

СОВЕТСКОГО И АНТИСОВЕТСКОГО



После общения с прессой открылась и сама выставка. В небольшом зале — бывшем жилом помещении из нескольких смежных комнат — на стенах висели его фотографии, сделанные на съемках, зарисовки, наблюдения... Но главное — раскадровки, то есть схематичное изображение каждого кадра: грубо говоря, та же пленка, только сделанная от руки. Сегодня никто уже и не знает, что это такое — только старые мастера работают по раскадровкам — молодое поколение, если и рисует, то очень примитивно: один кружок в углу — один герой, другой — героиня, квадрат между ними — стол... Раскадровки же Иоселиани выполнены с практически художественной точностью. Более того, все они дополнены подробнейшим словарным описанием того, кто и что делает: если фильм снят в России — на русском языке, если во Франции — на французском.

Конечно, пресса тут же накинулась на режиссера, пытаясь выпытать, какой философский подтекст вкладывал художник в свои раскадровки: слишком уж много смысла вкладывает Отар Давидович в свои фильмы, иногда не сразу понятные для обывателя, — так что даже в эти рисунки хочется вложить нечто большее, чем просто схему: «В раскадровках вам важна композиция или настроение? Что вы хотели сказать своими раскадровками?» И режиссер отвечал сначала просто, потом чуть устало, а затем уже чуть раздраженно: медленно, тщательно артикулируя — как для глухонемых:

— Да ничего я не хочу ими сказать — это не отдельное искусство, это основа для фильма. Рисунки забавны, и это может быть вам интересно — вот и все. И настроения никакого в раскадровках нет и быть не может, потому что оно создается на съемочной площадке и нигде более. В профессиональном отношении раскадровка — это всего лишь схема перемещения и аппарата, то есть камеры, и тех людей, которых я снимаю. И больше ничего.

И наконец — на вопрос: «Не приходило ли вам в голову делать раскадровки уже после фильма?» — он от души рассмеялся:

— Ну что вы, разве я похож на сумасшедшего? Я работу люблю — но только ради результата, а не саму по себе. Так что я все делаю в свое время.

В это время комната постепенно наполнялась посетителями. Одним из первых пришел телеведущий Юрий Николаев — сам бывший артист, он с большим удовольствием и вниманием рассматривал все — даже на прессу не отвлекался. Евгений Примаков прошел в окружении свиты, которая в буквальном смысле распахнула проход для своего шефа, так много

здесь собралось народу. Евгений Максимович подошел к юбиляру, крепко обнял его, расцеловал... Затем они уединились в комнате и беседовали несколько минут при закрытых дверях. А потом Примаков покинул выставку — так же быстро, как приехал на нее.

Ирина Хакамада также была окружена вниманием прессы — она пришла на выставку с мужем. Нам удалось отвлечь ее на пару слов:

— Что привело сюда политика? Я знаю, что большую политику вы покинули, но такие люди, как вы, думаю, навсегда вынуждены носить это гордое звание.

— (Смеется). Спасибо за комплимент, но я здесь как человек, как почитатель: обожаю Отара Давидовича и как большого художника, и как потрясающего человека — я горжусь близким знакомством с ним. Он читал мою книгу «Секс в большой политике» и хохотал страшно — говорил: «Ира, это гениально, как ты над всеми ними издеваешься!» Он гений — говорю это абсолютно откровенно. Я смотрела его последний фильм, снятый в Париже, — он даже начинается гениально: старики выбирают себе гроб и начинают сориться друг с другом, потому что нескольким понравился один и тот же.

— Какой ужас!

— Да почему же ужас — это грузинский юмор, в передаче которого Отар Давидович является истинным мастером. Он очень ироничен и очень тонок — как и хороший грузинский юмор.

После мы подошли к Нани Брегадзе — уж очень интересно было получить у грузинской певицы оценку грузинской иронии в исполнении Отара Иоселиани. Но получили неожиданный ответ:

— Честно говоря, я не ироничный человек и поэтому не люблю ироничных людей. В Отаре я никогда не замечала этой черты характера. Но, если о нем так говорят, значит, он еще лучше, чем я о нем думала, — а мы дружим с Отаром много лет, и я преклоняюсь перед ним и как перед творцом, и как перед другом. И если он ни разу не применил по отношению ко мне своей иронии, значит, я тоже для него что-то значу.

Отар Иоселиани обожает свою работу; он не просто снимает кино — на съемочной площадке он пытается отразить все, что ему показалось интересным: быт африканских поселений, еще не тронутых современной цивилизацией, взгляд или оборот головы его актеров — все моментально отражает его фотокамера, которая всегда при нем. А еще он очень любит экспериментировать: то по-новому заставит играть освещение, то камеру повернет не так, как обычно, то пригласит в свой фильм непрофессиональных

актеров. Потом это станет его излюбленным приемом. Об этом спросили одного из посетителей выставки — известного кинорежиссера Вадима Абдрашитова: мол, многие киношники спорят, можно ли снимать непрофессионалов?

— А зачем об этом спорить, — усмехается Вадим Юсупович. — Если получилось хорошо, если непрофессионализм актеров не только незаметен, но и дал игру новых красок фильму, то споры отпадают сами собой. Я лично считаю Иоселиани огромным мастером художественности и в то же время точности отображаемого. И я даже не могу сказать о нем, что он, к примеру, классик грузинского кино: он был классиком грузинского кино, потом — советского, далее — анти-советского, а теперь и мирового, потому что его имя признано во всем мире. И то, что через эту выставку необходимо в обязательном порядке «прогнать» всех студентов-кинематографистов, — это точно.

Может, потому и фильмы Иоселиани получались такими разными: самые первые — обласканные властью и получившие самый широкий прокат — и в кинотеатрах, и на телевидении, только зарождавшемся в то время. Затем — фильмы, которые западная критика назвала «истинным искусством», бросив к ногам режиссера все мыслимые и немыслимые (для советского-то человека!) награды Каннского, Берлинского и других кинофестивалей. Но советская — идеологическая — критика уже не так восхищалась тем Иоселиани — наверное, поэтому шестидесятники восприняли тогдашние его творения практически гимном диссидентству. А потом он уехал — сейчас живет во Франции и пытается примирить кино авторское и коммерческое. Пытается сделать это консервативно: изучает, пробует... Только в одном не уступает: ни шага прочь от качества. Когда-то любил снимать старики:

— Я считаю, что старость — это лучшее время жизни человека, потому что ты имеешь прекрасную возможность остановиться — просто подышать, полюбоваться жизнью... Есть опыт, чтобы правильно расставлять приоритеты, есть возможность просто пожить, посмотреть назад — на то, что ты сделал... Конечно, если ты плохо жил, то это будет тяжело. Но если не натворил грехов, то, знаете, в дыхании появляется такая легкость.

— Поэтому все ваши старики такие благородные? (Я пользуюсь минутой для интервью с Отаром Давидовичем, пока его оставили остальные — покурить).

— Да, я стараюсь показать старость такой, какой она должна быть — солидной и спокойной, умиротворенной.

— Вы простите, но я снова возвращусь к вашим раскадровкам — уж если им посвящена ваша выставка.

— Самое интересное, что эту выставку нельзя назвать моей в полном смысле этого слова — не я был ее инициатором. Я храню свои рукописи — по-стариковски, для памяти. Мне предложили их показать — я и показал.

— Раскадровки — это, как я понимаю, классический метод работы, можно даже сказать — консервативный, судя по тому, что сейчас никто так не работает...

— А я и есть умеренный консерватор. Насколько я знаю, к ним больше действительно нет такого благоговейного отношения.

— В таком случае, зачем это нужно вам? Уж вы-то, мастер, можете себе позволить опустить такую мелочь...

— В свое время мне это подсказал Гриша Чухрай, с тех пор я так работаю. Я, как режиссер, отвечаю на площадке за все — от начала до конца. И раскадровки являются доказательством того, что я все выполняю согласно расписанию: возьмите любой мой фильм, сравните их с раскадровками — и вы сами убедитесь, что результат соответствует первоначальной идее. Это математическое изображение творчества.

— Сочетание несочетаемого?

— (Смеется). Человеку, занимающемуся гуманитарной профессией — абсолютно любой, по моему убеждению, в первую очередь нужно учиться музыке и математике, все остальное придет само собой, на практике. Потому что надо понять алгоритм, надо научиться думать, а не просто сочинять «Свинарку и пастуха» — от Музы. Я вообще сторонник материального искусства — возьмите пьесы Пушкина, того же «Моцарта и Сальери», и вы поймете, что разговор в них все время идет о вещественных понятиях, а не об абстрактных сферах. Душа — это тоже материальное понятие. Без материализации нет ничего, и кино, нарисованное на бумаге, помогает не распыляться тому кино, которое проистекает потом во времени.

— Разве импровизаций не бывает?

— В каждом фильме практически. Но раскадровки помогают импровизировать легче, быстрее — они просто облегчают мне работу.

— Я знаю, что вы любите черно-белое кино. Когда в ваши работы пришел цвет и почему?

— Он пришел тогда, когда вы, зрители, этого захотели. Я вынужден это делать: все вы смотрите телевидение, и никто — ни один продюсер — не даст теперь ни копейки на черно-белое кино. Все, что мне

остается делать, — это чтобы цвет в моих работах был практически незаметен. (Смеется).

— То, что на ваши раскадровки нужно смотреть профессионалам от кино, — это понятно. А насколько это нужно выносить на суд общественности? Нужно ли нам, зрителям, понимать, из чего состоит ваше кино? Не лучше ли сохранить некое таинство?

— А знаете, любое произведение, которое есть результат труда, всегда приятно рассматривать в процессе, изнутри — возьмите те же партитуры. Сколько бы вы ни пялились в ноты, вы так и не раскроете таинства музыки, если вы не профессионал. Но одно созерцание нотной партии приводит в восхищение: это особенный язык, даже если вы не читаете его, он красив сам по себе.

— Я-то смотрю и ноты, и ваши раскадровки с большим удовольствием, да только вот творцы, насколько мне известно, не очень-то любят пускать к себе в мастерскую посторонних — а вы как раз нас запустили к себе в закулисье.

— Мне кажется, вы не правы — ведь те же партитуры продают в любом магазине... И даже если вы выучите их наизусть, вы не перестанете восхищаться тем, как их исполняют — каждый по-разному.

— Вы так просто говорите о своем искусстве... Будто не относитесь к нему с придыханием!

— Отношусь, почему же — только не к своему, а к искусству в целом. Хотя, кино — это не музыка. Вот на скрипке, саксофоне или фортепиано нужно учиться играть годами — и даже после этого может случиться так, что ты оказался неталантливым музыкантом. В кино все происходит быстрее: я могу за два месяца научить снимать кино — это не так сложно. И сразу увижу, талантлив студент или нет.

— Где-то я читала, что вы не любите снимать прошлое. А я почему-то считала, что вам оно должно быть интересно...

— Нет, мне интересна современность. Как я могу показывать время, которое не видел сам? Получится ложь, потому что мы не знаем, что происходило тогда, — мы можем только фантазировать на эту тему. И получится, что мы снимаем не исторического героя, а себя, свои мысли в нем.

— Ваша мудрость поистине бесценна — как опыт будущему. В Тбилиси вы не будете делать подобную выставку?

— (Смеется). У вас в Москве-то до сих пор нет кинематографа, а вы хотите, чтобы он в Тбилиси был! Мне, может быть, и хотелось, да, думаю, там пока это никому не нужно.

РИТА ДАВЛЕТШИНА.
Фото ЕВГЕНИЯ РУХМАЛЕВА.