

СНОВИДЧЕСКОЕ КИНО ГЕОРГИЯ ДАВИТАШВИЛИ

Интервью с номинантом «ТЭФИ», который на церемонию не был приглашен

Надя Кеворкова

В АШ ФИЛЬМ «Этюды на тему Параджанова» наконец после столь долгого пути нашел одобрение, по крайней мере это выразилось в том, что он был выдвинут на соискание премии «ТЭФИ» в номинации «Режиссер». Ни для кого не являются секретом сложности кинематографа, который идет к зрителю через телевидение. Вот и ваша картина в конце концов нашла свою судьбу благодаря ТВ и даже стала номинантом конкурса.

— Фильм «Этюды на тему Параджанова» в 1999 году и в нынешнем 2000-м шел по каналам ТВЦ и «Культура», причем по «Культуре» показывали его вопреки моим ожиданиям в прайм-тайм. А выдвигался фильм от студии «ТРИТЭ», поскольку студия была производителем картины. Судьба у фильма долгая — снят он был в начале 1996 года, смонтирован в октябре 96-го, три года фактически пролежал на полке, и вот начиная с первого эфира в январе 1999 года, который был приурочен к 75-летию юбилею Параджанова, фильм вышел на телеэкраны. «Культура» показывала фильм несколько раз, и всякий показ так или иначе оказывался связан с датами жизни мастера. Инициатива выдвижения на премию была моя, а студия «ТРИТЭ» поддержала. То, что я делал до и после, можно назвать вещами заказными, а эту работу я снимал своими силами, и мне ее судьба была небезразлична.

— Почему именно эта тема вас так захватила? Кино о кинематографисте — жанр суровый. И отчасти невыигрышный, поскольку вы так или иначе рисковали остаться в плену мастерской, но чужой стилистики. И этого не произошло, а вышел совершенно оригинальный и метафорический фильм. Как вы работали?

— У меня было совершенно неистребимое желание сделать фильм. Творчество Параджанова меня держало крепко, и прежде всего его коллажи, которые он делал в течение 15 лет, пока не снимал кино, и которые выразили его титаническую творческую мощь не меньше, чем фильмы. Кроме того, у меня была столь же неистребимая потребность сделать фильм с музыкой Питера Габриэля вплоть до того, что в 1994 году я слепил короткометражку «Слоны. Сон» как вариацию на тему Габриэля. Я услышал саунд-трек к скандальному фильму Скорсезе «Последнее искушение Христа» и понял, что эта музыка — готовый сценарий к чему-то другому. Корни этой музыки — синкретические: не классический Восток, как можно было бы думать, а мощное евразийское звучание. В один прекрасный момент у меня возникла, так скажем, техническая возможность полететь в Ереван. Но было это зимой, в холод, в те времена, когда там ни электричества не было, ни отопления. Я понял, что если я немедленно не запущу фильм, то начнется моя творческая деградация. Предыдущий фильм — «Храмы мира» я сделал в 92-м, показан он был только через три года, а я в этот период уже снимал какие-то глупейшие шоу собственного изобретения... Простой для режиссера, живущего кинематографом, убийственен, и я стал действовать. Артистическая публика Еревана была совершенно обескуражена моим появлением. Они вообще не понимали, как можно приехать зимой, да еще в замерзший город, сидящий без света, едва начавший выходить из кризиса, войны, бедствий, приехать сюда, чтобы снимать фильм без сценария. Так что встретили меня, как некую провокацию, мол, побудет и уедет. Но я сразу же познакомился с Альбертом Явруяном, оператором старой

классической школы, получившим вместе с Параджановым «Нику» в 1989 году за последний фильм мастера «Ашик-Кериб». Живая легенда Еревана, он даже внешне схож с Параджановым — такая же борода, плотное телосложение, вальяжность, манера говорить... Он обо мне вообще ничего не знал, но я его быстро увлек идеей, и Явруян сказал: «Все ясно. Работаем!» Хотя ясно не было ничего...

— Это была чистая импровизация, от идеи до технического воплощения? Вы приехали без сценария? Зрительный ряд возникал по ходу?

— Да, замысел рождался по ходу, сценария у нас не было, собственно, вообще ничего не было, кроме невероятного ожидания. Все это можно назвать этюдным методом — отсюда, собственно, и название фильма, — и ничего бы не состоялось, если бы не Альберт Гарникович, который помог мне не только в творческом плане, но и в организационном. Я никого не знал, понятия не имел, к кому идти, да и как подходить... Фактически на голом энтузиазме мне удалось привлечь весь город к участию в съемках фильма. От ансамбля народной пляски до модельного дома Андрея Мильмана, который сделал коллекцию на тему Параджанова. Помогало и то, что армяне боготворят Параджанова. А я к тому же — его земляк по Тбилиси, точнее, по Тифлису. Самое главное было заручиться согласием музея и энергетиков. И мне удалось это, что, конечно, было удачей. И вот я оказался на Каскаде, в верхней части города. Это грандиозный архитектурно-инженерный комплекс, а я решил зайти, что-то мне нужно было купить. Но там кроме эскалатора — ничего... И я поплыл вниз: один перегон, другой, всего 11 эскалаторов, и я абсолютно один, никого... Когда я спустился до самого низу, я от восторга захолопал в ладоши! Я понял, как мне снимать фильм. Понял, как избежать банального оглядывания музейных стен. Как столкнуться Параджанова с урбанистическим пейзажем, точнее, интерьером. Это был грот, кишки, чрево Вавилонской башни. Каскад в свое время спроектировал Джим Торсян, замечательный армянский архитектор, и назывался он символично — Каскад Дружбы Народов: каждая ступень символизировала республику — то есть такое запроектированное невдалеке от библейской горы Арарат смешение языков, народов, настоящая Вавилонская башня! Да, но ведь и творчество Параджанова — тоже Вавилонское столпотворение искусств...

— Хорошо, Георгий, тому, кто видел фильм. Там все не совсем так...

— Поначалу я решил, что именно я сам как некий путешественник по творческому миру Параджанова буду спускаться вниз. По ходу спуска должны возникать яркие, безумные коллажи на фоне выхолащенного, пустого пространства. Но во время первых же дублей я провалился в коллектор тепломагистрали! С 3,5 метров в гриме и в костюме своего героя я упал на огромную железную трубу. В берете художника, с усами Дали... Очнулся я, когда меня вытащили и пытались на всех языках сразу привести в чувство. Я тут же заявил, что съемки мы продолжаем, а гример поднес ко мне зеркало, и я увидел, что у меня два рта: подбородок был расщеплен до кости, раскрылись мышцы, и образовались как бы вторые губы на лице. Пришлось ехать в больницу, к утру меня зашили и объявили, что у меня сотрясение мозга и лежать мне как минимум две недели. А в десять утра я позвонил коллегам и велел собираться. Слешком много народу согласилось со мной работать, чтобы я мог позволить себе лежать с сотрясением.

— Остальной материал, кроме Вавилонской кишки, уже был готов?

— Да. Нам нужен был один день. Я пришел, с лавашом на лице, как назвали бинты на подбородке мои друзья. Сниматься сам я уже не мог. И целый день мне предлагали разных людей на замену. Нужен был мим, движущаяся кукла. И нашли! Явился скромный молодой человек по имени Жирайр Дадасян и сказал: «Я готов». Я объяснил ему, что делать. И через минуту мы увидели восковую фигуру, движущуюся в строго заданном ритме. Он не моргал по 5 минут! Я понял,

Параджанова и Дали, который некогда сказал, что лучшее кино — лишь то, которое можете смотреть с закрытыми глазами. Мне кажется, что термин «поэтическое кино» возник потому, что невозможно было во времена социализма обозначать жанр в «важнейшем из искусств» как «сновидческий». А именно таким его делали эти мастера. Тарковский подбирал актеров, задавая им вопрос: «Вам снятся цветные сны или черно-белые? А вы летаете во сне?» Если да — актер начинал работать. Я уж не говорю о том, что Люмьеру проекционный аппарат тоже приснился. Приро-

до для них было совсем несложно, тем более что мы перезаключили договор с каналом «Культура», когда я уже вошел в состав финалистов. Возможно, студия готовилась к 55-летию юбилею Никиты Сергеевича, и им было не до того... Но я думаю, что виной всему концептуальное расхождение. Фильм изначально не вызывал отклика у Никиты Сергеевича, похоже, мы оказались на разных полюсах видения кино. Надо сказать, что Михалков остается тем самым человеком, благодаря которому я в телевизионном кино и стал работать. Он меня принял по рекомендации Эдуарда Артемьева, и тогда мы сделали «Храмы»... Но за 10 лет, видимо, отторжение того, что я делаю, стало нарастать, а подчиненные склонны угадывать настроение начальства... Вот меня и не нашли. В свое время мне четко сказали: «Фильм не наш». Наверное, все так. Я не делаю повествовательного кино, а студия, как мне кажется, не очень благосклонна к поэтическому кинематографу, а тем более, к какому-то там сновидческому.

— Чиновникам мэрии ваш метод подходит, а метрам он, получается, чужд. Ведь снимаете же вы документальную серию о новой архитектуре Москвы, где не только фасады и интерьеры, перемежающиеся интервью с создателями?

— Не будем пока углубляться в подробности. Метод гибкий — он позволяет делать привычные вещи в неожиданной подаче. Обыденное не предстает уже в скучном, опять-таки обыденном виде. Есть понятие поэтической хроники. Так я делал зарисовки Москвы — более сорока мини-фильмов. А еще, телевизионный режиссер должен четко знать, в какое время дня будет смотреть его вещь. Будут ли это люди, пьющие утренний чай, или те, которые уже попили на ужин пива, — я бы так сформулировал. Но от гипнореализма я не отказываюсь ни утром, ни вечером. Кинематограф должен варьировать температуру ирреальности, инобытийности, но не имитировать реальность, пересказывать ее. Мое кино — по ту сторону смеха и слез. Монтаж позволяет ломать реальность, смешать ее внутри времени, играть на этом самом непреодолимом факторе нашей жизни... Это доступно и литературе, но кинематограф в этом смысле обладает несоизмеримо большими возможностями, ибо его восприятие инерционнее, пассивнее, требует меньших затрат от зрителя, собственно, как и сновидения, которые ему снятся. В конце концов смотреть кино легче, чем читать. Я снимаю общественные здания так, чтобы их можно было увидеть иначе, чем их может увидеть посетитель. С крыши, из-под потолка, с ракурсов, невозможных для стоящего на земле. Я снимаю балет внутри здания, который там не присутствует в привычное время. И чиновник, рассказывающий, зачем построили дом, не должен оставаться статичным манекеном, говорящей головой. Он, быть может, сам того не ведая, должен участвовать в таинстве превращения пустоты в пространство. Ведь подспудно ему тоже интересно, что же у него получилось. Про опоры и балки он знает сам, а вот о том, что в итоге там могут произойти чудеса, — только мечтает. Кинематограф должен помогать архитектуре, самому статичному и утилитарному из искусств, превзойти самое себя. Сегодня наша архитектура находится в противоположности к мировой. Здесь — телесная эклектика, постмодернизм, там — минимализм, постепенный уход в бестелесность. Но здания остаются с нами надолго, в них и среди них нам предстоит жить. Как? Надо дать им второе дыхание. Это и есть сегодня одна из моих задач в творчестве.



Георгий Давиташвили.
Фото Игоря Чайки

что для того я и упал в коллектор, чтобы этот замечательный актер мог сняться в фильме. До пяти утра мы снимали с ним проходы. И я только радовался, что вовремя пожертвовал подбородком. Потом я привез весь этот материал в Москву и несколько месяцев искал пути к монтажу. Задача была в том, чтобы не выдать тайны, не раскрыть секрета об отсутствующем сюжете, но убедить. Как-то на тот момент мне удалось уговорить ОРТ показывать в будущем то, что еще не существовало в качестве фильма, после чего я обратился к Михалкову с просьбой помочь с монтажом. Он помог. А когда фильм я доделал, мне пришлось на время улететь в Тбилиси, и там я решил крепко отдохнуть и от самого фильма, и от недоумений по его поводу. Правда, одну кассету я все-таки не выдержал и подарил музе Параджанова — великой Софики Чиаурели. Потом я вернулся в Москву и стал показывать фильм друзьям, ибо ОРТ от фильма отказалось, как многие другие телеканалы, пока случайно я не предложил его ТВЦ, и вдруг те согласились — приближалось 75-летие Параджанова. «Покажем, покажем», — сказали они мне, — но только ночью покажем». Ладно, ночью так ночью. Тем более что это некоторым образом совпало с моим творческим кредо по части экранных видов искусства...

— В том, что кино есть сон?

— Кино — это живопись, стремящаяся стать музыкой, чтобы сделать похожей на сон. Это отнюдь не мое открытие, я это только сформулировал, но это происходит в кинематографе изначально, начиная аж с «Андалузского пса». В «Этюдах» меньше всего меня самого. Там соединено сновидчество Тарковского,

да кинематографа сокрыта в сновидении. Это мое глубокое убеждение... Но вернемся к фильму. Сюжетно он держится на музыке Габриэля, которая вытягивает на себя действие, и так возникает получасовой клип, образно соединяемый коллажами Параджанова и цитатами из статьи Сальвадора Дали о кино.

— Выходит, судьба выжидала 3 года, пока клип стал привычным? ТВ свыкло с такой подачей материала?

— Да, фильм пошел, и даже, как вы знаете, на «ТЭФИ» номинировался.

— Почему все-таки вас не было на церемонии? Это такое принципиальное решение? Или у вас были неотложные стемки? Вы ведь сейчас делаете фильм о Гостином дворе, где чиновники сняты балеринам, а балерины играют в чехарду под громадным куполом...

— История трудно объяснима. Меня не смогли найти. Не дозволили, не сообщили, что я попал в номинанты, и я не пришел. И в газетах я себя не углядел. Чего греха таить, конечно, было обидно и непонятно, почему так произошло. Я был единственным за все годы существования студии «ТРИТЭ», кто именно по телевизионной линии выдвигался на «ТЭФИ» и номинирован от нее, казалось бы, студия могла этим тоже гордиться. Даже если мое кредо несколько иное, даже если наши взгляды не во всем совпадают, определенная профессиональная этика все-таки предписывает цеховую солидарность. Через несколько дней я получил диплом. У меня нет претензий к организаторам, которые меня активно разыскивали. У меня есть недоумение по поводу того, что студия, меня выдвигавшая, не сочла необходимым меня найти,