

Сергей Уваров
(Москва)

Мифический Рустам Хамдамов: его музыка и музы

История кино знает немало режиссеров, в творчестве которых музыка играет по-настоящему значимую роль, существенно превышающую просто фоновое звуковое сопровождение. Но лишь немногие из этих мастеров настолько проникли в самую суть музыкального творчества, что стали мыслить музыкальными категориями, научились работать со звуковым материалом как композиторы, сделали музыку одним из краеугольных камней своей эстетико-философской системы. Из зарубежных режиссеров это Стэнли Кубрик (чьи фильмы «Заводной апельсин» и «Космическая одиссея 2001 года» пропитаны музыкой на нескольких уровнях)¹, Ингмар Бергман (его «Сарабанда» и «Осенняя соната» не только музыкальны по сюжету, но и заимствуют из музыки принципы формообразования)², Ларс фон Триер (его «Меланхолия» целиком выросла из музыкальной драмы Вагнера «Тристан и Изольда»). Из отечественных режиссеров в этой связи приходят на ум имена Андрея Тарковского³ и Александра Сокурова⁴. Если у Тарковского звучание музыки (в первую очередь, Баха) имеет символический смысл, становится грандиозной метафорой, формулой, концентрирующей идеи фильма, то у Сокурова музыкальность распространяется на все параметры кинопроизведения, и зачастую именно музыкальные шедевры прошлого становятся импульсом для его появления.

Не меньшей музыкальностью характеризуется творчество еще одного нашего гения — Рустама Хамдамова, самого загадочного и неизвестного из великих русских режиссеров и художников современ-

¹ См.: Уваров С. Классическая музыка в фильмах Стэнли Кубрика // *Musiqi Dünyası*. 2012. № 1/50. С. 70–77.

² См.: Калинина Е. Музыка в творчестве Ингмара Бергмана: дис. ... канд. иск. М., 2010.

³ См.: Кононенко Н. Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма: дис. ... канд. иск. М., 2008.

⁴ См.: Уваров С. Музыкальный мир Александра Сокурова. М.: Классика-XXI, 2011.

ности. Его творчество привлекало пристальное внимание ценителей, начиная с первой же короткометражной работы мастера — «В горах мое сердце» (1967), созданной в период обучения во ВГИКе. С тех пор Хамдамов снял всего две полнометражные картины и одну короткометражную. Они никогда не выходили в прокат, стали мифическими раритетами. Зато его живописные работы хорошо известны среди ценителей и коллекционеров. В 2003 году картины Хамдамова вошли в коллекцию Эрмитажа — прежде ни один русский художник не удостоивался такой чести при жизни.

Известно, что в комнате, в которой умирал Лукино Висконти, висели рисунки Хамдамова. Его графику и акварели ценили Микеланджело Антониони, Федерико Феллини, а также Тонино Гуэрра, который писал о Хамдамове: «Его акварели возникают перед глазами, как рассыпанные из горсти драгоценные камни, которые желают приоткрыть секрет многих жизней, однако не до полного откровения. <...> Рустам — великий художник, который вот уже много лет оставляет нам присущие ему знаки. Они не только в умах тех, кто следует за ним, наслаждаясь его прозрением, но также и в истории искусства нашего времени»⁵.

Впрочем, живописная часть наследия Хамдамова также крайне размыта, неструктурирована, рассредоточена по частным собраниям и зачастую даже по случайным людям. Никто не знает, сколько он нарисовал, где сейчас все это. Целостную картину его творчества составить невозможно, это — Атлантида, которую еще только предстоит найти и изучить.

На первый взгляд, именно мышление живописца доминирует в фильмах Хамдамова, которые даже фильмами сложно назвать (в привычном смысле слова), скорее — это арт-объекты, «движущиеся картины». И действительно, кинематографические работы Хамдамова неотделимы от его творчества в сфере изобразительного искусства; они органичнее выглядят в музейном пространстве, нежели в кинозале⁶. С другой стороны, «движущиеся картины» Хамдамова совершенно лишены статичности, любования кадром, выстроенным

⁵ Гуэрра Т. Предисловие // *Хамдамов Р. Тетрадь № 2: Графика и акварели*. СПб.: Золотой век; Арт-Проект, 2005. С. 3 суперобложки.

⁶ Одна из публичных демонстраций последнего на данный момент фильма Р. Хамдамова «Бриллианты» прошла в московском Мультимедиа Арт Музее в рамках выставки «Диана Вишнёва в объективе Патрика Демаршеля» (см. статью: Диана Вишнёва показала бриллианты и фотографии // *Известия*. 2012. 4 сент. [Электронный ресурс] URL: <http://izvestia.ru/news/534431>).

по живописным принципам. Пользуясь терминологией Жюль Делёза, это именно «движение-образ»⁷. Хотя, разумеется, кинематографическое время, внутрикадровая динамика понимаются Хамдамовым совершенно по-особому. Природа этой динамики ближе музыкальной (как более абстрактной, не привязанной к «жизненному» ощущению времени), нежели кинематографической (то есть более реалистичной, опирающейся на наш повседневный опыт проживания). Музыка и музыкальность пронизывают все фильмы Хамдамова; показательно, что автор дает им музыкальные подзаголовки. Так, картина «Вокальные параллели» имеет подзаголовок «фильм-концерт». А дебютная лента Хамдамова «В горах мое сердце» названа импровизацией (причем в первых же кадрах мы видим играющего пианиста, то есть имеется в виду именно музыкальная импровизация). Пианист, а точнее тапер (так как весь фильм — стилизация под немое кино), становится лейтмотивным образом. Режиссер остроумно обыгрывает традицию таперского сопровождения немого фильма, выводя тапера из закадрового пространства во внутрикадровое и делая его едва ли не главным героем (пианино стоит прямо на улицах города).

Закадровое фортепианное сопровождение не только создает настроение, заполняет звуковую пустоту и усиливает ретро-эффект стилизации, но порой берет на себя и звукоизобразительную функцию. Когда в кадре появляется трубач и прикладывает свой инструмент к губам, в фортепианном сопровождении звучат три большие секунды, грубо вторгающиеся в музыкальную ткань — удивительно остроумная и обаятельно-наивная имитация!

Кульминацией и итогом фильма становится эпизод, предваряемый титром «Месье Мак-Грегор исполняет песню, которая заставляет трепетать сердца от горя и радости». Мак-Грегор — это странствующий музыкант-трубач. Придя в южный городок, он ищет, где можно было бы поесть. Сын «величайшего неизвестного поэта» (как он сам характеризует отца) приглашает музыканта разделить с ними трапезу и уговаривает лавочника дать в долг хлеба и вина. После скромной трапезы трубач играет для поэта и его семьи. Этот эпизод решен Хамдамовым оригинально, новаторски: за кадром звучит (целиком) фортепианная пьеса, которая должна обобщенно символизировать «прекрасную музыку» (понятно, что произведение в исполнении трубы звучало бы совершенно иначе), одновременно показывается интерьер дома поэта, висящая на стене картина, вышедшие на улицу

⁷ Ключевое понятие, сформулированное Жюлем Делёзом в труде «Кино» (см.: Делёз Ж. Кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012).



Ил. 1. Кадр из фильма «В горах мое сердце»

послушать музыку лавочник и его дочь, а также абстрактные виды, не имеющие прямой смысловой связи с сюжетом фильма. Получается, что основой и фундаментом данной сцены выступает именно музыкальная композиция (что, конечно, было бы немыслимо в «настоящем» немом кино).

Немое кино вдохновило Хамдамова и на первую попытку поставить полнометражный фильм. Он должен был называться «Нечаянные радости», а на главную роль в нем взяли однокурсницу Рустама — Елену Соловей, сыгравшую дочь лавочника в ленте «В горах мое сердце». Однако когда дирекция студии увидела, что Хамдамов сильно отклонился от утвержденного сценария Андрея Кончаловского, режиссера отстранили, и фильм передали Никите Михалкову. Он сделал «Рабу любви», оставив в главной роли утвержденную Хамдамовым Елену Соловей. Негатив «Нечаянных радостей» уничтожили, но оператору фильма Илье Миньковецкому удалось сохранить часть рабочих материалов. Хамдамов потом использовал их в своей первой законченной полнометражной картине — «Анна Карамазов».

Музыку к «Анне Карамазов» писал Александр Вустин. Вот что он вспоминает о начале работы над этим фильмом: «Мне показали сразу какой-то невероятной красоты сцену на кладбище — буквально

оживший Клод Моне. Невиданной красоты съемка, невиданной красоты режиссура, свет, краски. И я понял, что имею дело с каким-то гениальным художником, а он, кстати, и был художником в прямом смысле этого слова. <...> Он оказался невероятно музыкальным человеком, в отличие от большинства режиссеров, — просто знал музыку изнутри и имел к тому же солидную фонотеку и с Малером, и с современными композиторами <...>. Более того, он мечтал быть сам музыкантом (как выяснилось позже) <...>, но все повернулось так, что его семье пришлось в какой-то момент избавляться даже от рояля. <...> Он рассказывал, как мальчиком бежал, плача, за инструментом, который увозили»⁸.

Александр Вустин написал для фильма десять номеров⁹, причем Хамдамов, по словам композитора¹⁰, не предоставил ему четкий хронометраж — он просто предложил сочинить ряд музыкальных пьес, основываясь на фрагментах сценария. Вустин создавал эти номера как полноценные симфонические произведения, имеющие свою форму и логику развития, однако финальный монтаж музыки режиссер осуществлял уже самостоятельно, зачастую выстраивая свою форму и даже накладывая композиции не на тот сюжетный материал, для которого они сочинялись. Кроме того, сочинения Вустина встраивались в череду фрагментов из классической музыки, а также инкрустировались шумовыми элементами.

Показательный пример того, как Хамдамов работал с музыкой Вустина, — сцена «Комната Юноши». Она начинается с того, что Юноша играет на рояле прелюдии Шопена *op. 28 — № 20 c-moll* и *№ 7 A-dur*; затем к нему присоединяется Дама, исполняющая средний раздел (*Des-dur*) Траурного марша из Сонаты *№ 2* того же композитора. Вскоре музыка Шопена сменяется оригинальной композицией Вустина «Ностальгический вальс». Музыкальный номер в партитуре построен очень интересно: основная тема — собственно вальс, который Вустин поначалу сочинял не без отвращения, так как Хамдамов просил композитора работать в несвойственной ему музыкальной стилистике, — должна была, следуя тексту партитуры, стать началом

⁸ Цит. по: Шульгин Д. И. Музыкальные истины Александра Вустина. Монографические беседы. М.: Композитор, 2008. С. 199.

⁹ Впоследствии Вустин сделал две сюиты из музыки к «Анне Карамзофф». Одна сюита («Музыка к Фильму») включает четыре номера — самых больших, развернутых, целостных; другая («Музыка для Рустама Хамдамова») — собрана из оставшихся шести номеров.

¹⁰ Здесь и далее источником информации послужили личные беседы автора статьи с А. Вустиным.

игры Дамы и Юноши в четыре руки. Потом в фортепианную ткань вплетаются оркестровые инструменты, фактура уплотняется — внутрикадровая музыка, таким образом, становится закадровой, перестает быть сюжетным элементом и как бы поднимается над сценой. При этом основная тема вальса постепенно отходит на второй план, тогда как музыкальная линия иного типа — атональная, авангардного звучания, перекликающаяся с тематизмом других номеров партитуры, — начинает все более и более громко заявлять о себе. Далее атональная ткань разрастается, а ностальгический вальс лишь иногда возвращается как рефрен.

Такова драматургия номера у Вустина. Хамдамов использовал музыку иначе: у него нет рефренов, а начало атонального материала используется в переходе к новой сцене. Однако этой вольностью вмешательство режиссера в музыку композитора не ограничилось. Хамдамов периодически накладывает на звучание вальсовой темы звуки проезжающего поезда — гудки, стук колес. И хотя никакого поезда в кадре мы не видим, воспринимается это достаточно органично: поезд — один из лейтмотивов всего фильма (впервые он появляется в самом начале картины). В данном случае поводом к его возвращению становится монолог главной героини, начинающийся со слов: «Послушай же... О себе долго рассказывать не буду. Сидела в лагере, вернулась...»

Звучание голоса главной героини — еще один звуковой пласт. Речь в фильмах Хамдамова всегда музыкальна. И в данной сцене, где монолог накладывается на оригинальную музыку Вустина и звуки проезжающего поезда, это особенно заметно. Хамдамов добивается удивительного сочетания, взаимодействия разных звуковых пластов — причем как вертикального (одновременное звучание), так и горизонтального (переход от прелюдий и сонаты Шопена к новосочиненной музыке).

Одна из последних и кульминационных сцен «Анны Карамазовф» разворачивается в оперном театре. Интересно, что в самом фильме ее драматургия сильно отличается от версии, представленной в опубликованном сценарии. В сохранившейся копии киноленты сцена идет пять минут и начинается с кадра, в котором мы видим на пюпитре у дирижера партитуру «Руслана и Людмилы» М. И. Глинки. Затем мы слышим настраивающийся оркестр (сцену оперного театра нам не показывают), а появление главной героини ознаменовано звучанием основной музыкальной темы фильма, которая в партитуре А. Вустина называется «Ветер». Дама спускается в полузатопленный туалет и, осторожно ступая по кирпичам, раскиданным

на залитом полу, пробирается к зеркалу. В это время из зрительного зала доносится увертюра к «Руслану и Людмиле». Все дальнейшее действие разворачивается на фоне звучания увертюры Глинки, периодически прерываемого шумом дождя (еще один удивительный пример звукового контрапункта Хамдамова). Таким образом, сам спектакль Дама не видит, в зрительный зал она во время действия оперы не заходит.

В сценарии же «туалетная» сцена разворачивается до начала спектакля, к которому Дама успевает вернуться в ложу. Хамдамов достаточно подробно описывает действие оперы, не имеющей, как следует из этого описания, отношения к известным шедеврам музыкального театра¹¹.

«На нарастающем крещендо открывается занавес. Огромная фантастическая декорация. Неожиданно появляются три поющие певицы-сопрано. Они появляются одна за другой, вместе со своими вступлениями в музыкальном тексте. Одна — из-за занавеса. Другая поднимается из люка. Третья вообще спускается из поднебесья. Вот они сходятся вместе. Все одеты в пышные боярские одежды, расшитые камнями. Что это? Как бы сговорившись, они поют прямо в сторону нашей героини. Какая-то невероятно мрачная, кричащая ария на три голоса. Слова вроде бы русские, но разобрать их не удастся. Что-то вроде о том, что если пойдешь направо — коня потеряешь. Налево — то-то, прямо — то-то. Вот, мол, и выбирай! И они, как три Парки, призывающие то ли к возмездию, то ли к раскаянию. Так они громко и призывно поют, такая буря начинается в оркестре! Наша героиня встает со своего места. Вот она в зале. Завороженно идет к сцене. Стоит сначала у оркестровой ямы. Пытается понять происходящее. Потом начинает метаться по залу. Парки явно поют для нее, вслед за ней передвигаются. Смотрят на нее. Одна даже начинает указывать на нее пальцем. Женщина выбегает из зала, выскакивает»¹².

В случае с Хамдамовым можно говорить об особой музыкальности, которая воплощается как в общих принципах построения кинематографического произведения, так и в конкретных, внешних проявлениях — это неоднократное использование образов музыкантов

¹¹ Очевидно, в этой сцене предполагалось использовать музыку, написанную специально для фильма, но в полной партитуре Александра Вустина оперной сцены нет. Вероятно, уже в процессе съемок режиссер отказался от этой идеи.

¹² *Хамдамов Р. Anna Karamazoff (сценарий) // Киносценарии. 2003. № 3. С. 37–38.*

или балетных артистов, а также включение в фильмы полноценных музыкальных и балетных номеров.

Любовь к музыкальному театру у Хамдамова с детства. Вот что говорит режиссер в одном интервью: «Во времена моего детства в Ташкенте построили Большой оперный театр. В этом театре я сидел каждый день, потому что моя русская нянька была костюмершей, она шила, стирала, гладила. Когда приехала танцевать Уланова, мы вместе с нянькой ползали по сцене, искали шероховатости»¹³. В другом интервью режиссер опять вспоминает о посещении театра: «Моя няня была русская — бывшая хористка Нижегородского театра. Так вот, она работала кастеляншей в ташкентском театре, и я часто сидел в золотой царской ложе, видел Плисецкую, слушал Пирогова и Барсову в “Русалке” Даргомыжского»¹⁴. Показательно, что в обоих интервью Хамдамову не задавали наводящих вопросов, просто просили рассказать о детстве. И первое, о чем он говорил, — об этом театре, из чего можно сделать вывод, что это было самое яркое впечатление той поры.

Свое ощущение оперного театра — красоты (порой странной, экстравагантной), условности во всем, старомодности и вместе с тем вечности — режиссер передал в фильме «Вокальные параллели». Его съемки были начаты в 1994 году и осуществлялись в Казахстане в течение девяти лет (с перерывами). Главные действующие лица — советские оперные певицы Роза Джаманова, Араксия Давтян, Бибигуль Тулегенова, контратенор Эрик Курмангалиев (в женском амплу) и актриса Рената Литвинова. Певицы играют самих себя — выступают в немыслимых декорациях и костюмах с вокальными номерами, участвуют в диалогах с ведущей «концерта» Ренатой Литвиновой. В «Вокальных параллелях» звучат Речитатив и ария Вани из «Ивана Сусанина» Глинки, ария Чио-Чио-сан «Un bel dì vedremo...» («В ясный день желанный») и ария Тоски «Vissi d'arte...» («Только пела...») из опер «Мадам Баттерфляй» и «Тоска» Дж. Пуччини, первая песня «Seit ich ihn gesehen...» («Взор его при встрече...») из цикла «Любовь и жизнь женщины» Р. Шумана, «Сапфическая ода» И. Брамса ор. 94 № 4, сцена Виолетты «È strano...» («Как странно...») из «Травиаты» Дж. Верди, Дуэт Семирамиды и Арзаче из «Семирамиды» Дж. Россини и Романс Лизы и Полины из «Пиковой дамы» П. И. Чайковского.

¹³ Интервью Р. Хамдамова // Собака.ru. 2010. 14 окт. [Электронный ресурс] URL: <http://www.sobaka.ru/magazine/portrety/5075>

¹⁴ Дардыкина Н. Гений чистой красоты // Московский комсомолец. №25359. 2010. 25 мая. [Электронный ресурс] URL: <http://www.mk.ru/culture/article/2010/05/24/495424-geniy-chistoy-krasoty-i-foto.html>

Показательно, что фрагменты из «Мадам Баттерфляй» и «Травиаты» звучат в русском переводе и весьма несовершенно с вокальной точки зрения, а дуэт из «Семирамиды» поется в довольно медленном темпе под фортепианный аккомпанемент и один раз исполнители даже сбиваются (Хамдамов оставил этот момент). Все это создает специфический привкус старомодности и профессионального увядания. Можно только подивиться смелости прославленных певиц, решивших появиться перед камерой в далекой от совершенства вокальной и физической форме, да еще и в столь экстравагантной постановке. Хамдамов представляет в «Вокальных параллелях» удивительную смесь времен, сталкивает несопоставимое, выстраивает эстетику от противного. Номер из «Травиаты» звучит в небольшой казахской юрте, рядом с блеющими овцами (блеяние, как и все звуки фонограммы фильмов Хамдамова, идеально сочетается с музыкой), при этом платье Виолетты сделано из старых газет. А арию из «Тоски» певица поет перед казахскими детьми, которые увлеченно ломают куклу.

Вокальные номера чередуются с эксцентричными монологами Ренаты Литвиновой (в их основу легла написанная Литвиновой новелла «Две, кому-то нужные»¹⁵). Крупницы точных неординарных философских наблюдений в них тонут в нарочитой словесной эквилибристике¹⁶. Но для Хамдамова смысл слова всегда менее важен, чем его звучание, эстетическая и ситуативная значимость. «Если вспомнить советские фильмы... помните, были такие фильмы — фильмы-концерты. Целиковская и Райкин вели какие-то всякие выступления. Говорили фантастическую чушь, такую — советскую. Меня всегда это очень раздражало, и я задумал сделать такую же картину. Только теперь текст другой, но смысл такой же... Это некое безумие», — объясняет Хамдамов свой замысел¹⁷.

«Вокальные параллели» — фильм контрастов: опера и степь, роля и овцы. Рената Литвинова — вызывающе стильная, красивая¹⁸ — вносит еще один контраст, оттеняя пожилых артистов в нелепых

¹⁵ Литвинова Р. Обладать и принадлежать. М.: Сеанс; Амфора, 2007. С. 87–96.

¹⁶ Аналогичная функция была у Ренаты Литвиновой в ее дебютной киноработе — фильме «Увлеченья». Литвинова там исполняла роль странной медсестры, постоянно произносившей странные монологи (их написала сама Рената, окончившая сценарный факультет ВГИКа).

¹⁷ Цитата по видеозаписи обсуждения фильма «Вокальные параллели» в клубе «Сине фантом», 15 ноября 2006 года.

¹⁸ Художником и автором костюмов в фильме выступил сам Хамдамов.

наряды и постоянно вступая с ними в конфликт, оскорбляя и задирая забытых, усталых звезд прошлого. Актриса начала сниматься в «Вокальных параллелях», когда еще совершенно не имела того звездного статуса и всенародной узнаваемости, которые были у нее на момент выхода фильма в 2006 году. И во многом на формирование ее образа, сочетающего манерность, нарочитую изысканность, ретро-стиль, повлиял именно Хамдамов, дававший юной выпускнице ВГИКа советы и объяснявший, как надо себя вести в кадре.

«Он меня всю покрывал комплексами <...>. Требовал, чтобы я работала над собой. Он занял место мамы. <...> Кира [Муратова] не имела претензий к моей внешности, а Рустам был полон ими. Я помню, мы собрались с ним под Новый год в театр, у меня была прическа, которую я так долго укладывала. А он мне и говорит: “Эти все ваши червячки: они все не в ту сторону”»¹⁹.

Как Пигмалион, Хамдамов создал свою Галатею. Рената — муза и идеальное воплощение хамдамовской женщины. Немного не от мира сего, вызывающе красивая и оттого диссонирующая с окружающей действительностью. Впрочем, в не меньшей степени на звание музы Хамдамова может претендовать Елена Соловей. Ее образ, известный широкой публике в первую очередь по «Рабе любви» Никиты Михалкова, тоже был целиком придуман и слеплен Хамдамовым: даже прическа и шляпки героини Соловей в «Рабе любви» позаимствованы из неоконченных хамдамовских «Нечаянных радостей».

Когда смотришь на женских киноперсонажей Хамдамова (а герои-мужчины у него, как правило, глубоко вторичны), постоянно ловишь себя на мысли, что молодые актрисы создают во всех фильмах, в сущности, один и тот же образ, но с вариациями. Аналогично и с живописью: излюбленные сюжеты художника — дама, сидящая за столиком, принцесса в кокошнике с драгоценными камнями — воплощаются в сотнях рисунков и полотен, бесконечно разнообразных нюансами, но сохраняющих несомненное родство. Для Хамдамова всегда было более важным не *что*, а *как*. Поэтому и его фильмы, и живопись лишены психологизма и свехидеи, которую необходимо донести до публики, а нарративность снижена до минимума. Скорее это бесконечное любование и игра дорогими Хамдамову образами — визуальными, музыкальными и «ситуативными» (то есть растянутыми во времени и включающими сюжетную составляющую).

¹⁹ Рената Литвинова и ее секреты красоты // Allure. 2013. 17 мая. [Электронный ресурс] URL: http://www.allure.ru/zvezdy/sekret_y_zvezd/65258_zvezda_plenitelnogo.php?pagen=2



*Ил. 2. Кадр из фильма «Бриллианты».
Сцена с воздушным шариком*

Одним из таких «ситуативных» образов можно считать музыкальный театр. Помимо «Анны Карамзофф» и «Вокальных параллелей» он обыгрывается и в последнем, на данный момент, законченном фильме Хамдамова — «Бриллианты».

Если «Вокальные параллели» — это фильм-концерт, то «Бриллианты» можно было бы назвать фильмом-балетом (точнее, частью балетного цикла, за которой, как ожидалось, последуют «Рубины» и «Изумруды»). Мало того что главную роль в «Бриллиантах» сыграла прима-балерина Мариинского театра Диана Вишнёва, а одна из сцен фильма является номером из «Баядерки», так еще и сама идея первой части трилогии — очевидная аллюзия на балет Джорджа Баланчина «Драгоценности» (в котором тоже три части: «Изумруды», «Рубины» и «Бриллианты»). Позже, впрочем, Хамдамов изменил название второй части на «Яхонты», а третьей — на «Без цены». Кроме того, судя по авторскому описанию, вторая и третья части не имеют ничего общего с балетом. Но сравнение уже готовой первой части — «Бриллиантов» — с одноименной частью «Драгоценностей» Баланчина остается правомочным: тем более что в обоих случаях мы видим дуэт. У Баланчина это классический дуэт танцовщика и балерины — па-де-де. У Хамдамова — метафорический дуэт Дианы Вишнёвой и черного воздушного шарика, символизирующего, по-видимому, укору совести. Действие фильма разворачивается во времена НЭПа. Главная героиня — танцовщица из кордебалета — крадет в ювелир-

ном магазине бриллиантовую брошь, после чего идет по городу и пытается отбиться от шара, неотступно следующего за ней. В конце концов, она садится на набережной, но и там — шар²⁰.

В следующей сцене мы видим главную героиню, танцующую в кордебалете антре из «Баядерки» Л. Минкуса. В этом есть и доля иронии — поместить прима-балерину в кордебалет. Спектакль транслируется по радио, и трансляцию слушает Рената Литвинова (с накладным носом, как у Буратино), что, безусловно, тоже имеет ироничный оттенок.

Пожалуй, слово «балетность» максимально точно характеризует не только стиль конкретного фильма, но и режиссерскую манеру Хамдамова в целом. И дело даже не в том, что Хамдамов приглашает на главную роль балерину или показывает фрагмент балетного спектакля. Сам киноязык этого режиссера максимально близок именно хореографическому языку. И здесь необходимо снова обратиться к понятию Жюль Делёза «образ-движение», которое он в своем монументальном труде «Кино» определяет как *ацентрированное множество переменных элементов, действующих друг на друга и взаимодействующих между собой*. Но ведь и балетный танец есть взаимосвязанная и упорядоченная последовательность пластических элементов, следовательно он в не меньшей степени соответствует делёзовскому понятию, нежели кино. Однако в кино фиксация этих образов осуществляется благодаря видеозаписи, а их появление во многом становится следствием случайности и импровизации в определенных границах. В балете же основным организующим началом выступает музыка, которая при этом становится причиной искусственности всего действия, отдаленности этих пластических элементов от того, что мы видим и производим в жизни (поскольку время музыкальное и время жизненное не совпадают). Для фильмов Хамдамова характерны те же качества: проработанность и условность пластических элементов, неслучайное положение их во времени и пространстве, музыкальность как основа каждого движения — даже если музыка в данный момент не звучит.

²⁰ Шар — еще один лейтмотив режиссера. Он постоянно фигурирует и в фильмах, и на картинах Хамдамова. Рассказывая о втором фильме цикла, «Яхонты» (первоначальное название — «Рубины»), Хамдамов упоминает сцену с черными шарами (см.: Прямая речь: Рустам Хамдамов // Сеанс. 2012. 6 сент. [Электронный ресурс] URL: <http://seance.ru/blog/reportazhi/magic-mushrooms/>).