Экран и сцена.
2008 - апр. (№ 18) - с. 11

Делать сны

Георгий ДАВИТАШВИЛИ

Георгий Давиташвили по образованию – архитектор, склонный к теории (кандидатская степень, архитектурная критика). По душе и нынешним занятиям – кинематографист со склонностью к эксперименту и обычной в таких случаях судьбой. В начале ее, еще в пору студенчества, – множество сценариев полнометражных игровых фильмов; постановок по этим сценариям пока не предвидится. В 89-м – режиссерский дебют: заказной фильм о Переславле-Залесском и знакомство по этому поводу с композитором Эдуардом Артемьевым. Общий проект: документально-игровой цикл “Храмы” – о храмах мира. Попытка сотрудничества с “ТРИТЭ” Никиты Михалкова, съеденные инфляцией деньги на постановку, которые добыл сам Давиташвили, – и в 92-м единственный пока что фильм, задуманного восьмисерийного цикла. “Путь горный” показан по Санкт-Петербургскому пятому телеканалу лишь в 95-м. После этого эксклюзивные права на него приобрело ОРТ, но фильм пылится “на полке”.

В 96-м Георгий Давиташвили снял фильм “Этюды на тему Параджанова”. Премьера состоялась опять же годы спустя – в 99-м на ТВЦ. Затем “Этюды...” полюбил канал “Культура” и фильм номинировался на ТЭФИ-2000 в категории “режиссер”.

Тем временем режиссер снял несколько фильмов о современной архитектуре Москвы, а для телесети “Прометей-АСТ” сделал более четырех десятков мини-фильмов под общим названием “Мгновения. Москва”. Сейчас Георгий Давиташвили собирается снять фильм-балет по книге Фридриха Ницше “Так говорил Заратустра”. И по-прежнему склонен к теоретическим трудам с острым вкусом эксперимента.

“Все живое стремится быть похожим на музыку!” – эти обескураживающе красивые слова Михаила Чехова имеет обыкновение цитировать Никита Сергеевич Михалков.

Вероятно, данное обстоятельство и заставило меня применить услышанное к искусству кино, однако специфика моих, уже сугубо личных чаяний по поводу кинематографа привела к по-своему тоже обескураживающему умозаключению. Вот оно:

КИНО – ЭТО ЖИВОПИСЬ, СТРЕМЯЩАЯСЯ СТАТЬ МУЗЫКОЙ, ЧТОБЫ СДЕЛАТЬСЯ ПОХОЖЕЙ НА... СОН.

Если бы кино было призвано изображать все то, что нашим органам чувств ежесекундно преподносит явь, оно должно было бы научиться передавать не только видимое, не только слышимое, но и снабжать информацией наш гипоталамус, – скажем, благоуханием роз, или, наоборот, смрадом гниющей плоти.

Между тем нельзя не заметить, что запахи, как и вкусовые ощущения, человеку практически не сняты, в то время, как во снах к нему приходят самые невероятные видения, слышатся самые неправдоподобные голоса и звуки, посещают самые дерзновенные мысли.

Все это не может не наталкивать на мысль о том, что природа кинематографа сокрыта в сновидении (не путать с галлюцинацией), точнее, в неизбывном желании человека сны сделать явью, то есть подчинить сновидение своей творческой воле. В этом отношении весьма знаменательны полные сокрушения слова великого творца сновидений Сальвадора Дали, сказанные им спустя три десятилетия рожде-

ния кино. Дали сказал так: “И все-таки экран нем, глух и слеп, ибо лучшее кино – лишь то, которое можно смотреть с закрытыми глазами”. К чему, я непременно добавляю, уже выражаясь словами Кубрика: “...с широко закрытыми глазами”.

Только кино способно с наибольшей выразительностью передавать впечатления, посылаемые нам из мира снов, а в высших своих проявлениях кино способно создать почти полную видимость сна. (Мне кажется, то наше великое кино было названо “поэтическим” с известной долей лукавства: ведь трудно себе представить, чтобы во времена соцреализма кому-либо пришло в голову именовать целое направление в “важнейшем из искусств”, скажем, чем-то вроде “гипно-реализма”, “сновидческого кино” или “реализма мистического”).

Как известно, синонимом кино является “иллюзион”, и это именно так, ибо настоящее кинопроизведение (иначе, кинокартина) есть разворачивающаяся во времени кинематическая иллюзия, двухмерная, как живописное полотно, волнообразная, как музыка, и дискретная (вследствие монтажа), как сновидение. Кино есть музыкально преобразующаяся фреска, которая бежит, ускользает куда-то, исчезает и появляется вновь, повинуется некой особой, непредсказуемой и в то же время совершенно неумолимой, присущей только снам, логике, логике ирреального.

Феномен монтажа есть самая суть кинематографа. И именно монтаж, весь, без остатка – родом из сновидения. Сновидение всегда обрывочно и потому монтажно. В силу монтажности сновидения, собственно, и стал возможен кинематограф. Если бы в подкорке, в глубинной памяти, в тайнике подсознания мы не носили бы с собой огромный, параллельный восприятию реальности опыт восприятия снов, киномонтаж выглядел бы абсурдом, дикостью, он бы повергал человека в ужас, доводил бы до головокружений и тошноты. Всякий обрыв монтажного кадра казался бы нам катастрофой, падением в бездну, провалом в пустоту бытия.

Прямая склейка, склейка “стык в стык”, не наплывы, шторки и затемнения, а именно прямая склейка, она и есть первейшее доказательство генетической связи кинематографа со сновидением. Прямая склейка, какое бы единство места и действия с помощью нее ни монтировалось, – всегда обрыв, всегда мини-катастрофа, смерть чего-то одного, дарующего жизнь чему-то другому, новому. Не имея опыта видеть мир с “широко закрытыми глазами” – то есть видеть мир через сновидения, мы бы не могли воспринимать и киномонтаж. Все кино делалось бы тогда по принципу одного, наверное, не самого гениального фильма Альфреда Хичкока “Веревка”, где создана имитация непрерывности монтажного кадра. Но этот эксперимент, к тому же довольно поздний в столетней истории кино, так и остался экспериментом. В то время, как человеку, глядящему на экран, хочется совершенно обратного: ему требуется иная, чем в реальной жизни, смена видимого; ему нужна смена видений, легко и безболезненно отменяющая все лишнее, промежуточное и также легко

переносимая внимание к чему-либо другому, отличному от предыдущего.

Артавазд Пелешьян однажды заявил, что своей режиссерской задачей он видит не стыковку, а расстыковку кадров, и назвал это “дистанционным монтажом”. Дистанционный монтаж, давший жизнь методу музыкального клина, также подтверждает мою гипотезу о сомнамбулической природе кинематографа. Но я хочу выдвинуть и еще более радикальный тезис: любая история – даже самая банальная мелодрама, даже самый тривиальный “экшн” – в руках истинного кинематографиста всегда превращается в сновидение.

И если брать по большому счету – именно этого в избытке у Феллини, Тарковского, Параджанова, Гринуэя и Ларса Фон Триера; этого очень много у Орсона Уэллса, Хичкока, Алена Рене, Курасавы, Антониони, Пазолини, Бертолуччи, у братьев Тавиани, Годара и Миклоша Янча; это присуще Бунюэлю (не считая “Андалузского пса”, который по праву принадлежит Дали), Калатозову, Вернеру Герцогу и Оливьеру Стоуну; это имеет место у Эйзенштейна, Бергмана, Фассбиндера, Шаброля, Вима Вендерса, Кштиштафа Кесьлевского и Романа Поланского; и вновь – этого очень много у Алана Паркера, Дэвида Линча, Джоста, Мохсена Махмальбаха, Киры Муратовой, Пелешьяна и Элема Климова; опять-таки в избытке – в киносценариях Владимира Маяковского; сногосшибательным образом дано в шедьере Константина Микаберидзе 1927 года “Моя бабушка”; потрясающе явлено в творчестве Урусевского и вроде бы полностью отсутствует у Брессона, Трюффо и Иоселиани.

Что касается трех последних, то своего рода хроникальность, как бы анти-сомнамбуличность их кинематографа на самом деле есть искуснейший обман: ведь бывает же, что нам снится до жути реалистичный сон, и во сне мы говорим себе, что в этот-то раз уже все наяву, а затем прораиваемся и дивимся тому, что это было самое настоящее сновидение. Таковы же они – Брессон, Трюффо, Иоселиани и, пожалуй, Милош Форман и Алексей Герман: они опутывают нас паутинами своей хроникальности, не оставляя места сомнению, что все оно так и есть, и все это правда, и только потом, после просмотра, понимаешь: то была изощренная, завораживающая своей правдоподобностью иллюзия, сновидение.

Всякое остальное кино – возможно, что среди вышеперечисленных грандов я кое-кого упустил по забывчивости или невежеству – одним словом, все остальное кино – это лишь ожившие комиксы, иллюстрированные рассказы каких-то сугубо литературных историй, либо театрализованные инсценировки, снятые камерой в декорациях или на натуре.

Да, никто не отрицает: комиксы и пьесы – это такая же законная форма литературного творчества, как оды, эссе или романы, и никто в наш век тотальной экранизации всего и вся не может запретить иллюстрировать литературные и театральные сюжеты движущимися и говорящими картинками.

Однако настоящее кино начинается там, где заканчиваются литература и театр.

Наконец, хочу поделиться своим собственным, пока, к сожалению, не очень богатым опытом создания аудио-визуальных произведений, в которых “поэтика сновидения” играла ключевую роль.

Сделать сновидение пресметом экрана впервые я решился в неосуществленных сценариях “Вариации на тему кино”, “Цвет золы”, “Дебют”, “День и ночь в подмосковном местечке Дорохово”, “Зеркала Маргариты”, написанных мною в 80-х годах. И только году в 1994-м мне удалось “реализовать” сновидение в восьминутке “Dreamelephants (Слоны. Сон)”. Музыка, шум, изображение и текст, начитываемый актером, связывались между собой не путем аллюзий, ассоциаций, созвучий – нет, мне кажется, что эта связь не имеет названия и таится она в чем-то ином, нездешнем.

Фильм “Этюды на тему Параджанова” (26 минут, 1996 год) я уже в буквальном смысле слова делал с “широко закрытыми глазами”. Я включал магнитофон, слушал музыку и генерировал готовые кадры-видения. Далее их оставалось, в меру материальных возможностей, воссоздать на съемочной площадке, в чем неоценимую помощь мне оказал оператор Альберт Явурян. По отзывам многих, этот фильм, не имеющий ни сюжета, ни фабулы, тем не менее неким странным образом завораживает зрителя, затягивает, гипнотизирует его, но никто до сих пор не смог объяснить мне, как и за счет чего. А разгадка предельно проста – это фильм-сновидение.

В последнее время мне довелось работать над циклом мини-фильмов под названием “Мгновения. Москва” (по заказу телесети “Прометей-АСТ”). Делая самые обыкновенные зарисовки, я полностью подчинил монтаж изобразительного ряда музыке. Причем это была довольно необычная музыка – авангардный джаз, а может быть, фьюжн, который некие гениальные люди записывают в отдалении от большого мира, в Осло. Мини-фильмов я сделал больше сорока (всего около 150 минут), и этот новый опыт работы с практически спонтанным хроникальным материалом привел меня к новым закономерностям монтажа: раз от раза кадры начинали собираться в фильм без видимой подготовки, без видимой логики. Музыка сама извлекала их из массы отснятого материала (и что поразительно, она всегда находилась!) – словно выманивала на себя тот или иной план и ставила его в одно единственное, строго отведенное только для него место. И в какой-то момент я понял, что музыка и есть та волшебная палочка, которая позволяет свободно, без признаков внешнего напряжения, делать сны – из чего угодно и о чем угодно.

Когда-нибудь, возможно скоро, кино постараются сделать трехмерным, голографическим, скульптурно-объемным. Захочет ли оно стать музыкой, которую можно слышать лишь с широко закрытыми глазами?

Надеюсь.

“Бойтесь музыки!” – предостерегал, однажды, Луис Бунюэль. Впрочем, это тема уже другого очерка.