ЯН ТЯЖЛОВ

yandzho@yandex.ru

ЧЕТЫРЕ ЯЗЫКА ОТАРА ИОСЕЛИАНИ

Распространено мнение, что стиль художника детерминирован социокультурным контекстом, что ограничения, встречающиеся на творческом пути, влияют на язык и эстетику автора. С этим сложно не согласиться и когда мы говорим о кино. Безусловно, контекст (социокультурный, технический, экономический, исторический) влияет на стилистику и риторику отдельных режиссёров и на кинопроцесс в целом. Часто можно слышать, что кино в нашей стране развивалось вопреки «системе», что режиссёры были вынуждены приспосабливаться к существующим условиям кинопроизводства, цензуре и идеологии. С другой стороны, именно советское кино, как это ни парадоксально, знают за рубежом как авангардное и интеллектуальное, киноведы и кинокритики высоко оценивают достижения советского монтажного кино, «русской новой волны» или, как принято характеризовать этот период в нашей стране, «кино оттепели».

Так вышло, что, например, у французов сложилось приватное, хотя и лестное нам впечатление о русском кино как о кино исключительно высоком, интеллектуальном, диссидентском, авангардном в отношении киноязыка. Русское кино во Франции – это кино Вертова, Эйзенштейна, Тарковского, Параджанова, Кончаловского, Калатозова, Сокурова, Иоселиани и др. Причиной тому тот самый пресловутый железный занавес. Русское кино во Франции – это «авторское» кино, поддержанное Каннским фестивалем, организаторы которого, часто без оглядки на советское руководство, показывали запрещённые в самом Союзе ленты. Именно поэтому советское зрительское кино, которое на родине пользовалось большой популярностью, во Франции практически не знают, его там попросту не видели. На родине наоборот: часто не видели признанных за рубежом лент, потому что их попросту клали на полку или вовсе «смывали» плёнку.

Мы обратимся к работам Отара Давидовича Иоселиани, символизирующим собой одновременно три культуры. Отар Иоселиани родился в Тбилиси, тогда, в 1934 году, ещё Тифлисе, в 1964 году окончил режиссёрский факультет ВГИКа (мастерская А. П. Довженко), в 1984 году эмигрировал во Францию, где и работает сегодня.

Творческому пути знаменитого режиссёра посвящено огромное количество исследований. Однако большинство из них сводятся к изучению системы образов и исторического контекста. Исследователи членят творчество режиссёра на два отрезка – до и после эмиграции, говоря о «нашем» и «другом» Иоселиани. Но так ли сильно «Певчий дрозд» отличен от «Шантрапы»? Безусловно, можно обратиться к биографическим параллелям и культурным коннотациям, скрупулёзно и со знанием дела анализировать психологию героев, мотивы, ими движущие, и найти-таки ключ к разгадке Отара Иоселиани. Но мы не станем подробно интерпретировать литературную основу, анализировать образы героев. Наши рассуждения будут строиться вокруг языковых элементов, используемых режиссёром в ранних лентах и картинах снятых в эмиграции. Изучив репертуар элементов киноязыка и способы комбинирования этих элементов в творчестве Отара Иоселиани, мы попытаемся выявить идиолект в языке режиссёра и, возможно, выделить гомогенные модели, являющиеся основой его стилистики. Безусловно, и некоторые наши параллели будут до известной степени вольны и спорны, однако, оставаясь преимущественно в русле анализа киноязыка, мы надеемся достичь приемлемой степени объективности в своей работе. Ведь именно код является тем наиболее устойчивым пластом, который позволяет увидеть эволюцию в творчестве художника.

Далее мы остановимся на анализе трёх картин Иоселиани: «Пасторали» (1976), ленте не знаковой, но служащей своеобразным водоразделом на творческом пути режиссёра, картине «Истина в вине» (1999), напротив, ставшей началом новой трилогии и «Шантрапа» - во многом автобиографической ленте.

Пастораль, 1976.

Большинству картин Отара Иоселиани свойственна притчевость, обнаруживающаяся в элементарности сюжета, аллегоричности, порой нескрываемом дидактизме, и, безусловно, специфической поэтике, глубоко индивидуальной, с одной стороны, и одновременно тяготеющей к стилистике итальянского неореализма 1940-50-х – с другой.

Так, ощущается близость «Пасторали» и фильма Лукиано Висконти «Рокко и его братья» (1960), который, сильно отличаясь от каноничных фильмов итальянского неореализма («Рим, открытый город», реж. Роберто Росселлини, 1945, «Похитители велосипедов», реж. Витторио де Сика, 1948), всё же сохраняет некоторые элементы эстетики, им свойственные. Заметим здесь, что итальянский неореализм в целом оказал немалое влияние на советский кинематограф 1960-х.

Марлен Хуциев так говорит о «Похитителях велосипедов»: «Меня

настолько потрясла картина, что несколько дней преследовала мелодия Нино Роты, звучавшая в фильме. Ведь что мы тогда смотрели? Те самые восемь фильмов в год — малокартинье. «Похитители велосипедов» словно вернули нас к нашему кинематографу 20-30-х годов. Так что утверждение, что неореализм родился под влиянием нашего кино, достаточно справедливо. Хотя, наверняка, в его становлении сыграло роль и французское довоенное кино» (http://kinoart.ru/ru/?option=com_content&view=article&id=1567).

Как и фильмам итальянского неореализма, картинам Иоселиани (как ранним, так и снятым в эмиграции) свойственны: натурные съёмки (вне павильона), естественное освещение, стремящееся к достоверному изображение жизни различных социальных слоёв, порой маргиналов, отсутствие в привычном смысле центральных персонажей, максимально нейтральная изобразительная манера, порой тяготеющая к документальной. Напомним, что первая полнометражная картина режиссёра «Листопад» (1966) как раз начинается документальными кадрами сбора винограда.

Монохромный кадр «Пасторали» отличается высоким контрастом света и тени. Иоселиани предпочитает членить кинематографическое пространство при помощи средних и общих планов, избегая крупных и дальних. «Крупный план — позор в кино». – говорит режиссёр в одном из интервью. - «У меня его нет. Крупный план — это уже история об актёре, о данном конкретном человеке».

Иоселиани нередко предпочитает прямой угол в горизонтальной плоскости относительно изображаемого объекта, часто размещая камеру на уровне глаз персонажей, как это делал японский режиссёр Ясудзиро Одзу.

Движения камеры ограничены панорамированием. Иногда оператор Абесалом Майсурадзе, постоянно работавший с Иоселиани на протяжении всего советского периода, прибегает к ручной съёмке, но это скорее исключение из общего правила.

«Кино должно быть понятно без слов. Потому что это цирк. Мне нужны только музыка и действия: жесты, взгляды, перемещения людей по отношению друг к другу, по отношению к камере». Именно на этом акцентирует своё внимание Иоселиани.

Камера словно наблюдает за жителями мегрельской деревушки и музыкантами, убежавшими от городской суеты. Но не тут-то было. Жизнь в деревне кипит, так же как и в городе, лишь в других декорациях.

Истина в вине, 1999.

Оригинальное название фильма в переводе с французского - «Прощай, земная твердь!». Монотонный, с грузинским акцентом, голос режиссёра звучит

за кадром. Иоселиани самостоятельно переводит фильм на русский язык, что свойственно отечественным режиссёрам, работающим за рубежом. Так же, например, поступает Александр Сокуров, читая за кадром текст тихо и монотонно, не расставляя ударений и не вторя интонации персонажей.

Большинство фильмов французского периода Иоселиани сняты кинооператором Вильяма Любчански. Сотрудничество Иоселиани и именитого французского оператора началось в 1992 году на съёмочной площадке «Охоты на бабочек». К этому моменту Любчански снял 7 картин для Жана-Люка Годара, работал с французскими «звёздами» «авторского кино»: Жаком Риветтом, Жаном-Мари Штраубом, Филиппом Гаррелем, Франсуа Трюффо, Марко Феррери. Эти имена говорят о многом. Работа с такими авторами, контролирующими процесс создания фильма на всех его этапах, требует от оператора способности чётко реагировать на поставленную режиссёром задачу, дабы точно «экспонировать» его умозрительную модель на прихотливую киноплёнку. При помощи Вильяма Любчански Иоселиани снял 5 картин.

Замкнутые пространства комнат, лестничных пролётов, ресторанов. Интимность в кадре сохраняется даже на шумных городских улицах.

Иоселиани (здесь и далее подразумевая исполнение Вильяма Любчански) не использует широкоугольных объективов, предпочитая тот, что зовётся нормальным, с фокусным расстоянием, приблизительно равным диагонали кадра, восприятие перспективы которого наиболее близко к восприятию перспективы посредством человеческого глаза. Так, Ясудзиро Одзу использовал в своей работе исключительно пятидесятимиллиметровый объектив.

Как и в ранних фильмах, снятых на грузинской киностудии, Иоселиани не использует сложных тревеллингов, ограничиваясь использованием трансфокатора и панорамированием. Это ещё одно сходство с фильмами Одзу. Ограниченное движение камеры позволяет более детально разработать кадр. Обилие атрибутики, встроенной в глубинную композицию, подчёркивается неизменно высокой глубиной резко изображаемого пространства. Иоселиани, как и Одзу, занимает позицию наблюдателя, используя в основном общий (ростовой) план, что, к слову, позволяет ему избегать пресловутых «восьмёрок» (дежурный способ построения диалогов в кино, при котором чередуются крупные планы взаимодействующих персонажей). В то же время остро чувствуются рамки кадра, открывающая субъективность наблюдателя (тяготение к эстетике французской «новой волны»). Такой кадр в сочетании с ростовым (а не дальним) планом не вмещает большого количества персонажей, но даже в нем Иоселиани стремится сохранить «воздух», населяя персонажами лишь половину или даже треть внутрикадрового пространства, словно предоставляя

возможность декорациям участвовать в мизансцене. Скупые движения камеры с лихвой компенсируются движениями внутри кадра (реют флаги, плещется вода канала, по бесконечному кругу суетливо ползают игрушечные поезда, в отражении витрины проносятся автомобили).

Порой изображение кажется двухмерным, замкнутым. В тесноте средних и общих планов все дробится на части: вертолёты, яхты, дома. Порой персонажам в прямом смысле приходится протискиваться в предметном изобилии, смотреть под ноги, чтобы не оступиться о разбросанные ребёнком игрушки. «Осторожно, свежая краска…», - Но предупреждение не было услышано героиней, спешащей на деловую встречу, - «Боже мой, все равно испачкалась». Арки, каналы, узкие улицы, тесные кафе. Иногда появляются дополнительные ограничении внутрикадрового пространства - дверной проем, оконная рама. Создаётся впечатление суеты, возни, нагромождения, но теснота кадра не делает персонажей ближе друг другу, в этой тесноте им приходится уживаться, словно аквариумным рыбкам. Как Микеланджело Антониони и Ингмар Бергман Отар Иоселиани развивает тему некоммуникабельности, нарушения межличностных связей (Рис. 1).



Рис. 1 «Истина в вине», 1999.

Иоселиани использует ритмичный, но словно вынужденный монтаж, склеивая мизансцену за мизансценой, его эпизод часто равняется плану.

Цветовая стилистика Иоселиани достаточно прямолинейна. Работа режиссёра с цветом порой напоминает то ли изыски Годара в «Китаянке», то ли Антониони в «Красной пустыне», а может быть манеру Параджанова в «Цвете

граната». Или все того же Одзу, с которым возникает подозрительно много параллелей? Возможно это влияние Эрика Ромера или французского кинодвижения Cinéma du look? Иоселиани начал работать с цветом довольно поздно. Режиссёр вбрасывает в геометрически выстроенный кадр несколько ярких, чистых цветовых пятен – синий, красный, жёлтый, белый. Эту манеру работы с палитрой Иоселиани использует уже в первом своём цветовом фильме «Фавориты луны»(1984г.), где доминируют яркие крупные мазки оттенков синего. Ростовой план, композиция и неяркая, но насыщенная, контрастная палитра напоминает работы грузинского художника Нико Пиросмани (Рис. 2).



Рис. 2. «Листопад», 1966.

Большинство центральных персонажей фильма «Истина в вине» - эмигранты. Они живут в чужой стране. Говоря по-французски, они так и не становятся французами. Они приспосабливаются, пытаются жить лучше или сохранить привычный образ жизни. Но в итоге они пытаются казаться теми, кем не являются.

Главный герой – молодой француз Пьер из аристократической семьи грузинских эмигрантов. Стыдясь своей голубой крови и богатства, он, безудержный романтик, («и жить торопится и чувствовать спешит») работает посудомойщиком в традиционном французском ресторанчике и водит дружбу с

«шантрапой». Герой страдает от неразделённой любви к дочери хозяина бара, за которой довольно успешно ухаживает разодетый в дорогой костюм нищий эмигрант, ищущий выгодной партии для женитьбы, – зеркальное отражение самого героя.

Отца Пьера – старого грузина, «святого пропойцу», держат взаперти в его собственном кабинете. Его играет сам Иоселиани. Он мало говорит – больше пьёт, палит из двустволки по бутылкам и поёт. С его лица не сходит ироничная улыбка.

Пьеру есть чего стыдиться. Его мать устраивает званые вечера, расхаживая, словно цапля, между гостей с такими же анималистическими повадками. Ее сопровождает такая же цапля, только настоящая. Перед цаплей открываются двери. Цапля - центр внимания гостей этого дома. Цапля пользуется успехом. Никому не интересен человек в кабинете. Трюки и показуха интересуют собравшихся гораздо больше. Отец Пьера, снедаемый ностальгией, не выдерживает лицемерия, от которого он не может укрыться даже в своей импровизированной тюрьме, и уходит в море на хлипком судёнышке.

Пьера настигает рок. Он попадает в тюрьму - за что боролся, на то и напоролся. Выйдя из тюрьмы, он порывает с шантрапой и запирается в отцовском кабинете, где все так же поезда бегут по кругу.

Казалось бы, все изменилось за то время, что Пьер провёл в тюрьме. Вот и ресторанчик в старых традициях превращается в интернет-кафе. И прошлая возлюбленная уже качает в коляске ребёнка того самого эмигранта. Но все изменения лишь иллюзия. Все заканчивается так же, как и началось – девочкой, играющей с поездами. Она ничуть не выросла с того самого первого кадра (Некоторое несогласование времён характерно для картин Иоселиани). А одинокий белый парус тем временем покачивается на морских волнах. Он не стремится к горизонту, которого нет в рамках кадра. Он стремится затеряться в бесконечной синеве, превращаясь в точку, которая служит одновременно и точкой выхода из кинореальности.

Шантрапа, 2010.

«Шантрапа» - это последняя на сегодняшний день, во многом автобиографичная работа Отара Иоселиани. Жаждущего творческой свободы молодого грузинского режиссёра неожиданно выпускают из закрытой страны, где его работы не соответствуют идеологическим стандартам и не показывают публике.

В первом же эпизоде мы видим кадры из студенческой картины Иоселиани «Цветы». Крупный план повторяется несколько раз: металлический плуг систематично срезает цветы, затем земля закатывается в асфальт, - молодой

режиссёр показывает своим друзьям «бунтарский» отрывок из будущего фильма. Плуг в соответствующем контексте представляет собой режим подавления, срезающий на корню все самое прекрасное. Друзья безошибочно интерпретируют визуальную метафору, построенную в соответствии с традициями советского монтажного кино.

Киноритория Отара Иоселиани мало меняется за долгие годы. Повтор, параллелизм, противопоставление навсегда становятся ключевыми инструментами в работе режиссёра. Так, интерьеры в доме главного героя напоминают декорации в снимаемом им фильме; эти декорации затем разбираются, как и декорации, созданные к посещению «советскими» чиновниками «французской» квартиры героя. Заседание «советского» цензурного совета напоминает обсуждение фильма «французскими» продюсерами. Герои, еще будучи детьми, идут по просёлочной дороге, - наплыв, эллипс (без изменения плана и ракурса) - герои уже взрослые в тех же натурных декорациях.

Мотивы упадка, ностальгии, потери корней, забывания традиций, размывания культуры и в этой работе воплощены все с той же лиричной иронией, что и в монохромной трилогии шестидесятых.

Для создания ностальгической атмосферы Иоселиани работает с атрибутикой внутри кадра (винтажные кожаные кресла, папиросы, фотоувеличители, кинопроекторы), декорациями и натурой (старые улицы Тбилиси), соответствующим образом использует свет, цвет и музыкальное оформление (грузинские и советские песни). Окружающий героев мир выразителен, наполнен символикой. Иоселиани обращает внимание на положение вещей в пространстве, их фактуру, цвет, освещение, взаимодействие с ними персонажей. Свойственный Иоселиани статичный общий план насыщен действием, моторикой, пластикой.

На иллюстрации кадр из короткого эпизода (Рис. 3). Крыльцо увитого плющом дома. При помощи резной двери и нитки бабушка помогает внучке выдернуть молочный зуб. На переднем плане старинное кресло, обитое тиснёной кожей. Казалось бы, его место не на клумбе, а в музее или антикварной лавке. В кадре появляются дети. Ребята тащат тяжёлый фотоувеличитель. Это даёт им право бесцеремонно использовать ноги в обращении с дверью. За ними спешит девочка. Поставив коробку с проявочными принадлежностями на землю, она снимает с плеча рюкзак и бросает его на старинное кресло, вводя тем самым и его в сферу «подручного». Стул перестаёт быть исключительно декорацией, свето-цветовым пятном или диковиной бутафорией, он выходит из состояния покоя. У него появляется принадлежность, история. Стул становится служебной, прикладной вещью. В

своей работе «Исток художественного творения» Мартин Хайдеггер пишет: «...вещи человеческого употребления - это самые близкие к нам, это собственно вещи». Иоселиани часто акцентирует внимание на небрежном отношении к вещам, часто к дорогим вещам. Эта небрежность не является неаккуратностью, это небрежность взаимодействия с вещами, постоянного контакта со знакомым предметным миром. В этой небрежности отторжение коллекционирования, каталогизации, пассивного обладания, жадности.



Рис. 3 «Шантрапа», 2010.

И снова перед зрителем череда словно подсмотренных, эпизодов, бытовых подробностей: сюжет не развит, цели персонажей, мотивы их поступков не актуализированы (отсутствие прямых конфликтов - несомненное влияние итальянского кино 1960-х). Здесь нет ни макгаффина, которого жаждут герои, ни загадочного убийства, вокруг разгадки которого разворачивался бы сюжет. При этом ритм фильма все также напоминает кардиограмму или национальную песню со свойственными ее ритму протяжностью и повторами: без всплесков драматизма (даже когда этого следовало бы ожидать), без традиционной завязки, перипетий и кульминации.

Неоднозначный, метафорический, цитатный финал (герой уплывает в пучину с русалкой) свойствен стилю Иоселиани.

Возможно, читателям будет интересно узнать, что Отар Иоселиани несколько раз приглашал на съёмочную площадку Александра Моисеевича Пятигорского. Так, философ, семиотик и востоковед снялся в роли махараджи в фильме Иоселиани «Охота на бабочек» (1992), принял участие в съёмках «Шантрапы».

Отару Иоселиани никогда не приходилось извиняться за свой французский. И на родине, и в эмиграции он говорит на языке кино – языке понятном без слов. Иоселиани и за железным занавесом, и в либеральной Франции снимает один и тот же фильм – не принадлежащий национальности фильм о кино и зрителе. Его «певчий дрозд» поёт ту же грустную и одновременно жизнеутверждающую грузинскую песню. Его стилистика практически не меняется со временем: все тот же неторопливый монтаж, те же минималистичные созерцательные движения камеры, внимание к атрибутике, притчевость изложения, отсутствие центра в повествовании, константы характеров. Единственная уступка времени, но вряд ли месту, которую делает Иоселиани – цвет. И все равно, даже работая с цветом, Иоселиани, остаётся в традиции 1970-х. При такой языковой консервативности картины режиссёра могут показаться архаичными, но возможно это и есть самоцель автора. Актуальность работ режиссёра подтверждается неизменным к ним вниманием крупнейших европейских кинофестивалей. И действительно, стоит ли менять рецепт хорошего вина?