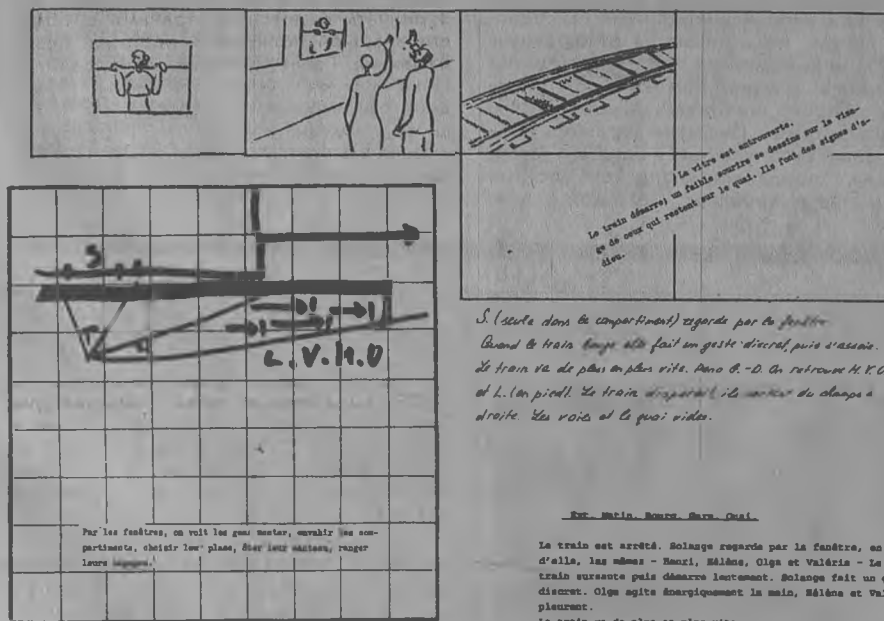


Нина ЗАРХИ



Оригинал картинки № 143 О. Иоселиани предоставил «ЛГ»

СТРОГИЙ замок в 30 километрах от Парижа. Середины прошлого века — не слишком большой, не самый шикарный. Ясная симметрия линий и форм, невозмутимая гармония серого и розового камня, покой классических соответствий. С скромный парк, стриженный совсем по-французски, две лошади на зеленом каре лужайки. Безыскусная, ни к чему не обязывающая печаль как будто неотделима от этой благополучной красоты — может, и оттого, что только в одном окне, в маленьком флигеле подает признаки жизни занавеска: здесь обитает нынешний владелец поместья, продавая своим присутствием скромное существование некогда многолюдного отчего дома. В самой этой «перемене участи» родового гнезда, в самом этом повороте судьбы старого замка есть завязка истории. Вполне типичная — таких историй в Европе много, немало их во Франции, но замок Нанди так близок к Парижу, что снимать в нем нехлотно и удобно, и он дажно обжит кинематографистами. Съёмочный павильон и герой рассказа одновременно, он держится с достоинством, но не без самоиронии — в адрес своей традиционной, даже цитатной грусти о былом.

Интересно, такой или совсем не такой видит эту естественную декорацию своих кинофантазий Отар Иоселиани? Он очень долго смотрит в глазок камеры, а потом мебель — кресла, диваны, круглый столик с чайным подносом и большой письменный стол — начинает едва заметно двигаться (20 сантиметров вправо, 20 — влево, нам непонятны причины этих маневров) по огромной зале, где сейчас будет снят один из ключевых эпизодов нового фильма Иоселиани «Охота на бабочек». «Какое забавное у тебя название», — пытаюсь завязать разговор, но, прежде чем успеваю

выяснить почему, Отар хитро вставляет свое: «Почему?» — а вслед за тем гасит сигарету, жестко обозначив конец едва замаячившего интервью. Говорить о работе он не хочет, да и вообще в слезах у него сегодня оформляется лишь неотвратимая тревога за Грузию, что, разумеется, понятно. Так что воспринимать будущий фильм приходится как нечто совсем нематериальное, неуловимое — атмосферу, существующую словно отдельно от чего-то, что ее рождает. Так бывает, когда смотришь хорошие иллюстрации в книжке, которую не читал. Кстати, я подумала во время съемок, что такой характер отношений со зрителем подразумевают и снятые уже фильмы Иоселиани, в особенности последние — «Пастораль», «Фавориты луны», и самый, по-моему, законченный образец его поэтики «И стал счет»: события картины происходят в совсем чужой Африке, персонажи болтают на чуждом нам языке, но когда вдруг где-то почти в середине истории на темном экране всплывает титр — французский перевод очередной реплики, — в зале раздаются смех и вздох облобожения: незначительностью произнесенного автор изящно подтверждает справедливость своего любимого тезиса о ненужности слов в кино. Или иначе: о его параллельности, обманности по отношению к жизни, которая течет, как течет, в видимых своих формах, и называть себя не умеет, а чаще не хочет...

Однако в этой «жизни, застигнутой врасплох», постоянно ощутимо авторское присутствие, слегка сдвигающее реальность в сторону какого-то неустойчивого равновесия, с издедкой заставляющее всех персонажей, все ситуации и коллизии балансировать на тревожной границе между нормой и абсурдом, серьезностью и гротеском, обычной бытовой историей и притчей. Как, за счет

каких режиссерских хитростей возникают эти сдвиги, этот тонкий, почти неуловимый стелс? Остается только с еще большим уважением отнестись к педантизму режиссера, в течение часа улучшавшего позиции дизайнера и кресел. Может, их сдвигая, он получает сдвинутую иоселианиевскую реальность? Даже на съемке, а не только на экране видно, что мир вещей у него искусно мизансценирован, а пластика перемещений, жестов, взглядов, взаимодействий персонажей друг с другом и со средой сложна и отточена, их световое мельтешение ритмически организовано и хореографически логично, как логична суeta муравьев в муравейнике. Иоселиани не пишет сценарий, он его рисует на больших листах, подробно, план за планом, здесь же вычерчивает схему движения камеры и несколькими строчками комментирует происходящее. Коротко, сухо, просто. Онтологическая загадочность кино при взгляде на эти листы восхищает: кажется, что плоские картинки могут без труда презраться лишь в диафильм, но никак не в живую, вибрирующую и наполненную воздухом кинематографическую реальность.

ИТАК, снимается ключевой в развитии интриги эпизод — осуществляется перевод на киноязык картинки под номером 263. В глазок камеры видна на общем плане парадная зала замка. За письменным столом сидит толстяк-нотариус (его играет русский из первой эмиграции, да и многие участники съемок — выходцы из России и Грузии), рядом с ним красивая дама, помощница (в перерыве эта французская пыталась меня о событиях в Тбилиси, на студии, объяснив, что ее бывший муж, который тоже снимается у Отара, — кузен одного из самых известных грузинских режиссеров). По

свистку Иоселиани в залу по очереди с разными интервалами, кто чинно, кто стремительно (здесь это, вероятно, существенно для фильма), входят один за другим человек шестнадцать и рассаживаются на места, уточненные в результате сорокаминутных поисков. Это родственники владелицы замка, почившей накануне. По свистку нотариус вскрывает конверт, поданный ему его помощницей, и начинает читать завещание усопшей. (Это завещание, то и дело консультируясь с Отаром, написал только что на моих глазах молодой парень, который вез актеров на съемку. «У нас в группе нет просто шоферов», — сказал Отар в ответ на мое недоумение.)

Из завещания следует, что всю движимость и недвижимость, включая замок, эксцентричная, видимо, старуха, чьим глазным развлечением была стрельба по банкам из-под индийского чая, отписала своей сестре из России, которую она наверняка не видела последние шестьдесят, если не семьдесят лет. Стоя среди незанятых участников съемочной группы, которых, кстати сказать, так мало, что на густо населенной отечественной площадке их было просто затолкали, привычно жду реакции обиженных родственников. Почти нулевая, лишь двое едва заметно переглянулись. Иоселиани все снимает на среднем плане, никаких психологических укрупнений, отыгрышей причин и следствий. И, несмотря на эту невозмутимость камеры, взгляд фиксирует графическую ясность картинки-события: с настроением и героизмом, и затора, с подтекстом и усмешкой и всеми прочими атрибутами умного, изящного кино. Режиссер, вероятно, учитывает наши ожидания и нашу зрительскую подготовленность — он знает, что мы знаем, как должно быть. Почему-то становится вдруг смешно, хотя Иоселиани совсем этим не озабочен. Почему-то приходит на ум Бунюэль со всем его «тайным очарованием» и «смутными объектами желания». Почему-то начинает казаться, что автор заложил в наше восприятие как возможность подобных ассоциаций, так и ненавязчивый повод посмеяться над их банальностью...

Один дубль, второй, третий. Снято. Поехали дальше. Сняли финал эпизода, разъезд гостей — все по машине, а толстый юрец катит на велосипеде (ироническая уступка автора: пожалуй, ста, вы же наверняка этого ждали). А потом камера знаменитого годаровского оператора переехала в вестибюль и медленно поплыла вверх по лестнице вслед за кем-то из гостей, захватывая в поле своего зрения кусок стены со ставными фотографиями. На одной я узна-

ла совсем молодого Отара Иоселиани — среди портретов гордых, породистых мужчин в эпохетях и загадочных, стильных и печальных женщин он смотрелся своим. Оказалось, князь и княгиня — из его семейного архива. В этот день сняли еще две сцены.

ТЕМПЫ работы, как видите, не рассчитаны на расслабленность, но все на площадке выглядят веселыми, все любезны, делозиты и несуетливы, все друг другом довольны, что впечатляет почти так же, как типы, которых разыскала режиссерская команда. Снимаются, как всегда у Иоселиани, непрофессионалы. Потрясающе выразительные господа и дамы, все разные: ползovina — из бызыхих, экспроприированных — забросала меня вопросами, гассируя на петербургский манер. А бойкая, задиристая старушка в кокетливой шляпке с вуалью (реквизит собственный — из сундуков) так уморила романсами из белогвардейской жизни, что один из них Отару пришлось «впустить» в картину. С нашими старыми соотечественниками как-то лихо монтируются те, кто ипрает их потомков, — представители новых, уже французских поколений, и среди них даже одна чернокожая красавица.

Хоть это и не мосфильмовский павильон, вижу знакомые лица, среди которых и Александра Анатольевна Либман, бывшая созвездия, а ныне французская пенсионерка. Ее знает множество наших музыкантов, и не только по Москве: в Париже дом ее сына — известного виолончелиста — давно стал центром притяжения для российских гастролеров: у Либманов так по-московски хлебосольно, уютно и просто, что здесь постоянно обитает кто-то из бывших сограждан хозяина кзартыры.

Без героини — Александры Анатольевны — не было бы и завязки сюжета. Она, впрочем, не совсем уверена, что точно знает, какая роль отведена ей в фильме. Ведь Иоселиани никому из исполнителей сценария от начала до конца не рассказал, тем более не дал ознакомиться со всеми нарисованными листами. Подробное изложение снимаемого эпизода каждый участник, от актера до осветителя, получает в день съемки, перед самым началом режиссер объясняет каждому его задачу, минимальный, служебный текст импровизируется тут же во время репетиции. От актеров Отар добивается лишь четкого исполнения физических заданий — он сыграет потом за них за всех. Ему, как всегда, блестяще послужит его музыкальное владение кинематографическим контрапунктом, ритмом, сменой планов, монтажом. У него нет ни одного комика, но я знаю, что будет смешно. И грустно. Но все-таки про что фильм?

Живущая в московской коммуналке скромная пенсионерка, зовут ее Элен (вероятно, русский муж давным-давно вывез ее из Франции), получает телеграмму с приглашением на похороны сестры. Очередь во французское посольство, где она будет за визой, будет сниматься в Москве, коммуналку, сказал Отар, проще снять в Берлине. Она приезжает, слегка опоздав на церемонию, вместе со своей дочерью, советской хамкой, как назвал ее Иоселиани. Здесь, как вы уже знаете, выяс-

няется, что она унаследовала от сестры все ее состояние. И, главное, замок — после коммунальной кзартыры: в этой экстравагантной коллизии есть даже что-то бестактное, а не просто нелепое. Старушка тушует, но ее дочь-хабалка, оттеснив робкую мамашу, яростно борется с недовольными родственниками, а вступив в права наследования, продает семейный замок японцам, попирая тем самым и национальные чувства несостоявшихся наследников, обеспокоенных (это из подлинных тревог французов) неостановимой японской экспансией. Дочери нужны деньги — она хочет хорошо одеться. Ей неведома ностальгия по традициям. Как и японцам — новые владельцы замка приказывают выбросить валяющиеся повсюду негодные банки из-под чая, что служили миссиями для прежней хозяйки. Это финал.

Боюсь, своим пересказом я невольно намекнула на какую-то мораль, а режиссер вовсе на ней не настаивал. Что он, Отар Иоселиани, делает с этим незамысловатым и, скажем откровенно, вроде бы не слишком актуальным сюжетом? Он, несомненно, сделает Кино. И будет оно и про нас тоже, ведь даже жители африканской деревни из предыдущей его ленты были до смешного узнаваемы (это подметил Мераб Мамзрдашвили, с которым мне посчастливилось оказаться рядом на одном из просмотров).

Двух последних фильмов Иоселиани наши зрители не видели. Десять лет он не работает дома. И не удивляясь тому, какие все разные, люди и народы, какие непохожие, самобытные и суверенные, показывает, как все на этой земле переплетено, перепутано, связано. Хорошо ли, плохо ли — но существует два взгляда на большой муравейник: с высоты человеческого роста — бессмысленная суeta, с точки зрения обитателя этого большого копошащегося дома — глубоко мотивированное движение каждого к разумной и четко означенной цели...

