

4.2000

Юрий Норштейн



Юрий НОРШТЕЙН

МАСТЕРСКАЯ

«Туда б, в заоблачную келью...»

Комментарий к фильму «Листопад»

Вообще-то режиссер не обязан заниматься анализом фильма. Если ему нравится что-то, то нравится безотчетно, а как только попробуешь внедряться в структуру фильма, целостность художественного произведения начинает разрушаться. Часто бывает так: тебе нравится фильм, ты приходишь смотреть его второй раз – и вдруг понимаешь и видишь, как он сделан, – он начинает раскатыться на части, и это говорит лишь о том, что фильм искусственно сконструирован.

У меня есть несколько любимых фильмов. Один из них – «Атланта» Жана Виго. И три фильма Отара Иоселиани из его грузинского цикла.

Фильмы, поставленные им за рубежом, сделаны, быть может, на более высоком уровне (имею в виду чисто кинематографическое мастерство), но мне кажется, что той духовной силы и целостности, которыми обладают его грузинские фильмы, в них нет. Хотя, повторяю, они сделаны на высоком уровне, особенно «Охота на бабочек», которая имеет очень много перекличек с грузинским циклом. Вообще ощущение такое, что Отар Иоселиани и за рубежом снимает грузинские фильмы, только на другом материале. Но, повторяю, что-то утеряно. Что, я не могу понять. У меня ощущение, что сам режиссер тоже это чувствует. Чувствует, что вместе с обретенной возможностью снимать кино что-то трудно уловимое, но бесконечно важное ушло.

Я не видел диплом Отара Иоселиани – документальный фильм «Чугун», я только читал, что есть такой фильм. Был у Отара еще один фильм, кусочек которого я как-то увидел по телевидению и почувствовал там какие-то переклички с испанским кинематографом и, в частности, с Бунюэлем. Однако мне кажется, что его первый подлинный фильм, абсолютно зрелый, сделанный человеком с чувством собственного достоинства, без всякого желания подделаться под политическую конъюнктуру (а если говорить о сегодняшнем времени – под кинематографическую конъюнктуру, которая приобрела масштабы невиданные) – это, безусловно, «Листопад».

Вспоминаю, как произошло мое знакомство с этим фильмом. Я не сразу его полюбил, более того – я даже ушел с просмотра. По-моему, этот фильм показывали в 67-м году, еще в старом Доме кино. Первый кусок, документальный, произвел на меня тогда колоссальное впечатление, но потом началось действие, мне вдруг стало скучно, и я ушел. И возвратился к этому фильму, наверное, года через четыре. По-моему, даже после просмотра фильма «Жил певчий дрозд». И полюбил этот фильм навсегда.

Сейчас, готовясь к встрече с вами, я его несколько раз просмотрел. Конечно, видео не передает богатства кинематографического изображения. На кассете качество изображения очень контрастное, и пропадают все изобразительные обертоны. Но это не имеет значения. Поскольку фильм содержит в себе очень сильное поступательное действие, мощный образно-смысловой поток внутри этого фильма. Мне кажется, что режиссер абсолютно отчетливо знал, о чем он делает кино. Это может выглядеть очень парадоксально и даже может кого-то рассмешить. Как это так? Режиссер не знает, о чем делает кино? Но все дело в том, что мы, формулируя, о чем мы делаем фильм, часто фальшивим, обманываем самих себя. Бывает, конечно, что такую формулировку темы мы придумываем для начальства, но самое главное – мы должны сами себе ответить, о чем мы делаем кино.

О чем же «Листопад»?

Внутреннюю тему фильма заявляют, мне кажется, два плана: планы храмов – в начале и в конце. Я спрашивал своих студентов на Высших режиссерских курсах, видевших фильм: «Скажите, зачем понадобились режиссеру эти два плана?» Удивительно снятых – и первый, и второй. И разных по изобразительному решению. Помните, как возникает первый план? Идет панорама – бутылки вина, опрокинутые стаканы, рваные газеты... бумага летает по траве... ее шевелит ветер... Камера медленно поднимается вверх, и мы видим: пасется лошадь, а дальше – храм... И финальный кадр, который, казалось бы, ну ни при чем: прозрачные, почти кристальные, словно стеклянные, холмы в тумане, и в складках холмов опять-таки стоит храм, и мощный гул колокола, мощные удары... Это еще и по звуку удивительно сделано. А перед этим – план играющих на футбольном поле: Нико с товарищами.

Казалось бы, зачем Отару Иоселиани понадобились эти два великолепных плана?



«Сорбонна» предоставляет слово не только киноведам и историкам кино, специализирующимся в той или иной области, но и исследователям, работающим в смежных культурных пространствах, а также выдающимся практикам».

Так писала «Экран и сцена» в январе 1997 года, предвзято публикуя лекции Петра Вайля. Первый «пилотный» спецсеминар, призванный ознакомить будущих киноведа не только с передовой киноведческой мыслью, но и с поисками в смежных областях работал еще полтора года. А нынче мы держим в руках сборник «Close-up» («Крупный план»), подготовленный руководителями семинара Ниной Дыминой и Александром Тропиным. Здесь собраны интереснейшие лекции, прочитанные во «взиковской Сорбонне» (одну из них мы предлагаем вашему вниманию). И уверяем вас: весь сборник «Close-up» интересен и начинающим, и маститым профессионалам, и тем, кто просто любит и хочет понимать кино.

Предисловие к сборнику начинается с той самой цитаты из «ЭС», которую мы привели выше. Круг замкнулся. Это наш круг.

Но мне кажется, они-то и говорят, о чем фильм.

Можно определять это, как бы поднимаясь по ступеням. Можно сказать, что это фильм о зарождении личности. Или – о всеобщей лжи, о том, как в этой лжи будет жить человек... Тема очень глубокая, хотя раскрывается на, казалось бы, почти ничемной ситуации. Подумайтесь, вино разлили не из того бута. Фальшивое вино. Но как Отар сумел этот мелкий, почти незначительный момент лжи превратить в глобальное явление. И вот эти два плана – два храма – показывают, о чем на самом деле этот фильм, если определять его по самому высокому уровню. О том, что человеческий поступок приобщает этого человека к вечности. Самый, казалось бы, незначительный поступок. Человек обрел в себе мужчину, обрел человека, обрел достоинство. И через это достоинство он обретает путь к вечности. Вот, собственно говоря, почему Отару понадобилось это обрамление двумя храмами. Но если бы даже и не было этих двух планов, фильм как фильм, как действие, наверное, мало что потерял бы. Однако эти два великолепных плана как бы договаривают главное.

Тут можно вспомнить Пушкина. Помните эти строки?

«Туда б, в заоблачную келью
В соседство Бога скрыться мне...»

Этот мотив пронизывает два плана, обрамляющих «Листопад». Я знаю, что Отар Иоселиани невероятно любил Пушкина, и пушкинское начало в его творчестве очень сильное. Мне кажется, что эта пронизанность чем-то другим – не интригой кинематографической, не интригой повествования, а какими-то иными, более величественными мотивами, сразу делает внутреннее действие фильма осмысленным и значительным.

Мне кажется, фильм удивительно строен по своей композиции. Такое впечатление, будто перед нами вот так развернули книгу, и две части, две половины фильма, первая и

вторая, зеркально отразились друг в друге. Конечно, я условно делю картину на две половины, там много разных эпизодов, которые не повторяются, но в целом, просмотрев несколько раз фильм, я вдруг ощутил, что, как будто две половины фильма отражаются друг в друге. И соответственно, отражаются друг в друге начальный и финальный планы.

Так вот, возвращаясь к теме вечности, к теме поступка. Ну, то что Отар любит предметы, предметный мир, это понятно. Любой его фильм просто дышит этим. Вспомните первую панораму (о ней много писали) в квартире семьи Нико – по вещам, по стенам... Вот камера приближается к фотографии, и на фотографии мы видим юношу, который сидит отдельно и не смотрит на окружающих, а вокруг стоят красивые мужчины и прекрасные женщины в длинных платьях. Но он один и независим. Казалось бы, зачем эта фотография? Но потом, перед финальными кадрами, нам опять показывают эту фотографию, и опять то же самое: тот же юноша сидящий, та же независимость в его позе и лице. Получается, что возвышение фильма от бытового действия через эти дискретные точки к храму и делает композицию фильма удивительностройной и плотной. По существу, в фильме нет ни одного провала, ни единого пустого плана. Каждый кадр имеет свою плотность, стоит на своем месте. Все детали на своем месте.

Вот еще пример зеркальности. Первая встреча двух приятелей, закончивших техникум. Один другому выговаривает, что тот не в галстук, и башмаки не чищены, и не причесан, и прочее, и прочее. И – финальный эпизод, вернее предфинальный, когда герой решает все-таки остановить розлив вина из злополучного бута и вливает в бутылку желатин. Теперь он начищен, причесан, в галстук... эдакий ко-милфо. Он как бы выполнил все наставления своего друга. Предъявил пропуск в ответ на протянутую для рукопожатия руку. А помните, как было в начале? Он приходит на этот винный за-

вод, вахтер протягивает руку, чтобы проверить пропуск, а он пожимает ее. Выдумка поразительная. Но теперь... Ему протягивают руку для рукопожатия, а он показывает пропуск. Опять – два зеркально стоящих плана. Человек меняется. Герой как бы меняется по указке своего товарища. В нем появляется начальник, мужчина, так сказать, человек независимый, который уже по-иному разговаривает со своими подчиненными. Но только для чего? Он просто совершает поступок.

Потом Отар показывает замечательную сцену, когда рабочие завода фотографируются, просунув свои физиономии в намятую копию картины Пиромани. Фотограф подходит к ним и прощивает их щеки в эти дырки. Само по себе это очаровательно и смешно. Сделано с той степенью иронии, которая свойственна только этому режиссеру. С той легкой иронией, как хорошо устоявшееся, нагулявшее, как у него сказано, вино. А затем план, где Нико играет в футбол. Если бы в этот момент герою сказать: «Вот ты и вот храм... Ты приобщился своим поступком к высокому и вечному», он, наверное, рассмеялся бы. Да и не должен человек этого понимать, как не понимает этого герой. Это должно как бы видаться внутренним взором, но не осознаваться и не декларироваться, поскольку любая декларация своего поступка сразу делает поступок отвратительным, мелким и лишенным достоинства.

Вот еще переклички: Нико, фотографирующийся для удостоверения, и фотографирующиеся рабочие завода. Крестьяне в начале, как бы в предисловии, в прологе фильма и рабочие завода, которые понимают, что такое настоящее вино и не могут согласиться с начальством, тем самым опять-таки внутренне приобщаясь к тому высокому, чем хочет пронизать фильм режиссер. Повторяю, вся парадоксальность в том, что выбран внешне незначительный сюжет для того, чтобы на этом сюжете раскрыть глобальную тему.

Экран и сцена 4

25



Тема всеобщего вранья. Юноша должен войти в условия некоего внутреннего соглашения для всеобщего вранья. Притом каждый из этих ответственных мужей завода все понимает. Они все умны, все прошли жизнь, но они принимают эти правила и врут друг другу. И вот теперь в эту ситуацию всеобщего вранья должны войти новые люди, принять эти правила. Это еще один из мотивов фильма.

Тема постоянного возвращения человеческой души к высокому, человеческого достоинства... Она постоянна у Отара, и в «Листопаде» отражается даже в переходах от одной главы к другой. Он разделил фильм на главы, обозначив каждую днем недели, и каждый переход сопровождается у него каким-то прекрасным грузинским романсом. А в последнем куске – «Воскресенье» – романс повторяется даже несколько раз. Это уже словно внутренний голос самого героя. Хотя, повторю, если сказать об этом само-му герою, он сильно удивился бы. Это не удивительно для автора, он знает, куда вести эту драму и куда вести героя.

Мне кажется, фильм пронизан глубочайшим знанием классического искусства. В частности, Веласкеса. Вспомните композицию, когда герои выпивают и поют грузинские песни. Характер композиции очень прозрачно напоминает характер композиции раннего Веласкеса, его картины «За завтраком». Такая классическая трехступенчатая композиция. Кадр замечателен еще и тем, что Нико тут приобщается к настоящим мужчинам, к людям с чувством собственного достоинства. Он сидит где-то в углу, прижатый к ним, уже слегка захмелевший, и пытается попасть в унисон с их головами. Удивительный кадр! И опять тут скрытая легкая усмешка самого режиссера.

Еще об эпизодах и планах, отраженных друг в друге... В начале, когда два дипломированных выпускника появляются на заводе, помните, кто-то приходит за вином, как за каким-то законом закреплённым за ним оброком с завода. Он появляется и в конце фильма, когда Нико запрещает выдавать вино, пользуясь казуистикой, которая здесь в ходу: «так распорядился директор».

Когда выясняется, что Нико влил в бутылку с желатином, директор его благодарит. Похлопывает Нико по плечу и говорит: «Спасибо! Молодец, молодец. Ты правильно поступил». И эта так называемая «благодарность» происходит под громкий стук бильярдных шаров. Как и в начале, когда впервые приходят на завод получившие распределение выпускники. Их разговор с директором тоже происходит под стук бильярдных шаров. Вообще, этот стук бильярдных шаров, мне кажется, неотступно сопровождает русское искусство, русскую литературу. Вполне вероятно, что этот звуковой мотив мог попасть в фильм Отара из Достоевского. Помните разговор Ивана Карамзова с братом Алешей? Он ведь тоже происходит под стук бильярдных шаров в трактире. Или в «Преступлении и наказании» встреча Раскольникова в кабаке с пьяницей Мармеладовым, отцом Сони, – там тоже слышен стук бильярдных шаров. И вот теперь здесь, в «Листопаде»... Я с Отаром об этом не говорил, а интересно было бы узнать об истоках этого мотива в его фильме. Хотя он – человек, гуляющий сам по себе, хитрый, он не скажет.

Еще один мотив в фильме, имеющий, мне кажется, отношение к Достоевскому. Один из основных постулатов Великого инквизитора у Достоевского состоит, как вы помните, в том, что мы будем знать, что нужно этим людям, жалким и несчастным, мы им и будем давать то, что нужно, при этом мы-то будем знать, что это неподлинное, но им оно нужно... Как тут не вспомнить слова Шекспира: «Кто может быть так глуп, чтоб сразу умысла здесь не увидеть? Но кто посмеет показать, что видит?» Это очень серьезный мотив. И если вы думаете, что он относится только ко временам сталинской инквизиции или постсталинской эпохи, вы ошибаетесь. Ничего подобного. Это относится к сегодняшнему дню ровно в такой же степени.

Нужно посмотреть фильм не один раз, чтобы его подробно анализировать, поскольку в нем множество сложнейших подводных мотивов, пересечений, переключек – и звуковых, и изобразительных. Например, любовный мотив... Или мотив недоросля... Вспомните первый эпизод, когда приятель героя (кажется, его зовут Отар), завтракает перед тем, как в первый раз пойти на завод. Ему дают яичко и насильно его кормят; отец на него кричит, как на малого ребенка. Из этого малого можно сделать все, что угодно, в том числе и стукача. Я знаю, для Отара самая пренебрежительная оценка человека: «Он дурно воспитан». Под этим понимается все. Поэтому несчастен эпизод, когда утром здоровому обалдую подадут завтрак, и тот, как малое дитя, подчиняется, и все равно становится тираном. Этот мотив отзывается потом в истории с бутлом. Когда уже все произошло. Отар говорит главному виноделу, что он, мол, не виноват,

что это идея Нико. И помните ироническую фразу Нико: «Нет-нет, это он, он решил...» Ну, давай, говорит, с тобой мириться. Мир? Мир?.. При этом он вдруг закладывает ладонь за отворот пиджака и похлопывает большим пальцем. Официальный жест, который очень часто обозначает официальные отношения людей.

Таких вот мелких деталей разбросано по фильму огромное множество, и требуется время, чтобы все их проследить. Впрочем, я думаю, сколько бы времени ни было, все равно бы не хватило. Потому что фильм глубинный, он постоянно развивается и, как бы глубоко ты ни погружал свое сознание в этот фильм, все равно вычерпать его до конца невозможно. Это качество высокого художественного произведения.

Все детали в «Листопаде» пронизаны какой-то скрытой авторской иронией. Ирония эта не едкая – скорее сочувственная. Если, к примеру, автор проводит любовную линию через фильм, он делает это тактично, не унижая женщину. Он ей предлагает условия, но она отказывается от этих условий. Помните, когда героиня после драки у порога ее дома стоит в темноте, и слышен невероятной красоты грузинский городской романс, который тоже притягивает к себе вечность и сам возвышается к вечности. Героине предлагают эти условия, но она их не принимает. И тот самый обалдуй Отар, который был нам показан как большой ребенок, поедающий свое утреннее яичко, уже в качестве хозяина расположился в лодке, а за веслами она. Таким образом, все взаимоотношения выявлены, все точки расставлены. Автор рассказывает нам, что из чего растет.

Вспомою такую тончайшую деталь – походу этой героини после ее разговора с приятелем, ревнуящим ее ко всяким молодым людям, которые появляются рядом с ней, ревнуящим ее к Нико и что-то ей выговаривающим. Помните, как она уходит?.. Иоселиани как человек опытный, чувствующий изображение, владеющий тончайшими средствами, использует деталь, которая сразу превращает эту красивую женщину в жалкое существо. Она идет в таких ботиках, в которых ноги у нее заплетаются, и уже этой детали достаточно для того, чтобы оценить всю ситуацию. Деталь, причем, настолько тонкая, настолько растворенная в кинокадре, что это не выглядит «приемом» и это можно смотреть бесконечное количество раз. (Нечто похожее было, помнится, в походе актрисы Нины Руслановой в фильме «Мой друг Иван Лапшин», когда она сходит с мотоцикла и идет по снегу в своих туфлях, идет как человек, который устал, которому обувь натерла ноги...) Это свойство режиссера высокого класса, которые не делают просто кинокадр, а у которых череда кинокадров имеет где-то в сердцевине очень плотную завязку.

Несколько слов о ритме фильма. Казалось бы, фильм строится по весьма прозаическому принципу. Здесь нет ни одной эффектной композиции, кроме, быть может, этой величественной панорамы по складкам гор к храму. А больше нет ни одной вырывающейся из прозаического повествования композиции. Нет эффектных ракурсов, нет никакого специального приема, который заставлял бы зрителя идти внутрь кадра по этому пути, а не по какому иному. Камера объективна и почти бесстрашна. Почти бесстрашна. На самом деле, невероятно точна. Если Иоселиани снимает композицию сидящего у директора и дегустирующего вино, он ее снимает таким образом, чтобы белые халаты превратились в белые накидки с капюшонами, и из этих капюшонов были видны головы. Как тут не вспомнить кадры из фильма Дрейера «Страсти Жанны д'Арк»!.. Таким образом, нет в «Листопаде» кадра, который бы был просто прозаически снят. Это, может быть, самый тонкий способ делания кино, когда при внешней прозаичности изображения мы вдруг понимаем, что внутренний изобразительный мотив значительно выше того, что нам показывает экран. Это делает иоселианское кино более бесконечным по сравнению с иными эффектными фильмами, поскольку здесь, по существу, нет приема. Любый прием, озвученный в нашем сознании, сразу же мертвит изображение, которое нам предлагается. Поэтому, естественно, что самые эффектные фильмы, как бы они ни действовали сразу на аудиторию, а на огромное количество аудиторий, мгновенно исчезают, словно их и не было. А этот фильм... у него долгая жизнь.

Обратите внимание, как Отар Иоселиани распоряжается крупностью планов, ведь сам выбор крупности – уже есть настрой и путь для зрителя. Посмотрите, как изображение постепенно обретает силу и напряжение. Все происходящее у этого злополучного 49-го бута снимается в гораздо более резкой тональности, нежели все предыдущие куски и все предыдущее действие, происходившее у этой бочки. Даже незначительная фраза, сказанная одним из очаровательных рабочих этого завода (замечательный старик, в

такой полотняной куртке и в неизменной сванской шапочке) замечательна: «Прости нам, Господи, наши прегрешения!» – это тоже завязывается с теми двумя планами. Короче говоря, здесь нет ничего случайного. Здесь есть то, что воспитано в самом режиссере его жизнью, его культурой, и то, что он с абсолютной непосредственностью и силой вложил в свое художественное произведение.

Отдельного разговора заслуживает звуковая сторона фильма. Звуковая конструкция у Иоселиани – это вообще, по-моему, целая академия. Во-первых, он умышленно никогда не использует композиторов. Никакой специальной музыки для его фильмов не пишется. Он использует всю звуковую палитру, куда, естественно, входят, составными частями и музыка, и речь, и звуки натурные, звуки этого мира. Музыка входит лишь как документальное действие, как часть документального звучания. Даже в фильме «Жил певчий дрозд» в качестве музыкального лейтмотива, который проходит через всю картину (музыка, недописанная героем), Иоселиани использует готовую музыку – начало баховской темы из «Страстей по Матфею». Он это делает умышленно, чтобы мгновенно возвысить героя. Этот мотив возвышения очень характерен для Отара Иоселиани. Но в фильме «Пастораль» он этот мотив как бы «присадили». У него там уже нет такого безоговорочного отношения к крестьянам, к селу как к средоточию гармонии. В отличие, скажем, от «Листопада», где документальный пролог с изготовлением крестьянами вина – это для него начало начал, альфа и омега, и к этому как бы постоянно приравнивается весь фильм. В «Пасторали» же все значительно сложнее, и это естественно, поскольку сознание развивается, и автор вдруг понимает, что точки опоры не здесь и не там, а где-то в другом месте, где-то очень глубоко упрятаны в самой душе человека. Неважно, приобщен ли он к крестьянскому труду или занимается трудом в городе, эти точки опоры значительно глубже и сильнее.

В «Листопаде» эти точки опоры воплощаются названными двумя планами – двумя храмами; не будь их, фильм по своим мотивам был бы значительно ниже.

Просматривая фильм, я выписал для себя названия глав и посмотрил, какие временные промежутки разделяют их и как складывается в целом композиция. Обратите внимание. Первый эпизод – пролог с вином, праздником урожая, с храмом – длится восемь минут. Далее первая глава: «Четверг», следующая – «Понедельник». Эти два названия разделяют двадцать восемь минут. Далее: «Понедельник» – «Суббота» – девять минут. «Суббота» – «Воскресенье» – шесть минут. «Воскресенье» – «Понедельник» – четыре минуты. «Понедельник» – «Воскресенье» – две минуты тридцать секунд. И дальше: «Воскресенье» – «Пятница» – семнадцать минут. Это когда герой на что-то решается. Тут возникает мотив дверей. Герой приходит к одним дверям, спрашивает своего приятеля, затем к другим, наконец, входит в третьи. Ты просто физически ощущаешь, как учащается ритм... А дальше режиссер уже окончательно «добивает» героя. Слово весь мир вокруг ополчился против него: и окурков-то он бросил, и место в автобусе не уступил, и домой приехал уже абсолютно раздраженный. Опять зеркальная композиция: первый его завтрак перед выходом на работу и вечерний ужин накануне того дня, когда ему предстоит что-то решить. Посмотрите, как это сделано. Очень спокойно, на общем плане. Здесь проявляется невероятная любовь режиссера к своему герою, которому дорого само понятие матери, бабушки. И та и другая присутствуют в кадре. Бабушка не пытается как-то воздействовать на своего внука, она спокойно обходит стол, собирая посуду, и уходит из кадра, а камера как снимала это общим планом, так и снимает, даже делает план чуть общее, как бы еще больше «успокаивая» его. И опять звучит прекрасный грузинский романс, под который мы видим фотографию, где сидит юноша, который как-то непримиримо относящийся к тем, что его окружают. Это умиротворяющий спокойный мотив... Точно такое же состояние в эпизоде, когда Нико сидит со своими новыми друзьями, они выпивают и закусывают, поют грузинскую песню, а потом следует эпизод «Вечер», когда они стоят вдвоем, вдыхают аромат вечера и разговаривают. Действие и тут очень простое, ничего эффектного: один у другого просит закутить. Но с какой готовностью Нико дает ему эту сигарету! Вспоминается «Война и мир»: Петя Ростов привез изюм в полк к партизанам и говорит: «У меня изюм, сладкий». Он готов поделиться этим. Мне кажется, здесь есть переключки. Хотя не знаю, думал ли об этом Отар, скорее всего нет. Но!.. Как человек высокой культуры, он и не будет об этом думать, это просто в нем живет, это часть его человеческого состава. Тут уже даже не вопрос, «о чем делать фильм?», а вопрос: «кто

делает фильм?» А фильм должен делаться порядочными людьми. Что, по-моему, нехарактерно для нашей сегодняшней кинематографической эпохи.

И опять эти переключки: земного покоя, мира, тишины – тех опор, которые дают человеку в дальнейшем смысл его жизни, поскольку само воспоминание об этих опорах даст ему очень сильный заряд в случае, когда происходят конфликты с жизнью. Этих случаев гораздо больше, чем состояний гармонии. Но состояния гармонии, память о них и дают нам возможность жить. Тут уже спрашиваешь, не «о чем фильм?», а «о чем само искусство и зачем оно?», «каков смысл человеческой жизни, человеческого существования?» И вот, когда наше сознание возвышается до этих вопросов, выходя уже за пределы самого художественного произведения, парит гораздо выше, вспоминает то, что происходило в нашей жизни, мне кажется, в этот момент мы и обретаем себя и обретаем смысл жизни.

Вот, мне кажется, чем этот фильм хорош и почему я его люблю.

Как видите, анализа фильма я не сделал – я просто объяснил в любви к нему.

Какие у вас вопросы?

– Почему фильм называется «Листопад»?

Думаю, что во многом это шло от любви к Пушкину. Я уже говорил о вопросах, к которым нас выводит фильм: в чем смысл жизни? и в чем смысл фильма? и как этот смысл сообщается со смыслом жизни? Думаю, что у Отара здесь был этот пушкинский мотив – осени, увядания, резкой смены и яркой, невероятной вспышки перед умиранием природы. Когда мы говорим об осени, мы всегда говорим об этом с печалью и каким-то внутренним праздником оттого, что будут еще яркие дни, но листья должны упасть и должна наступить зима, и круговорот совершается. Полагаю, что в названии «Листопад» есть этот мотив. Вполне возможно, что это любимое слово режиссера. Его надо понимать широко, оно ничего не обещает, и в то же время, когда мы говорим, глядя на деревья: «листопад», – мы говорим о неумолимости движения, о том, что на смену одному состоянию приходит другое.

А если возвратиться к Пушкину, то сама неторопливость его стихов отозвалась тут.

И забываю мир, и в сладкой тишине
Я сладко уснул моим воображеньем.
И пробуждается поэзия во мне...

Мне кажется, что эта неторопливость пушкинского начала, пушкинского света сидит в сознании режиссера. По-моему, это он в каком-то интервью сказал, что, взяв только одну строчку Пушкина, можно делать фильм: «Редет облаков летучая гряда»...

Вполне возможно, что это могло быть связано и с мотивами японской поэзии, самой неторопливостью созерцания смены времен года.

– В этом фильме, помимо грузинского романа, есть и другие постоянные музыкальные темы.

– Вы абсолютно правы. Я их все записал для себя, но забыл о них сказать. Например, винодельческий завод – там постоянно звучит радио: Русланова поет частушки, кто-то сообразительности берет, кто-то рассказывает о своих творческих достижениях... А еще глиняный этюд в детском исполнении. Ребенок в кабинете директора на пианино играет Глинку. Фальшиво, но играет, стучит. Это переключается, в свою очередь, с мотивом, когда Отар идет к своей даме сердца. Помните, мужской голос разучивает гаммы: па-па-па-па-па... бам!.. Все это опять не случайно. Тут, конечно, содержится едкая ирония в отношении этого обалдую, – он им и останется, превратившись в будущем в окончательного подлеца, тут никаких нет сомнений.

– Вы не находите, что есть связь между «Листопадом» и фильмом Параджанова «Цвет граната»?

– Я тоже очень люблю «Цвет граната», но такая связь, признаться, мне в голову никогда не приходила. Хотя переключки возможны. Да, безусловно, эти фильмы роднит возвышение к вечному. Достаточно вспомнить в «Цвете граната» эпизод, когда по пашне вместе с ангелом уходит поэт. И вдруг он вспоминает, что забыл свой поэтический, музыкальный инструмент. Ангел бежит, хватая инструмент, и они идут по этой жирной нагретой земле, и смерть становится нестрашной.

Ноябрь 1997 г.