали начали собираться в любимом лице.

Для понимания женских образов в кинематографе Гарреля можно смонтировать два мифа — об Орфее и Эвридике, безвозвратно им утрачиваемой:

Она в себе замкнулась, как на сносях.
Не думая о том, кто впереди.
И о пути, который в жизнь ведет.
Своею переполнена кончиной,
Она в себе замкнулась.
Как плод созревший — сладостью и мраком,
Она была полна своею смертью,
Своею непонятной, новой смертью.

Р.М. Рильке. «Орфей. Эвридика. Гермес»
(перевод В. Микусевича)

— и об Адмете и Алкесте, ее всепоглощающем самопожертвовании, когда она уходит вместо Адмета в царство мертвых:

И вдруг увидел он,
что на него она с улыбкой смотрит,
сияющей, как, может быть, надежда,
почти обет, предчувствие возврата
из глубочайшей смерти в жизнь, к нему
произрастанье, —

на колени пал он,
глаза себе перстами зажимая,
чтобы лишь ее улыбку видеть впредь.

Р.М. Рильке. «Алкестида»
(перевод В. Микусевича)

Его плач по Нико — это и стиснутые пальцами глаза Адмета, и виснувшие ги-
рями руки Орфея, с одной из которых срослась его лира.

Женщины в фильмах Гарреля воскрешают умерших при жизни мужчин, потому что знают, носят в себе тайны, связанные с тем, как личная любовь может переплетаться со сверхличной и как вторая преображает ее проводника. В этом смысле там в неожиданном свете оживает средневековый культ Прекрасной Дамы.

Запечатлеть — мало, забыть в этом запечатлевании, обращаться к нему, обращать и заклинять его, плавить его в тигле времени и соответствий — вот способ пробудить, призвать почти бесконечно уже далекие силы, которые открывают вечное возвращение и позволяют снимать кино, где земная любовь еще может резонировать с той, о которой говорит апостол Павел в своем послании.

Всеевропейское Saudade и мифические возможности. О фильмах «Индийский ноктюрн» Алена Корно и «Завещании Орфея» Жана Кокто

1

«Индийский ноктюрн» Корно — кино-странствие с призраком Фернандо Пессоа. Антонио Табукки, по роману которого Ален Корно снял этот фильм, был португаломаном. Видимо, отчасти это объясняет то, почему героем выбран писатель и исследователь древностей, а финальной точкой своего индийского маршрута он делает не Гималаи, а Гоа, бывшую португальскую колонию. Первый диалог, который происходит там, — на португальском. Там он находит то, что искал.

Ни у Маля, ни у Росселлини, посвятивших Индии масштабные фильмы, балансирующие на грани этнографически-документального и постановочно-экзотизирующего, не было такого четкого и в то же время субъективного взгляда. Этот взгляд — глазами основного героя, который ищет своего друга, очень хорошо устанавливает правила игры: чужак-европеец здесь не в поисках развлечений или духовного опыта, как это обычно бывает, он в поиске конкретного человека — такого же как он, чужака. И Индия в этом смысле — транзитная зона, лакомый образ далекой волшебной страны, где, как в тридевятом царстве, пропадает его друг. И вот парадокс с борхесовским налетом — чем дальше заходит поиск, тем более тот, кого он ищет, начинает напоминать его самого. Корно, снявший до этого не один детектив и триллер, умело сохраняет эту сюжетную линию в виде четкой шахматной партии. Но что не менее важно — дух Индии, который фиксируется как бы мимолетно, вдруг временами начинает перехватывать инициативу: эманировать, фосфоресцировать и сообщать центростремительное движение психике главного героя. В своем квесте наш португальский путешественник попадает в иконические индийские пространства, такие как госпиталь и вокзал. Госпиталь на крупных планах и вокзал на общем становятся чем-то одним, может с той небольшой разницей, что во втором случае люди крепче спят. И эта простая, резко очерченная совместность беспомощного пребывания людей на земле скрепляется не только в одном случае страданием и болезнью, а в другом ожиданием и сном, но и пастернаковским ощущением космической ночи («И как в неслыханную веру, я в эту ночь перехожу»).

Что же касается музыкальной темы из «Ноктюрна» Шуберта, на фоне индийского мира она работает, как продолжение сущности главного героя: нет полного слияния, но он, который все еще чужак, теперь еще и очарованный странник. Председатель теософского общества напоследок бросает герою фразу Пессоа о двух жизнях, которыми живет каждый человек. И этот нежный голос шубертовского «Ноктюрна», осторожно сопровождающий основную, несказанную жизнь, этот источник *Saudade* — важно не забыть его совсем.

«Ноктюрн» Шуберта написан им за два месяца до смерти и в контексте фильма тоже действует как колыбельная колесница, торжественно переноси́щая из одного мира в другой. Постепенная трансформация Россиньоля в Найтингейла, ищущего в пропавшего, достигает апогея в финальной сцене свидания. Начиная с недвусмысленного флирта, герой идет к экзальтации совсем иного рода, нежели физический акт любви: он идет к экзальтации перевоплощения и посвящает свою избранницу в эту тайну, и ее разочарованность несколько не заботит его, напротив, его блаженная улыбка — это почти улыбка Будды, ведь на мгновение он утолил ту жажду, перед которой отступили все остальные желания.

2

«Завещание Орфея» Кокто принадлежит к тем фильмам, которым присуща редкая самоирония. Он предлагает двойное наслаждение: и от фантазмагии нарратива, и от саморефлексии автора в фильме, который здесь одновременно внутри и вне. Скорее всего, Кокто знал об открытиях в физике, утверждавших способность частицы находиться одновременно в двух местах, поэтому он вводит персонажа профессора, как носителя этого знания, тасуя годы его жизни, как карточную колоду. Себе же сначала дает образ то ли Калиостро, то ли Сен-Жермена как намек на блиставших в светских салонах магов XVIII века. Искусство, как некая магия, спасает науку от поражения. Точными жестами худых мудрых рук он тасует жизнь и смерть, вольность и суд, смешное и возвышенное.

Кадры, пущенные в обратной последовательности, как символ обратимости времени и действия, пришли в этот фильм из экспериментов на заре кино. Кокто на протяжении своей жизни в искусстве никогда не забывал, что съемка и монтаж фильма и есть не что иное, как вечный эксперимент, который необходим для жизнеспособности любого метода. От такого кино вдруг появляется ощущение восходящего солнца, где круговращение образов как бы поднимает фильм над землей.

Легкость, с какой в нарративную линию он встраивает магию сна и перемещений между мирами, на самом деле жизненно важна в кино, как умение соединять удаленные друг от друга опыты восприятия каждого человека в одну зеркальную структуру, где внимание и память участвуют в аттракционе, напоминающем американские горки. Образы и пространства, отсылающие к Античности, помогают персонажам и объектам присутствовать на пограничной территории между временем и вечностью. Совершая свои прогулки по этому живописному ландшафту, Кокто не забывает умереть, чтобы «стать», следуя завету Гёте «*Stirb und werde*», и его новые иномирные глаза видят чуть позже выколотые глаза Эдипа-Маре, идущего от Сфинкса. Загадка человека простирается за пределы смерти.

Кокто работает с мифом совсем не так, как Пазолини. Если Пазолини всегда соблюдает определенный реализм и магическим наложениям предпочитает последовательность конкретного мифа, вдыхая в него свои чаяния и надежду таким образом переосмыслить или обличить современность (этим желанием проникнуто и его «Евангелие от Матфея»), то Кокто, напротив, использует миф как средство расставания с миром, как возможность стать бессмертным в другом — ставя таким образом знак равенства между возможностями искусства и возможностями мифа. Пазолини интересует пророческая, мироустроительная сила мифа, Кокто — его образная и художественная сторона, которая сама по себе соединяет с божественным началом. Художник спасен самим своим занятием, но миф нужен ему как путеводная нить, без которой он может утонуть в чистой потенциальности и чрезмерной замкнутости на себе. Когда он говорит, что окружен преступлениями, которых не совершал, то это также значит, что он окружен и произведениями, которые не создал. Это его разомкнутый воздух.

О «Дылде» Кантемира Балагова

Думая о том главном, чего не хватает «Дылде», выходишь на вопрос об историческом материале, о вечном вороноподобном кружении киномедиума над тяжелыми ранами войн и их последствий. С одной стороны, это чуть ли не ритуал воздаяния усопшим, работа с коллективной исторической памятью, с другой — максимально благоприятный трамплин для попадания куда-то сразу на классическую территорию.

Понятно, что есть свои витки в осмыслении этих катастроф и каждому витку соответствует свой метод обращения с материалом. У неореалистов он заключался в том, чтобы не мешать камере излишней постановкой, в экологии и экономике самого съемочного процесса и привлечении непрофессионалов в качестве актеров, но главное, он удавался во многом благодаря реальности, в которой еще не осели дым и пепел войны. В человеческой психике дым и пепел исторических потрясений по-настоящему, вероятно, не оседает никогда, предоставляя кинематографу или лечить эти раны, или эксплуатировать их. Я не могу до конца объяснить, почему от «Дылды» впечатление именно эксплуатации военной темы и театральной материи сильнее, чем энергии воссозданной реальности исторического момента и драмы человеческих отношений, это все очень субъективно.

Недавно я смотрел «Дух улья» Эресе, где впечатление было как раз противоположным, где в какой-то момент отключается аналитический аппарат, фильм делает что-то такое, что ты ему открываешься. Это не прием, который можно переносить из фильма в фильм, это что-то единичное и неповторимое — что или создается внутри фильма, или нет. Это скорее событие, которое существует помимо драматургического строения и сюжета.

В случае с «Дылдой», как, например, и с «Холодной войной» Павликовского, несмотря на то что эти два фильма кардинально противоположны по стилю, есть очень дисциплинированное, добросовестное, рассчитанное высказывание, но тон этого высказывания — механический тон школьного учителя, который сообщает некую истину и от того, как это высказывается, истина вдруг пропадает. Остаются определенное мастерство, остаются драматургия и нар-

ратив, заметный труд актеров, художников, etc., но ощущения события (почти по Бадью), которого ждешь от авторского кино, снятого по масштабному историческому материалу, — нет.

Эсхатология черного ящика. «Мальмкрог» Кристи Пую и телевизионная игра «Что? Где? Когда?»

Телевизионная программа «Что? Где? Когда?» всегда содержала в себе сильный элемент импровизации и тем самым была «Другим» советского телевидения, где на игровом поле, в эфире сталкивались не просто знатоки и телезрители, но достаточно разнородные реальности. Например, в музыкальной заставке игры периода 1980-х годов звучит знакомая инструментальная тема из «Так говорил Заратустра» Рихарда Штрауса, но соединенная с афробит-ритмом.

Забегая вперед, можно еще заметить, что время написания симфонической поэмы «Так говорил Заратустра» — 1896 год, то есть приблизительно то время, когда происходит беседа соловьевских аристократов из «Трех разговоров».

Режиссеру Владимиру Ворошилову удавалось под видом «просветительской» программы устраивать практически карнавал по Бахтину, куда вклинивались даже официально запрещенные музыкальные исполнители (особенно это проявлялось как раз в новогодних выпусках 1980-х). Распорядителем карнавального действия является голос ведущего, которому в какой-то момент его карьеры телевизионное начальство запретило появляться в кадре, но он сумел не только не исчезнуть, но и сделать свое аудиальное присутствие предельно заметным и узнаваемым.

Предположим, что перед погружением в игровой космос «Что? Где? Когда?» происходит просмотр фильма Кристи Пую «Мальмкрог», снятого по той самой пьесе Владимира Соловьева. Разговор размеренный, пространство разреженное, темы философско-метафизические, фоново происходят совсем незначительные вещи, по сути ничего, кроме разговора, не происходит, а когда он прекращается, возникает герметичная даль зимнего пейзажа. Здесь можно вспомнить о «Туринской лошади» Белы Тарра, где речи немного, но она как бы вбивается гвоздями в повествование об исчезающем мире. Даже в названии есть это указание на животное, как агента фильма, носителя послания, вести о разрушении, нисхождении мира. Мальмкрог же просто место, хотя фонетически кажется, что это некое чудовище из книг Лавкрафта. На мгновение можно представить, что аристократы из Мальмкрога исчезают в чреве этого чудовища, поглощенные им, как герои сказок.

Самая большая тревога в этом фильме создается не изображением, не содержанием разговоров, а ожиданием, выходящим на пикующие высоты, когда прекращается речь. И единственное, чем могут ответить слуги аристократам, — это крики и выстрелы.

Оба явления — и это медленное румынское кино о предапокалипсисе, семантическая карта которого все время дрожит на грани обращения в прах, и карнавные финалы «Что? Где? Когда?», сужающие поле мышления/припоминания/эрудиции до одной минуты, — интересным образом перекликаются. Как будто на протяжении фильма Пую его персонажи — аристократы

начала XX века — задают один и тот же вопрос: что в черном ящике истории? Их конец? Ее конец? Всеобщий апокалипсис, как он описан в христианских откровениях? Смена космических циклов, как она манифестирована в восточной метафизике?

Знатоки перехватывают эстафету у исчезающих в зимней Трансильвании русских аристократов, чье собрание как будто происходит на Новый год, но никаких его примет, как и напоминаний о Рождестве, там нет. Актерская игра как бы заморожена и вся погружена в речь своего персонажа или в нетерпеливое внимание к репликам собеседника. Немногие жесты и действия, выпадающие на долю героев, балансируют на грани невнятности и театральности, включая бунт слуг.

И теперь посмотрим на знатоков — в них есть флюидность, которую сложно описать словами, здесь-и-сейчасность, присущая прямым эфирам, — постоянное волнение. У Пую же скорее трескающиеся в процессе говорения статуи, костюмированная драма ледникового периода, усиленная книжно-абстрактной разновидностью французской речи.

Продолжая эти сопоставления, неминуемо приближаешься к основному в этом контексте вопросу о различии: насколько теперь отличается то, что находится в черном ящике истории, от того, что находится в черном ящике экрана или медиа?