

Андрей Хржановский
Если вы спросите меня...

(Опубликовано: «Искусство кино» №7, 1992г.)

Я давно пришел к убеждению, что наши кинокритики ничем не отличаются от остальной части населения и вполне оправдывают наблюдение А. С. Пушкина насчет того, что «мы ленивы и не любопытны». А уж вопросами формы, киноязыка интересуются вовсе не многие из них. Между тем потребность поразмышлять об этом иногда бывает и у практиков.

Время от времени я ставлю себя на место воображаемого любознательного зрителя или исследователя нашего искусства и от его имени пытаюсь сформулировать вопросы и ответить на них. Получается этакий «внутренний диалог» — жанр, еще, кажется, никем не запатентованный в нашем киноведении. Так и возник этот текст — попытка осмыслить в первом приближении опыт работы над фильмом «Школа изящных искусств».

Начать с нуля

Фильм «Школа изящных искусств» — это серия эссе, очерков или, точнее, опытов, в некотором роде продолжающих тот вид занятий, те штудии, которые я делал по рисункам Пушкина.

С другой стороны, опыт предыдущей работы — он есть и его как бы и нет, поскольку каждая картина делается по своим собственным законам.

Два моих последних фильма об эстонском художнике Юло Соостере — «Пейзаж с можжевельником» и «Возвращение» — хоть и получились совершенно разными, составляют две части единой ленты под общим названием «Школа изящных искусств».

Оба они в основе своей имеют готовый материал — работы художника Соостера. И материал этот экспонируется на экране. Передо мной же стояла задача создания из этих элементов разнообразных комбинаций, образов, обращенных к фантазии, чувству, интеллекту зрителя и собеседующих с ним о жизни и смерти, о том, где начинается и где «кончается искусство и дышат почва и судьба», о неуследимости переходов жизни в искусство и обратно, и о многих других вещах...

Fine arts и выбитые зубы

В названии фильма — «Школа изящных искусств» — усматривается ирония. Ведь речь идет здесь не только об изящных искусствах как таковых, а в конечном итоге о жизни, которая включает в себя сложности и печали, юмор и парадоксы, порой — трагедии и кошмары, так хорошо известные большинству наших соотечественников-современников. А кому-то они были известны лучше нас. Скажем, когда тебе выбивают зубы сапогом — просто в ответ на твое самоутверждение в праве быть свободным человеком и заниматься тем, чем тебе Бог велел, — то вот это и может быть парадоксальным и саркастическим воплощением того же самого названия.

Ну, а кроме того, как можно заметить, фильм достаточно разнообразен как с точки зрения эстетики (от академического рисунка до сюрреализма и разноплановых абстракций), так и технологии (целлулоидная анимация, плоские марионетки, натурные съемки, игровые эпизоды, фотографии, коллажи, кинорепортаж и т. д.). Этим оправдан еще один, более узкий и буквальный, смысл названия.

И еще: ведь к разряду изящного может быть отнесено буквально все, что окружает человека. Например, бытовые, самые элементарные жизненные проявления. Но здесь все зависит от того, с какой стороны смотреть на вещи, как говорил бессмертный Иван

Александрович Хлестаков.

Мне лично эта работа дала очень многое: я пытался мысленно составить некий обзор, а отчасти — план занятий в этой несуществующей школе, где я чувствовал себя одновременно и учителем и учеником. Ведь

С. М. Эйзенштейн очень верно заметил как-то: «Если хочешь чему-нибудь научиться — ступай преподавать». Фильм этот делался параллельно с занятиями на Высших курсах сценаристов и режиссеров, где я преподаю, и эти две мои «школы» находились друг с другом в постоянном соотношении.

Наконец, относительно последнего слова в названии.

Не скрою, я рассматривал этот фильм как попытку — впрочем, заведомо обреченную, ибо никакой результат здесь не может считаться конечным — продвинуться еще хоть на шаг в своем понимании природы искусства.

Я понял, что скромность не есть добродетель художника. Искусством становится то, чему мы назначаем быть таковым. Ибо искусство каждый раз создается наново.

На этом, между прочим, всегда спотыкается критика. Ведь суждения о фильме (романе, живописном полотне) ведутся обычно с точки зрения определенных канонов. Между тем как раз одним из показателей принадлежности вещи к разряду искусства является ее внеканоническая природа. Критик всякий раз, принимаясь судить о том или ином произведении, должен помнить, что искусство — это то, чего еще не было...

Пытаться дать закрепленную позитивную формулу искусства — это все равно, по моему, что настаивать на чьей-либо монополии в понимании любви. Прав Л. Н. Толстой, высказавший устами одной из своих героинь такую мысль: «Если сколько голов, столько умов, то и — сколько сердец, столько родов любви...» И недаром в своей статье «Что такое искусство» он наиболее убедителен как раз в доказательствах «от противного», в описании того, что, по его мнению, искусством не является, а только имитирует его...

Несколько слов о структуре «Школы...»

Взять, к примеру, такой, казалось бы, неоспоримый показатель всякого художественного произведения, как наличие более или менее определенной структуры. В произведениях литературы либо других искусств, предполагающих литературную основу (театр, кино), наиболее прочным признаком структуры является композиция. Чаще всего она проявляется в сюжете, в самых «удобоваримых» и потому распространенных случаях имеющем к тому же и фабулу. (Оговорюсь, что под структурой мы здесь имеем в виду не просто последовательное сочетание формальных элементов, но определенное напряжение, которое обеспечивается этим сочетанием.)

Но как быть, скажем, с таким жанром, к которому принадлежат «Опыты» Монтеня или «Беседы» Плутарха?

Я бы не спешил выводить эти шедевры из разряда так называемых художественных произведений — разряда, в который почему-то не принято впускать даже самые высокие образцы эссеистики или эпистолярного искусства.

Если посмотреть на те же Плутарховы «Беседы» как на художественное произведение, их можно заподозрить в полном отсутствии структуры: ведь даже темы отдельных бесед, не говоря об их явной и сплошь и рядом нарочитой незначительности, следуют таким образом, что логика их сцепления, естественного вытекания одной из другой, как правило, кажется случайной.

Между тем само скопление в определенной последовательности этих так называемых случайностей в итоге дает нам картину, близкую к прямо-таки универсальному охвату всего того, что составляет природу человека — его физиологии, психологии, этики, философского опыта...

Напрашивается вывод: не есть ли в данном случае преднамеренная

«внехудожественность» структуры — одно из условий, работающих на новое художественное качество произведения?

Речь здесь, на мой взгляд, идет об одном из весьма своеобразных и самых совершенных проявлений подвижной, «плавающей» структуры.

Это воплощенная художественная модель каких-нибудь сверхсовременных мобилей. Так же, как последние имеют свойства складывать и раздвигать, выпускать и подбирать свои крылья, воздушные подушки и прочие части конструкции в зависимости от конкретных «летных» условий, так и произведения рассматриваемого типа рассчитаны на динамическое восприятие, на самое активное сотворчество зрителя (читателя, слушателя). Ведь чем меньше зритель закабален жесткостью конструкции (а в данном случае это так — «Беседы» можно читать с любого места, любыми порциями и практически в любом «монтаже», так же, как хорошо сделанную абстрактную вещь можно смотреть, приняв за основание любую из сторон холста), тем более активно действует творческое воображение зрителя.

Фильм, подобный «Школе...», предполагает многократное смотрение, которое можно уподобить «медленному чтению» — в противоположность «чтению велосипедному».

В нашем фильме сцепления звеньев не являются жесткими, некоторые эпизоды или элементы текста могут показаться необязательными — зритель вправе обидеться на автора за излишнее к нему, зрителю, доверие и посчитать даже, что автор его «не уважает». Во всяком случае, не любит. Ведь отношения между автором и зрителем можно уподобить отношениям в семье по известной русской поговорке: «Раз бьет, значит любит». Ну а если не бьет?..

«Покупайте к завтраку рыбные палочки...» (Об интонации, атмосфере, а также снова «о строении вещей»)

Здесь же, попутно, раз я упомянул о таких жанрах, как беседы, письма — а именно они оказались наиболее близкими типу моего фильма, — стоит коснуться еще одного момента.

Я имею в виду проблему интонации.

Так же, как перечисленные жанры предполагают доверительную, порой — интимную, непосредственную в своей спонтанности интонацию обращения к близкому собеседнику, фильм, несмотря на его кажущуюся ровность (что, впрочем, также характерно для беседы, если она не переходит в спор, а тем паче — в скандал), имеет свою систему достаточно активно проявленных интонаций.

Я имею в виду как лирическую интонацию, близкую к вздоху, возгласу, порой — вскрику, так и интонацию разговорной речи, причем не только в тех случаях, когда она задается стихами Г. Шпаликова, Н. Олейникова, песнями В. Высоцкого, Б. Окуджавы, А. Галича:

- Ну, что вам стоит, погодите!..
- Ой, Вань, смотри, какие клоуны!..
- За что ж вы Ваньку-то Морозова?..
- А за что ж его? — Да за абстракцию!..
- Это ж надо!.. А трезвону подняли!.. — и т. д.

С не меньшей интонационной выразительностью звуковая пластика проявляет себя в музыке А. Шнитке, в эпизодах Альтового концерта, Первого и Второго Кончерто Гроссо, «Ревизской сказки»...

Это позволяет организовать контрапунктное звучание музыки и речи, причем здесь стоило бы обратить внимание на особый случай полифонии, когда речевая фонограмма

опускается в ее реальном звучании, но подразумевается в сплаве изображения и музыки.

Так, я думаю, только глухой и слепой может не услышать, не реконструировать пастернаковское стихотворение «Я кончился, а ты жива...» в финальном эпизоде фильма. (По этому принципу сделан также один из эпизодов в фильме «Осень», являющийся более или менее подробной экранизацией стихотворения «Румяный критик мой...», хотя за экраном на этом изображении звучит совсем другой текст — из письма А. Пушкина к невесте.)

Принцип этот является весьма эффективным в смысле экономии времени и пространства фильма, ибо позволяет разместить еще один, добавочный «этаж» на той же площади...

Наконец, еще одно преимущество столь подробного интонирования фильма. Веер мгновенно опознаваемых интонаций, быть может, как ни одно другое из возможных средств, служит идеальным кодом для обозначения того, что мы называем приметам времени, его духом. А для меня портрет времени в этом фильме был не менее важен, чем портрет его героя.

Итак, рассказ мой о принципах, на которых сделан фильм «Школа изящных искусств», далек от норм академического исследования; иерархия эстетических ценностей в нем явно запутана и сбита, и читатель резонно может заподозрить нас в неумении выстроить беседу. Но не спешите, дорогой читатель. Ибо ход наших рассуждений в основе своей моделирует один из ведущих принципов сюжетосложения «Школы...», оставляя любой из «концов» открытым для разнообразных вариантов продолжения. Мы выбираем тот, к которому помимо логики, но все же чаще — заодно с нею — подводит нас естественность дыхания, непринужденность дружеской беседы.

Ведь в фильме нами не только поощряется, но, можно сказать, культивируется то, что можно определить как зрительский вкус к импровизации.

Но делается все это, заметьте, на весьма ограниченном материале.

Повествование и открытый сюжет

Мне всегда импонировало то, что критики называют открытой формой. Поэтому в фильме я попробовал избавиться от повествовательности, объявив войну привычной нарративности, заменив ее варьированием ограниченного числа образов и мотивов.

Ведь что изображал художник Соостер? Он рисовал яйцо, рыбу, рисовал можжевеловый веточку, трактуя его то как дерево, то как абстракцию, то как человека... Рисовал женские формы... И на этом ограниченном числе элементов он выстраивал свой мир, ибо каждый из этих элементов он рассматривал как тот универсум, ту космогоническую форму, которая вмещает в себя множество вариаций, значений, смыслов. Поэтому и мне постоянные выходы за пределы сюжета представлялись одним из естественных условий построения формы.

Выходы эти, если хотите, можно назвать «лирическими отступлениями» — и в этом смысле фильм продолжает традиции пушкинского романа в стихах или гоголевской поэмы в прозе. (Это — еще одно примечание-«отступление» к вопросу о форме и к вопросу о жанре.)

Разница же заключается в том, что ввиду отсутствия фабулы отступления в фильме составляют единый подвижный состав, череду «отступлений от отступлений».

Причем каждое из отступлений иногда продолжает тему предыдущего куска, а иногда контрастирует с ним, являя пример того самого «сближения далековатостей», которое, по слову Ломоносова, и составляет сущность поэзии.

Но один род отступлений следует оговорить особо. Он составляет иронические комментарии к тем пластам, которые разрабатываются в фильме. А пласты эти суть: биографический, лирический, жанровый, то есть дающий характерные зарисовки времени,

социальный... И наконец, эстетический, то есть трактующий вопросы творчества с профессиональных позиций.

Эти отступления связаны в основном с баснями Н. Р. Эрдмана. Н. Эрдмана и Ю. Соостера, мне кажется, сближали не только места ссылки (москвич Н. Эрдман и эстонец Ю. Соостер проводили ее в разное время в Сибири), но и некий своеобразный ракурс во взгляде на жизнь и искусство.

Опальный сатирик, чья слава была столь громкой еще в 20-е годы, и признанный лидер неофициального, а значит, преследуемого искусства 60-х годов сходились на общей территории: запрещенные пьесы и басни одного, не выставяемые полотна другого составляли золотой фонд того *underground'a*, благодаря которому и выжила наша культура.

... Быть может, изобразительный ряд в каких-то из этих отступлений покажется чересчур формальным. Но здесь я следовал завету одного из иронических брехтовских богов в «Добром человеке из Сезуана»: «Блюда форму, а содержание подтянется...»

Однажды, рисуя, Соостер случайно посадил на лист две чернильные кляксы. Вы думаете, он их так и оставил? Ничего подобного. Что же делает художник? Он берет перо и соединяет их вместе необычной прихотливой линией, превращая в художественный образ. И даже рамкой обвел и подпись поставил. Как художник он не мог оставить эти кляксы на своем листе просто так — лежащими вне его мира, чем-то внешне-случайным. Вот так же и мне хотелось втянуть в свой фильм все, что откликалось ему, взаимоотражалось им и как бы экстраполировало возможный отклик Соостера.

«Весь мир — театр» (Мифологизация биографии)

Рассказывая о художнике, о его судьбе, жизненном пути, мой фильм не является в строгом смысле биографическим. Это не биография, не монография, хотя элементы обоих этих жанров выражены достаточно полно. Так же, как и жанра мемуаров. Я бы и не стал утверждать, что очень хорошо знал Соостера. Судьба конкретного человека, как можно видеть по фильму, несколько эстетизирована, то есть обработана на достаточно условном уровне, и мистифицирована отчасти, что приближает жанр повествования к романной форме. Для меня здесь, повторю, был очень существенным элемент игры, столь, кстати, излюбленный героем фильма. И потому в фильме был заложен изначальный принцип театральности, принцип откровенной демонстрации приема.

Может быть, этим вызвано появление в фильме моих любимых клоунов — «Лицедеев». В них я нашел, во-первых, образ игры как таковой, достаточно органичный и бесхитростный, чтобы заподозрить его в претензии на излишнюю изощренность. А во-

вторых, мне хотелось показать и обыграть момент сходства некоторых абстракций Соостера с угадываемыми за ними первообразами (например, поверхность камня или дерева и т. д.). Один из таких первообразов — это клоуны. Однажды ко мне в гости пришел Полунин и сказал, разглядывая рисунки Соостера: «позволь, но ведь твой знакомый художник только и делал, что рисовал нас — вот, конкретно, меня, Славу Полунина, вот же мой грим, вот придуманный мною костюм на его рисунке — они совпадают просто до мелких деталей!»

Эклектика и мозаика

Я решил разыграть в фильме, в его формообразовании, так сказать, мозаический вариант, когда каждая отдельная сцена решается как микроспектакль, который длится

иногда лишь полторы, две, три секунды, образуя автономное звено фильма.

Я не сомневался в том, что каждое такое вот мельчайшее звено найдет свое точное место в общей структуре фильма, но я не определял заранее это место. Вернее, сознательно старался не фиксировать его. В силу ориентации на последующий «монтаж микроэлементов» многие сцены ставились как «амбивалентные» — чтобы при необходимости органично сцепиться с тем или иным эпизодом.

В этом, разумеется, обнаруживается откровенная изначальная ставка на эклектизм, чего, впрочем, я не боялся еще со времен «Стеклянной гармоник». Однако я верил, что этот эклектизм в конце концов даст тем не менее цельную и единую картину.

Не боясь впасть в демагогию, берусь утверждать, что продуманный, принципиальный эклектизм является одним из наиболее соответствующих сегодняшней картине мира выражений цельности. А односторонность губительна для культуры, — с этим утверждением из «Альманаха дьявола» Бонавентуры я полностью согласен.

Что касается принципа театральности, то его роль в фильме столь существенна, что фильм вполне оправданно мог бы называться «Театр Юло Соостера».

Помимо того что этот принцип стал ключевым в решении отдельных сцен и эпизодов, он проявился еще и в системе взаимоотношений изобразительного и звукового рядов.

В частности, в том, насколько демонстративно искусство Ю. Соостера примеряет к себе то звуки джаза, то музыку Баха, то хламиды обериутов, то изоощренную метафоричность И. Бродского, то брусничного цвета в крапинку сюртук Николая Васильевича Гоголя...

Смена структурных принципов

Существует классическая теория насчет того, что решение звуковое и решение пластическое должны быть увязаны и составлять в комбинации ту полифонию, тот аккорд, который дает желаемый художественный эффект. И это безусловно так.

Я помню наш разговор на эту тему с Ф. С. Хитруком — сторонником актерского, психологического кинематографа и, в частности, актерски разыгранной сцены в мультфильме. Это действительно прелестный вид мультипликации. Моя же теория сводилась к тому, что иногда вот это актерски-психологическое развитие может не быть доминирующим.

Но в таком случае должны быть какие-то механизмы, которые компенсируют отсутствие актерской, условно говоря, доминанты. Скажем, во многих фильмах Макларена, где актерское начало не столь очевидно либо попросту отсутствует, на передний план выходит пластика мелькающих линий, световых пятен, игра ритмов и т. д.

Видимо, в анимационном фильме может присутствовать любая из перечисленных доминант. Однако возможна и некая ситуация, когда все доминанты, чередуясь, присутствуют в рамках одного фильма.

В «Школе изящных искусств» мне как раз и хотелось сохранить в неустойчивом балансе все темы, мотивы — в общем, все составляющие фильма за счет многократной перемены упомянутых выше доминант. Разумеется, эта задача не является сугубо формальной — она диктовалась исключительно содержанием: хотелось порой лирическую струю сбить гротеском, который соседствует с трагедией, и т. д. Хотелось дать очерк времени и показать некие вневременные субстанции, дать близкий к документальному портрет художника и в то же время мистифицировать его, и если что-то и сохранить, то ощущение неустойчивости, чтобы зритель ни один из предложенных путей не принял за единственный, не счел за окончательный.

Поэтому, скажем, наряду с микроэпизодами в несколько секунд в фильме присутствуют огромные по длительности сцены — например, эпизод «У телевизора»,

сделанный по песне Высоцкого «Ой, Вань, смотри, какие клоуны». Он как раз и представляет собой пример так называемого актерского анимационного кино, осуществленный замечательным мультипликатором Виолеттой Колесниковой. Я позволил себе преподнести этот эпизод как откровенный, блестяще, с моей точки зрения, отыгранный вставной номер...

Еще одна причина, вызвавшая гипертрофию этого куска: в этом вот парном портрете, первоначально блестяще набросанном Володей Высоцким, как в капле воды, сконцентрировался образ Homo soveticus'a, ставший на многие десятилетия эталонным — как портрет «массового сознания» и как образ «заказчика» нашего «ангажированного» искусства.

Документ и метафора

Чтобы сделать атмосферу совместного со зрителем творчества максимально естественной и свободной, мне необходимо было заведомо исключить возможность педантичной привязки фильма к какому-либо одному ведущему принципу трактовки. Поэтому документальная достоверность соседствует в нем с приемами художественного преувеличения, вымысла.

Меня, например, нередко просят повторить, положив руку на Библию, утверждение из фильма о том, что Ю. Соостер был самым крупным из живших в то время художников. Никогда я его не повторю — и не только потому, что система табели о рангах и раздачи орденов в искусстве мне кажется пошлым мещанским изобретением, придуманным не без провокационной цели любителями конъюнктуры.

— Так почему же вы говорите об этом в фильме? — спрашивают меня.

— А вы верите в то, что «редкая птица долетит до середины Днепра»? — спрашиваю я в ответ, и этим обычно заканчивается спор.

Впрочем, положив руку на сердце и только между нами, я действительно считаю, что Ю. Соостер — грандиозный художник, классик современного изобразительного искусства, и верно, что его всемирному признанию настанет свой черед. Хотя бы потому, что, как заметил наш общий друг художник Юрий Соболев, «имел мужество говорить о вечном» и делал это в высшей степени глубоко и своеобразно.

Об интеллектуальной игре

Герман Гессе, который ведет с читателями высокоинтеллектуальную игру, представляется мне одним из самых чувственных писателей — в том смысле, что ему, как и Марселю Прусту и Томасу Манну, удалось сделать сам процесс мышления необыкновенно конкретным, осязаемым и, я бы даже сказал, лиричным — в плане наполненности всевозможными обертонами, нюансами, которые неминуемо предполагают и момент чувственного восприятия.

Вообще процесс мышления, его ощущение и наслаждение его ходом составляют, как мне кажется, одну из самых богатых и сладостных эмоций — точно так же (по принципу дополнительности), как в попытке предельно точно вербализовать и проследить на уровне сознания ход эмоций мы находим величайшую усладу сознания.

И здесь неминуемо возникает следующий вопрос, связанный с предрасположенностью такого рода искусства — все равно будь это кинематограф, литература или живопись, — ведь в двух последних случаях мы также можем с полным правом говорить о проблеме развертывания образов во времени — с предрасположенностью к медленным темпам.

О преимуществах медленных темпов

Об очевидных опасностях медленных темпов знают все. Нам остается отнестись к ним не столь предвзято — в надежде найти и кое-какие преимущества.

Когда я говорю о медленных темпах, я имею в виду не только собственно медленно развивающееся действие, но и уровень погружения в ту или иную атмосферу, в ту или иную стихию, в тот или иной вид пластики, а короче — сознания, который непрерывно присутствует на экране.

Я, конечно, не берусь сравнивать свой опыт с тем, что делал в своих фильмах Андрей Тарковский. Но кинематограф Тарковского — это, может быть, характернейший пример в кино отважного использования замедлений, торможения и подробного погружения зрителя в атмосферу экранной реальности.

Все искусство — это по сути дела умение тормозить, это расшифровка тех моментов, мимо которых мы проскакиваем в жизни. Я вспоминаю, например, чей-то анализ мейерхольдовских спектаклей, когда критика обратила внимание на пристрастие мастера к замедленным темпам как раз там, где они, казалось бы, противоречили самой природе театра с его пресловутой драматургией действия. Или гигантские адажио и анданте в симфониях Брукнера или Малера, создававшие в звуках эти необозримые метафизические ландшафты, где их предшественники не могли себе этого позволить. (Впрочем, уже Бетховен в последних сонатах и квартетах приоткрыл завесу над этими заоблачными далями.)

Вот эта неожиданная замедленность, это преодоление некоей усредненной нормы восприятия и создают то силовое поле, в котором каждый образ приобретает неповторимые черты или, если угодно, неповторимую авторскую окраску.

Стихи и шелест волны

В одном из эпизодов мы используем стихи Бродского. Для зрителя они могут звучать, а могут и не звучать — так же как и шелест волны в этом эпизоде. Вы можете обращать на него внимание, а можете и не обращать. Услышанное не всегда осознается. И не потому, что стихи (в данном случае) сами по себе не обладают значимостью. Просто по интуитивному желанию зрителя, а также в зависимости от его натренированности, наслышанности его уха те или иные звуковые слагаемые фильма оказываются то обязательными, то необязательными компонентами восприятия. Подобная двойственность — очень важный момент. Зритель и в этом должен располагать абсолютной свободой. Поэтому зачастую я предлагаю ему избыточное число слагаемых, действующих одновременно.

При этом я предполагаю, что у зрителя есть возможность самостоятельного комбинирования, отказа от чего-то в восприятии, отклонения каких-то элементов и, наоборот, педалирования и акцентирования того, что заведомо закладывалось автором как неакцентный, но решающий элемент.

Для такого построения фонограммы очень важен фактор чередования разнонапряженных элементов.

Артикуляция и бормотание

Коклен говорил, что дикция — это вежливость актера, это просто то, без чего нельзя общаться со зрителем. Свести все к бормотанию было бы по меньшей мере неуважением к зрителю.

Но о бормотании можно говорить так же, как о некоей эстетической категории, ибо только его наличие позволяет нам в природе вещей восторгаться его противоположностью

— в виде точного артикулирования, в виде предельно выразительной подачи высказывания. Однако само бормотание также может быть высказыванием, то есть частью общего текста.

И если мы будем работать только на хорошо артикулированной речи (в широком смысле), то это будет и безумно скучно, и предельно нежизненно — ведь и процесс мышления осуществляется отнюдь не как последовательность четко сформулированных положений. Наоборот, на эти формулы мы выходим как раз из бормотания. Так что концы и начала наших точных формулировок часто оказываются утопленными в чем-то нечленораздельном.

У Соостера есть рисунок в виде сложной геометрической абстракции с множеством пересекающихся линий и существующих в многомерном пространстве точек. Многомерность этого абстрактного построения можно сравнить с полифоническим музыкальным построением. В одном из эпизодов фильма развитие одной из фуг Баха идет в параллель с развитием на экране описанной выше абстракции Соостера.

В другом эпизоде также звучит музыка Баха. Рисунок ли послужил прообразом звукоряда, или, наоборот, некая внутренняя музыка явилась для Соостера первоначальным к созданию графической композиции — это не имеет значения. И поэтому в этом эпизоде за кадром звучит не собственно музыка Баха, а лишь ее тень, оставшаяся от первой, домажорной прелюдии Первого тома «Хорошо темперированного клавира» — как бы промелькивающее бормотание из Баха — знаком нейтральной отсылки к единому принципу формообразования.

Другой частью фона в этом эпизоде является музыка Шнитке к балету «Ревизская сказка», которая в свою очередь построена на цитатах из классики, а также на квазибалетной музыке (в одном месте там даже звучат несколько тактов из симфонии Бетховена).

Переплетение нескольких слоев фонограммы было одним из принципов ее построения. Например, в одном из эпизодов обрывки плачей «Покаянных стихов» Шнитке звучат одновременно с финалом фортепианной сонаты Шопена, свистом ветра и другой оригинальной музыкой Шнитке — из Второго Конcerto Гроссо.

Клише сочетаний и табу на несочетаемость

Существуют различные клише сочетаний культурных феноменов, существенно влияющие на восприятие. Например, поэзия Пушкина в представлении «среднего» зрителя (слушателя) сочетается, как правило, с музыкой Моцарта или ноктюрном Глинки «Разлука».

Однако реальной, вполне возможной и обоснованной является также и связь Пушкина с музыкой Бетховена. Они были современниками, Пушкин посещал концерты, в которых исполнялась музыка Бетховена, и в их творчестве можно найти немало переключек и чисто формальных, и содержательных. А между тем эта естественная сцепка у нас попросту отбита теми клише, на которых мы воспитаны.

В «Школе изящных искусств» у нас было большое желание снять подобные клишированные сочетания и нарушить неписаные табу на несочетаемость различных театральных, музыкальных, литературных, научных, поэтических, жанровых, стилевых, кинематографических и других кодов, создавая тем самым некую новую форму экранного искусства.

Если бы меня спросили, кому нужно такое искусство, я бы честно ответил: не знаю. Хотя, впрочем...

Мой зритель

Вот, скажем, я прихожу в консерваторию и слушаю концертное исполнение той музыки, которая меня привлекла. И по каким-то неуловимым реакциям, по атмосфере, которая существует в зале, да просто по лицам публики я понимаю, что это и есть мой зритель. Странное сближение, не правда ли, представить себе в виде идеального кинозрителя слушателя концерта серьезной музыки, классической или современной.

Но я думаю и о другом зрителе. Под словом «зритель» я подразумеваю несколько близких мне людей. Этот фильм и сделан для близких мне друзей. Другое дело, что я каждого потенциального зрителя хотел бы считать своим близким другом. Хотя практически это нереально. Да и, слава Богу, ни к чему.

Предел степеней свободы

У зрителя всегда должна оставаться возможность свободного общения с собеседником, с фильмом. Я не люблю такую мизансцену, чрезвычайно распространенную в кинематографе, и не только в отечественном, когда собеседники непременно смотрят друг другу в глаза.

Это же ерунда. Потому что в какую-то секунду у вас может быть потребность посмотреть в глаза собеседнику, а в какую-то секунду вы можете необыкновенно тесно соприкоснуться с мыслью и с ощущением собеседника, например, вставши друг к другу спиной. Спина — это вообще очень выразительная — хочется сказать, даже не часть тела, а часть речи. Вспомните, например, сцену ухода героини в фильме «Кабаре». Вспомните эту походку, снятую «в спину», и прощальный жест, где «играет» уже не кисть руки и даже не каждый палец, а, кажется, каждая фаланга, каждый покрашенный зеленым лаком ноготь Лайзы Минелли... А вспомните спину Чарли Чаплина...

... И вот создание максимального числа степеней свободы для зрителя является для меня моментом и желаемым, и очень деликатным. Потому что приходится постоянно сопрягать права и обязанности, как записано в военном уставе и в конституции.

Что касается прав режиссера, то они, наверное, безграничны. А вот что касается его обязанностей, то в их число все-таки входит момент общения со зрителем, и «свободу» режиссера, конечно, здесь нельзя считать безграничной. Я не хотел бы оказаться в положении эпатурующего художника типа Энди Уорхолла, который, например, показывает фильм под названием «Стена», где на экране в течение длительного времени ничего нет, кроме фрагмента стены.

Способно ли искусство изменить мир?

Вспомним, как Пушкин повторял вслед за Дельвигом слова о том, что цель поэзии — поэзия и не более того. Я думаю, что в этом есть некое очаровательное лукавство. Сколько у Пушкина есть замечательных стихов, которые укладываются в эту эстетику — наверное, столько же, сколько и таких, которые противоречат этой установке.

В этом утверждении самодостаточности поэзии я вижу прежде всего продолжение полемики с адептами как излишне идеологизированного, так и откровенно потребительского отношения к искусству и — шире — к культуре как к сфере «обслуживания».

Но само это утверждение имеет столь высокий уровень доверия к читателю, что уже одно это подразумевает второй, глубочайший смысл, выводящий за пределы любой конкретной структуры. Делать то, к чему ты призван, и не думать о «побочных» эффектах, о впечатлении, которое твоя работа произведет на «массы трудящихся» зрителей — я так понимаю эти слова...

Беседовал и записал Алексей Орлов