



## Фильм Питера Гринуэя «Отсчет утопленников» сквозь призму сюрреализма

**Р.М. Перельштейн**

кандидат искусствоведения

УДК 778.5.04

АННОТАЦИЯ

*Сюрреализм, творя сверхреальность, а вместе с нею и сверхчеловека, упустил из виду реальность и личность. Но когда «сверхчеловек» в его ницшеанском варианте зашагал по планете, стирая города и народы, приверженцы сюрреализма ужаснулись, их ряды дрогнули. Игра в безумие вдруг становится не по плечу художнику, когда безумие со знанием дела прибирают к рукам политики. Если бы Питер Гринуэй прибегнул к обратному отсчету в фильме «Отсчет утопленников» (1988), то он бы еще полнее реализовал идею распадающейся реальности. Однако истинное художество, а фильм «Отсчет утопленников» является таковым, каким бы манифестом оно ни прикрывалось, всегда собирает реальность и проливает свет на тайну личности.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

игра, реальность,  
сюрреализм,  
подсознание,  
автоматизм

### Образ «комната желаний» в западноевропейской и русской культурах

«Наша задача, — писал Андре Бретон во «Втором манифесте» сюрреализма, — все яснее увидет то, что без ведома человека ткется в глубинах его души»<sup>1</sup>. Не этих ли глубин, глубин темных, коснулся Ницше, когда заметил, что «при серьезно замышленном духовном освобождении человека его страсти и вожделения втайне тоже надеются извлечь для себя выгоду»<sup>2</sup>. Вспомним «комнату желаний» из кинофильма Андрея Тарковского «Сталкер». И. Евлампиев следующим образом определяет смысл существования этой комнаты: «... человек, дойдя до нее, должен понять ложность прежней жизни и отказаться от всего того, что он раньше называл “желаниями”; если же он не поймет необходимости преобразования своего существа и всей своей жизни и все-таки войдет в эту заветную комнату, он действительно получит исполнение своих желаний — подлинных и глубоких желаний, укорененных в его ложно

<sup>1</sup> Андреев Л. Г. Сюрреализм. — М.: Гелиос, 2004. С. 30.

<sup>2</sup> Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое. Сочинения в двух томах. — М.: Мысль, 1990. — Т.1. С. 462.

<sup>3</sup> Евлампиев И.И. Художественная философия Андрея Тарковского. — СПб.: Алетей, 2001. С. 267.

ориентированной в мире душе, — и это станет крахом всего его бытия, его гибелью»<sup>3</sup>.

«Комната желаний» желанием до краев и наполнена. Комната эта проверяет не только людей, но и культуры, так как каждая культура заходит в эту комнату со своими чаяниями, порой от самой культуры и скрытыми, но не в такой степени, в какой они скрыты от отдельно взятого человека. Культура, думается нам (очень бы хотелось так думать), в большей степени сознает себя. Возможно, глазами своих творцов она и не видит себя насквозь, но она и не есть столь же мутное и тусклое стекло, каким является стоящий на пороге *комнаты* отдельно взятый вождедеющий пилигрим. Хотя мерить культуру, равно как и национальный образ мира, «комнатой желаний» было бы неверно. «Ключ» от «комнаты желаний» в сердце личности. Нация же, как и любая другая «сверхличная реальность», к которой можно отнести и культуру, не может быть личностью. Так, например, нация, убежден Бердяев, есть индивидуальность, но не личность<sup>4</sup>. И все же допустим, с рядом оговорок, что культура тоже может оказаться на пороге «комнаты желаний».

<sup>4</sup> Бердяев Н. А. Я и мир объектов. Опыт философии одиночества и общения / Дух и реальность. — М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2006. С. 129.

Европейская культура, возродившая античного человека, наткнулась на него как на некий клад, который находит орудующий лопатой и заступом садовник. Воскресила она и пантеон желаний этого человека. Не случайно в фильме Луиса Бунюэля «Скромное обаяние буржуазии» (1972) устроившийся работать садовником епископ, невинно прикоснувшийся, так сказать, к природе, заканчивает тем, что, отпустив грехи умирающему, хватает охотничье ружье и сводит с умирающим счеты. Мы одновременно с епископом Дуфуром узнаем, что тот, кого он только что исповедовал, много лет тому назад подсыпал яд родителям епископа, оставив мальчишку сиротой. В каком страшном сне священнику могла привидеться такая развязка? Но даже если выстрел из ружья по испускающему дух человеку всего лишь сон Дуфура, то не является ли этот сон тем сокровенным желанием, которое епископ вынашивал всю свою жизнь и, борясь с которым, стал тем, кем он стал — проповедником слова Божьего. Однако переступив порог «комнаты желаний» (в фильме Бунюэля — это хозяйственная постройка), — европейская культура воскрешает дохристианского человека, Каина-земледельца, чьи дары, так как они шли не от сердца, были отвергнуты Богом. От сердца — и есть мерило сокровенного. Принося жертву Богу, Каин тоже думал, что искренен в своем порыве, но *Бог призрел на дар Авеля*, посрамив Каина точно так же, как *комната* посрамила Дикообраза, сняв покров с его сокровенных желаний. Переступают порог



Судмедэксперт  
Мэджетт в обществе  
двух поколений  
Сисси Колпиттс

<sup>5</sup> Андреев Л.Г.  
Сюрреализм. — М.:  
Гелиос, 2004. С. 83.

<sup>6</sup> Там же. С. 266.

«комнаты желаний» и бунюэлевские буржуа. Не так уж и важно, что это происходит во сне: словно бы наяву каждый из них совершает то, чего бы ему очень хотелось и чего он, разумеется, страшно боится. Бунюэль намеренно снимал сцены сновидений в той же «реалистической» манере, что и так называемую явь, кото-

рая больше напоминает безнадежно заевшую пластинку. В этом и состоит дань позднего Бунюэля сюрреализму. Как и Андре Бретон, Бунюэль не считает себя вправе отказывать грезам и сновидениям «решать фундаментальные проблемы жизни»<sup>5</sup>.

Русская культура, в отличие от западноевропейской, не спешит даже во сне переступить порога «комнаты желаний». Ученый, Писатель и Сталкер потому и не заходят в *комнату*, что боятся обнаружить в себе Каина, то есть человека, переставшего слышать Бога. Герои Тарковского зорко следят за своей внутренней тьмой, не позволяя ей сыграть с ними злую шутку. Герои Тарковского находятся на пороге внутреннего преображения. Это состояние, этот порог очень важны для русской культуры.

Один из трех «гостей» Зоны — Писатель — дает убедительное объяснение тому, почему повесился учитель Сталкера Дикообраз. «Да он понял, что не просто желания, а сокровенные желания исполняются... а что ты там в голос кричишь... здесь то случится, что натуре твоей соответствует, сути, о которой ты понятия не имеешь, а она в тебе сидит и всю жизнь тобой управляет... Дикообразу не алчность одолела; да он по этой луже на коленях ползал, брата вымаливал, а получил кучу денег, и ничего иного получить не мог, потому что Дикообразу — дикообразово; а совесть, душевные муки — это все придумано, от головы. Понял он все это и повесился»<sup>6</sup>. Другими словами, Дикообраз мнил, что ищет Бога, а комната преподнесла ему золотого тельца. То, что ткется без ведома человека в глубинах его души, — дикообразово и нуждается в преображении, однако здесь сюрреализм и говорит: «Стоп!». Сюрреалисты не ищут в глубинах души совесть, так как она, видимо, «ткется» под присмотром сознания, а значит и лишена независимости: пристегнута к сознанию булавкой, как Настенька из «Белых ночей» к подолу старухи. Сюрреалистов же интересует *подсознание* и *надреализм*, то есть

тот момент, когда Настенька дрожащими пальцами отстегивает булавку, чтобы избавиться от унижительной опеки, и дает волю своим желаниям.

### Ното-сюрреализирующий

Понятие «автоматизма», введенное в обиход сюрреалистами и претендующее на то, чтобы стать одним из учений XX века, есть не что иное, как форма протеста против попирающего землю порядка вещей, который нужно во что бы то ни стало поставить с ног на голову. Таким образом (вводная конструкция «таким образом» взбесила бы сюрреалиста, ополчившегося на логику и разум), понятие «автоматизм» включает в себя политическую борьбу, абсурдные верования, алогическую драматургию, психоанализ, бессознательное, грезы, мечты и сновидения, отсутствие какой-либо «эстетической или моральной озабоченности»<sup>7</sup>; таинственную духовную область, границы которой с каждым новым сновидением расширяются; либидозный порыв, метафизику «абсолютного бунта» и «колдовскую заумь оккультных “чудес”»<sup>8</sup>; спонтанность во всех ее мыслимых и немыслимых проявлениях, «алкоголь табак, эфир, опиум...»<sup>9</sup> и даже способность в тени знамен мировой революции «мостить дорогу к Богу»<sup>10</sup>. Гремучая смесь. Подвесив оскотинившуюся действительность вниз головой, сюрреалист берется соскрести с нее ложь, но вскоре сам оказывается по уши в антиномиях, не только для него удобных — «бодрствование и сон», «разум и безумие», «объективное и субъективное», но и абсолютно ему ненужных — «дела и слова», «любовь и закон», наконец, «добро и зло». Когда вошедший во вкус XX век выбил из-под ног сюрреалиста сладкий бред и поставил сновидца-прагматика на изрытую снарядами и покрытую пеплом крематориев землю, то последнему пришлось поступиться частью своего безумия. У безумия нашлись более солидные покровители,

<sup>7</sup> Там же. С. 85.

<sup>8</sup> Там же. С. 68.

<sup>9</sup> Там же. С. 23.

<sup>10</sup> Там же. С. 30.

Сисси Коппиттс старшая готовится утопить своего мужа



они дискредитировало себя. С безумием, руки которого оказались по локоть в крови, не всем сюрреалистам было по дороге. Поль Элюар и Жан-Поль Сартр каждый по-своему расквитались с бретоновским сюрреализмом, не пожелавшим встать в ряды Сопротивления, а Анри Бретон в свою очередь порвал с испанцем

<sup>11</sup> Там же. С. 57.

Сальвадором Дали, откровенно славившим фашизм<sup>11</sup>. Однако такой «могучий ключ», как «автоматизм», продолжал открывать двери, ведущие в подвал и на чердак бессознательного, исследуя окрестности разума с пионерским задором.

Иррациональные подвальные, как и рациональные чердачные грезы, о которых писал феноменолог Г. Башляр в «Поэтике пространства», равно годятся сновидцу, одной рукой отпускающему свое я в бездну, а другой рукой, причем зажмурившись, свое я — ловящему. Все, что происходит помимо нашей воли, как бы автоматически, до того как мы успеем спохватиться и придать лицу и фигуре «умное» выражение, греет сердце сюрреалиста. Поэтому так ценится homo-сюрреализирующими способность считать, причем неважно что, автомобили или звезды. Может быть, тот или иной предмет и не заслуживает того, чтобы ему посвятили оду как это проделали Ильф и Петров с матрасом в романе «Двенадцать стульев» или Юрий Олеша с подушкой в повести «Зависть», но у него, у предмета, перефразируя Зоценко, «не записанного в бархатную книгу жизни», есть все права быть пересчитанным, получить порядковый номер, потому что, как только номер присвоен, бытие без этого предмета будет уже неполным. Так сюрреализм отвечает механизму обезличивания, способности XX столетия стирать в порошок не только царства и царей, но и незамысловатые предметы быта заодно с их хозяйками. Но так как сюрреализм привык действовать от противного, то есть автоматически, то он редко воскрешает обезличенный или стертый в порошок предмет. Скорее, сюрреализм оставляет место, когда-то занимаемое предметом, пустым. Сюрреализм не латает прорехи бытия, он торжественно заключает их в раму и приколачивает к раме название произведения, а точнее название той или иной «операции вычитания». Название и порядковый номер для грезовидца одно и то же.

### **Вода и женщина как первооснова всех вещей**

Если бы Питер Гринуэй прибегнул к обратному отсчету в фильме «Отсчет утопленников» (1988), то он бы еще полнее реализовал идею распадающейся реальности. Из реальности Гринуэем не просто вычитаются некие явления, животные, законы морали и мужчины, их место тут же занимают дубликаты — трехмерные модели этих явлений и этих мужчин, поэтому исчезновение последних и остается никем не замеченным. Ванна, телефон, краска, клетка с кроликом, гроб, водокачка, пляж, тент, бита, мистер 70 и мистер 71 Ван Дайки, коровы, запах смерти, брелок от ключей, дуб, рыба, лодка вычитаются из реальности как



Сын Мэджетта Смат  
рисует на дороге  
цифру «32»

<sup>12</sup> Маньковская Н.Б.  
Эстетика  
постмодернизма.  
— СПб.: Алетейя,  
2000. С.24.

материальные явления, а их место, пронумерованное мальчиком Сматом, тут же занимают их презентательные, фотогеничные оболочки («знаки», как выразился бы постмодернист), а вовсе не их души, вовсе не идеи этих вещей, потому что если бы место вещи заняла идея этой вещи, то в полку реальности только бы прибыло. Давая оценку природе знака в концепции Жака Дерриды, Н. Маньковская отмечает: «знак не связывает материальный мир вещей и идеальный мир слов»<sup>12</sup>. Поэтому речь и идет только об убыли, об операции вычитания, о несбывшихся надеждах. Всё взаимозаменяемо, ничто не обладает уникальностью, имя побеждено цифрой, а шире — знаком. Убитые животные больше напоминают туши из натюрморта или муляжи, от которых требуется только добросовестная, если не нарочитая трехмерность, сходство, они — дубликаты. Разговоры о морали и норме уступают место изящным рассуждениям о пустяках, игре в слова, что тоже важно, потому что это хоть как-то компенсирует отсутствие мужчин в том мире, который вынуждены прибрать к рукам гринуэвские женщины. Когда Сисси Колпиттс (у трех героинь Гринуэя одно и то же имя), оплакивают своих утопленных собственными руками мужей, они собирают воедино все самые дорогие воспоминания, с ними связанные, жалеют их, жалеют себя, себя больше, но перепадает и мужьям. Садовникам, бизнесменам и безработным достается та нежность, которую они, как считают их жены, не заслужили. Так мужа творятся женами из праха, возвращаются к жизни, возвращаются той первооснове, воде, из которой они когда-то вышли. Трехмерные модели мужей, созданные воображением Колпиттс, хороши тем, что они пустотелы, прозрачны и безопасны. Они наполнены водой и ветром, с ними можно снова разговаривать, по крайней мере, уже есть о чем.

Сисси Колпиттс произвели уборку в своем жилище — типичный сюрреалистический акт. Они избавились от ненужногохлама, от заслоняющих солнце живых мертвецов. Так французские сюрреалисты во главе с Андре Бретоном в 1924 году опубликовали памфлет «Труп», отпраздновав смерть писателя Анатоля Франса.



Первый день  
медового месяца  
Беллами и младшей  
Сисси Колпиттс

Призраки должны знать свое место. Патологоанатом хочет оживить одного из них, еще не поздно, но Сисси Колпиттс говорит ему: «Этого человека звали Харди, а не Лазарь», давая понять, что оживить можно того, кто почил, но как оживить того, кто не жил?

Фильм «Отсчет утопленников» о великом и полном

непонимании между женщиной и мужчиной. Трех возрастов женщины оплакивают три своих иллюзии: мужчина не может понять, мужчина не может удовлетворить, мужчина не может разочаровать. Последняя их надежда — патологоанатом Меджет. У патологоанатома есть внутренний мир, более того, он — романтик, авантюрист, игрок, он способен на дружбу, но и Меджет не оправдывает надежд, так как спешит залезть под юбку. А внутренний мир — лишь прикрытие истинной сути Меджета, его *примитивных желаний*. Женщина для мужчины до известной степени та же «комната желаний», а комната, как мы хорошо усвоили, обнажает суть вошедшего в нее и, увы, карает. Гринуэвская женщина мстит гринуэвскому мужчине за то, что он не воспринимает ее всерьез, не разговаривает с ней, не озаряет ее жизнь, за то, что он торопится перейти к делу, исполняет его плохо, а затем торопится уйти. После этого, полагают Колпиттс, он заслуживает только смерти. От мужчины остается садовый инвентарь, печатная машинка, радиоприемник и картонная коробка с туфлями. Даже непонятно, для чего он приходит в мир с такими дикообразовыми намерениями.

Как бы ни назывались игры, в которые играют люди: «овцы и приливы», «крик палача» или «канат войны», — никто не знает их правил. Мы не знаем правил этих игр, как не знаем их во сне, а еще точнее, как не можем их знать в жизни. Игра как лейтмотив фильма «Отсчет утопленников» не более чем отвлекающий маневр, для того чтобы незаметно зайти в тыл и ударить неожиданно, застать врасплох, пролить свет на подсознание, которому верный традициям сюрреализма Гринуэй не устает приносить жертвы.

В фильме «Отсчет утопленников» звездное небо над головой существует отдельно от нравственного закона внутри человека, и сначала вычитается закон, а потом и небо, по крайней мере над головами девочки, прыгавшей через скакалку, и мальчика, на

этой скакалке повесившегося. К чему этим детям взростеть? Ведь однажды они окажутся у воды, и история повторится. Не мальчик Смат покидает этот мир, а Бог. Смат лишь пытается пере- считать всех овец, все смерти и все листья на дубе. А после того как Бог покинул мир, реальность уподобляется свету погасшей звезды, который еще доходит до нас, но только для того, чтобы мы успели доиграть в наши игры.

Игра, имея прекрасные рекомендательные письма (кого только она не находила у своих ног), без лишней волокиты заключает сделку со сферой подсознания, симулируя духовность и подменная духовность магией, широко развитой и в XX веке от оккультизма до сюрреализма. Поэтому сюрреализму можно отдавать только дань, как это сделали Бунюэль и Гринуэй, или относиться к нему как к религии, чего последовательный сюрреалист, по крайней мере — в теории, позволить себе не может. Отпадение от сюрреализма почти всех его адептов объясняется, вероятно, именно этим обстоятельством.

Однако следует признать, что «надреализм» или «сверхреализм» раздвинул границы реальности. И не только за счет того, что легализовал многие скрытые акты психической жизни. Не только потому, что подобно древнему египтянину, обустроивающему гробницу, сюрреализм «меблировал» сновидение и сакрализовал его пространство, доведя последнее кистью С. Дали до гиперреалистической отчетливости. Сюрреализм поставил перед собой грандиозную задачу обнаружить подлинную реальность — «сверхреальность», вот только эта сверхреальность оказалась подстать больше сверхчеловеку из дохристианского прошлого, который жил только желаниями. Сюрреализм разбил свой стан на границе между явью и сном, поторопившись с утверждением, что обосновался на границе между жизнью и смертью, то есть там, где подлинная реальность и раскрывается во всей своей полноте. ■

---

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Андреев Л.Г. Сюрреализм. — М.: Гелиос, 2004.
2. Бердяев Н.А. Я и мир объектов. Опыт философии одиночества и общения / Дух и реальность. — М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2006.
3. Евлампиев И.И. Художественная философия Андрея Тарковского. — СПб.: Алетейя, 2001.
4. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. — СПб.: Алетейя, 2000.
5. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое. Сочинения в двух томах. — М.: Мысль. 1990. — Т.1.