А. ТАРКОВСКИИ

ЛЕКЦИИ ПО КИНОРЕЖИССУРЕ

Ленинград 1989 **год**

ОГЛАВЛЕНИЕ:

1. От составителя

1. Кино как искусство
	1. Определение специфики кинематографа
	2. Запечатленное время
	3. Проблема синтетичности кино
	4. Условности естественные и мнимые
	5. Творчество как максимальное нравственное усилие
	6. О понятии «катарсиса»
	7. Искусство с нравственной точки зрения
	8. Еще раз о специфике кино
	9. Технические и нравственные перспективы кинема­тографа
	10. Противоречия творческого акта
	11. Предрассудки профессиональные и зрительские
	12. Художественный образ
	13. О так называемом «кинематографическом стиле»
	14. Проблемы молодой режиссуры
2. Кннообраз
3. Сценарий
4. Замысел и его реализация
	1. Возникновение замысла
	2. Замысел как нравственный поступок
	3. Проблемы реализации замысла в работе с опера­тором, художником, актером
	4. Замысел и актер. Специфика работы актера в кино
	5. Мизансцена
	6. Использование приемов
	7. Работа с кинохудожником
	8. 1Двет в кино. Работа с кинооператором
	9. Натура и павильон
	10. Музыка и звук
	11. Чувство формы
5. Монтаж Заключение

От составителя

Настоящий текст был составлен по материалам стено­грамм лекций, прочитанных Андреем Арсеньевичем Тарков­ским на Высших двухгодичных курсах сценаристов и режис­серов при Госкино СССР. Для того, чтобы дать наиболее пол­ное представление о взглядах автора на киноискусство, в текст «Лекций» включены были также, по согласованию с Д. А. Тарковским, фрагменты из его публиковавшихся ранее статей:

«Запечатленное время». «Вопросы киноискусства». М., 1967.

«О кинообразе». «Искусство кино». № 3, 1979 г.

«Перед новыми задачами». «Искусство кино» № 7, 1977.

«Единомышленник прежде всего». «Советские художники театра и кино». М., 1977.

Выступление на Всесоюзном совещании работников кино. «Экран и современность». М., 1980.

Интервью с А. А. Тарковским, записанное II. М. Зоркой. Сб. «Кинопанорама». Вып. 2-й, М., 1977.

Текст «Лекций» был одобрен А. А. Тарковским в 1981 го­ду и передан руководству Высших курсов для дальнейшей публикации в качестве учебного пособия.

К. Лопушанский

КИНО КАК ИСКУССТВО

Вопрос о специфике кино с давних пор и по ссй день не имеет единого и общеобязательного решения. Существует множество различных взглядов, которые сталкиваются меж­ду собой и — что значительно хуже — смешиваются, созда­вая эклектический хаос. Каждый из нас может по-своему по­нимать, ставить п решать вопрос о специфике той концепции, которая позволила бы сознательно творнть. Ибо творить, не осознавая законы своего искусства, попросту невозможно.

Что же такое кино, какова его специфика, как я се себе представляю и как я, исходя из нее, представляю себе кино, его возможности, его средства, его образы — не только в фор­мальном отношении, по и, если угодно, в нравственном?

Мы до сих пор пс можем забыть гениальный фильм, пока­занный еще в прошлом веке, фильм, с которого все и нача­лось,— «Прибытие поезда». Этот всем известный люмьеров- ский фильм был снят просто в силу того, что были изобре­тены съемочная камера, пленка и проекционный аппарат. В этом зрелище, длящемся всего полминуты, изображен ос- вещенный солнцем участок вокзального перрона, гуляющие господа и дамы и поезд, приближающийся прямо на камеру из глубины кадра. Г1о мере того, как поезд приближался, в зрительном зале начиналась паника: люди вскакивали и убе­гали. Мне кажется, что в этот момент и произошло рожде­ние киноискусства. Не просто кинотехники и не только ново­го способа репродуцирования мира, нет. Родился новый эсте­тический принцип.

Принцип этот заключается в том, что впервые в истории искусств, впервые в истории культуры человек нашел способ непосредственно запечатлеть время. И одновремен­но — возможность сколько угодно раз воспроизвести это вре­мя на экране, повторить его, вернуться к нему. Человек по­лучил матрицу реального времени. Увиденное и за­фиксированное, время смогло теперь быть сохраненным в ме­таллических коробках надолго (теоретически — бесконечно).

Именно в этом смысле первые люмьеровские фильмы таи­ли в себе гениальность эстетического принципа. А сразу по­сле них кинематограф пошел по мнимохудожественному пу-

тп, которым был ему навязан, по пути наиболее верному с точки зрении обывательского интереса и выгоды. В течение двух десятилетии была «экраннзированна» чуть ли не вся мировая литература и огромное количество театральных сю­жетов. Кинематограф был использован как способ простои и соблазнительной фиксации театрального зрелища. Кино по­шло по ложному пути и нам нужно отдать себе отчет в том, что печальные плоды этого мы пожинаем до сих пор. Я даже не говорю о беде иллюстративности: главная беда была в от­казе от художественного использования самой ценной воз­можности кинематографа возможности запечатлеть реаль­ность времени.

В какой же форме время запечатлевается кинематогра­фом? Я определил бы эту форму как фактическую. В ка­честве факта может выступать н событие, и человеческое движение, и любой реальный предмет, причем этот предмет может представать в неподвижности и неизменности (по­скольку эта неподвижность существует в реально текущем времени).

В этом, по-моему, и нужно искать корень специфики кино­искусства. Из всех других искусств относительно близким к кино оказывается музыка: в ней проблема времени также принципиальна. Но решается она там совершенно иначе: жизненная материальность в музыке находится па грани своего полного исчезновения. А сила кинематографа как раз в том и состоит, что время берется в реальной и неразрывной связи с самой материей действительности, окружающей нас вседневно и всечасно.

В р е м я, з а п с ч а т л с и и о е в с в о и х ф а к т и ч е с к и х ф о р м а х и п р о я в л е н и я х, - вот в чем заключается для меня главная идея кинематографа и киноискусства. Эта идея позволяет мне думать о богатстве неиспользованных возмож­ностей кино, о его колоссальном будущем. Исходя из нее, я п строю свои рабочие гипотезы, практические и теоретиче­ские.

Зачем люди ходят в кино? Что приводит их в темный зал, где они в течение полутора часов наблюдают игру тенен на полотне? Поиск развлечения? Потребность в наркотике? Дей­ствительно, во многих странах существуют тресты и концер­ны развлечений, эксплуатирующие и кинематограф, и теле­видение, и многие другие виды зрелищ. Но не нз этого сле­дует исходить, а из принципиальной сущности кино, связан­ной с человеческой потребностью в освоении и осознании ми­ра. Я думаю, что нормальное стремление человека, идущего в кино, заключается в том, что он идет туда за време­нем — за потерянным ли, или за упущенным, или за нсобре- тенным доселе. Человек идет туда за жизненным опытом, по­тому что кинематограф, как ни одно из искусств, расширяет, обогащает и концентрирует фактический опыт человека, и при этом он его не просто обогащает, но делает длиннее, значительно длиннее, скажем так. Вот в чем действительная сила кино, а не в «звездах», не в шаблонных сюжетах, не в развлекательности.

В чем же суть авторской работы в кино? Условно ее мож­но определить как ваяние из времени. Подобно тому, как скульптор берет глыбу мрамора и, внутренне чувствуя чер­ты своей будущей вещи, убирает все лишнее, кинематогра­фист из «глыбы времени», охватывающей огромную и нерас- члененную совокупность жизненных фактов, отсекает и от­брасывает все ненужное, оставляя лишь то, что должно бу­дет выясниться в качестве слагаемых кинематографического образа.

Говорят, что кино есть искусство синтетическое, что оно основано па соучастии многих смежных искусств, как-то: дра­мы, прозы, актерского творчества, живописи, музыки и т. д. Но на деле оказывается, что эти искусства своим «соуча­стием» способны так страшно ударить по кинематографу, что он может мгновенно превратиться в эклектическую неразбе­риху или (в лучшем случае) в мнимую гармонию, где нельзя найти действительную душу кинематографа, потому что она именно в этот момент и погибает. Стоит раз и навсегда уяснить, что кино не должно быть простым сочетанием прин­ципов разных смежных искусств, и уже после этого можно решать вопрос о том, что же такое синтетичность киноискус­ства. Кинематографический образ не получится из сложения хода литературной мысли с живописной пластикой — возник­нет эклектичность, либо невыразительная, либо высокопар­ная. Также и законы движения и организации времени в фильме не должны подменяться законами сценического вре­мени.

Время в форме факта!—я снова напомню об этом. Идеальным кинематографом мне представляется хроника: в ней я вижу не способ съемки, а способ восстановления, вос­создания жизни.

Я однажды записал на магнитную ленту случайный диа­лог. Люди разговаривали, не зная, что их записывают. По­том я прослушал запись и подумал: насколько же это ге­ниально «написано» и «сыграно»! Логика движения харак­теров, чувство, энергия — как все это ощутимо! Как звучат голоса, какие прекрасные паузы! Никакой Станиславский не

мог бы оправдать эти паузы, а Хемингуэй со своей стили­стикой выглядит претенциозным и наивным в сравнении с тем, как был «построен» этот диалог...

Идеальный случай работы над фильмом рисуется мне следующим образом. Автор берет миллионы метров пленки, на которой последовательно, секунда за секундой, день за днем и год за годом прослежена и зафиксирована, например, жизнь человека от рождения до самой смерти, и из всего этого в результате монтажа получается две с половиной ты­сячи метров, т. е. полтора часа экранного времени. (Инте­ресно также представить себе, что эти миллионы метров по­бывали в руках у нескольких режиссеров и каждый сделал свой фильм — насколько же они будут отличаться один от другого!)

И хотя в действительности иметь эти миллионы метров невозможно, «идеальное» условие работы не так уж не­реально; к нему можно и следует стремиться. В каком смыс­ле? Дело заключается в том, чтобы отбирать и соединять куски последовательных фактов, точно зная, вндя и слыша что между ними находится, что за непрерывность их связы­вает. Это и есть кинематограф. А в ином случае мы легко сойдем на путь привычной театральной драматургии, на путь создания сюжетной конструкции, исходя из заданных харак­теров. Кино же должно быть свободно в отборе и соединении фактов, взятых из сколь угодно протяженной и широкой «глыбы времени». При этом я вовсе не хотел бы сказать, что нужно неотступно следовать за определенным человеком. На экране логика поведения человека может исчезнуть с экрана, заменяясь чем-то совсем иным, если это необходимо для идеи, которая руководит автором в его обращении с факта­ми. Можно, например, сделать фильм, в котором вообще не будет сквозного героя-персонажа, а все будет определяться «ракурсом» человеческого взгляда на жизнь.

Кинематограф способен оперировать любым фактом, рас­пространенным во времени, он способен отбирать из жизни

все, что угодно. То, что в литературе оказывается частной возможностью, особым случаем (например, «документаль­ные» вступления и завершающий «Гспо» в книге рассказов Хемингуэя «В наше время»), для кинематографа есть прояв­ление его основных художественных законов. Все, что угод­но! Это «все, что угодно» могло бы оказаться неорганичным

для ткани романа, для ткани пьесы, для фильма же оно ока­зывается наиболее органичным.

Сопоставить человека с бесконечной средой, сличить его с несчетным количеством людей, мимо него и вдали от него проходящих, соотнести человека со всем миром — вот смысл кинематографа!

Существует термин, который уже превратился в трюизм: «поэтическое кино». Под ним подразумевается кинематограф, который в своих образах смело отдаляется от той фактиче­ской конкретности, картину которой дает реальная жизнь, и вместе с тем утверждает свою собственную конструктивную цельность. Но мало кто задумывается о том, что в этом таит­ся опасность. Опасность для кинематографа отдалиться от самого себя. «Поэтическое кино», как правило, рождает сим­волы, аллегории и прочие фигуры этого рода, а они-то как раз и не имеют ничего общего с той образностью, которая естественно присуща кинематографу.

Здесь я хотел бы сделать еще одно необходимое уточне­ние. Если время в кино предстает в форме факта, то факт дается в форме прямого, непосредственного наблюдения над ним. Главным формообразующим началом кинематографа, пронизывающим его от самых мельчайших клеточек, явля­ется и а б л ю д е и и е.

Всем нам известен традиционный жанр старой японской поэзии — хокку. Примеры хокку приводил Эйзенштейн:

Старинны й м о пастырь.

Холодная луна.

Волк ласт.

В поле тихо.

Бабочка летает.

Бабочка уснула.

Эйзенштейн видел в этих трехстишьях образец того, как три отдельных элемента в своем сочетании дают переход в новое качество. Меня же привлекают в хокку чистота, тон­кость и слитность наблюдения над жизнью.

Удочки в волнах Чуть коснулась на бегу Полная луна.

Или:

Выпала роса, И на всех колючках терна Капельки висят.

Ведь это чистое наблюдение! Его меткость, его точность заставляют даже людей с самым неизощренным восприятием почувствовать силу поэзии и ощутить тот, простите за ба­нальность, жизненный образ, который был схвачен автором.

И хотя я очень настороженно отношусь к аналогиям, свя­занным с другими искусствами, данный пример из поэзии ка­жется мне близким к истине кинематографа.

Поэтичность фильма рождается из непосредственного наблюдения над жизнью — вот, на мой взгляд, настоящий путь кинематографической поэзии. Потому что кинообраз по сути своей есть наблюдение над фактом, протекающим во времени.

Есть фильм, который предельно далек от принципов не­посредственного наблюдения, — это «Иван Грозный» Эйзен­штейна. Фильм этот не только в своем целом представляет иероглиф, он сплошь состоит из иероглифов, крупных, мел­ких п мельчайших, в нем нет ни одной детали, которая не была бы пронизана авторским замыслом или умыслом. (Я слышал, что сам Эйзенштейн в одной из лекций даже иро­низировал над этой иероглификой, над этими сокровенными смыслами: на доспехах Ивана изображено солнце, а на до­спехах Курбского — луна, поскольку сущность Курбского в том, что он «светит отраженным светом»...) Тем не менее картина эта удивительно сильна своим музыкально-ритмиче­ским построением. Чередование монтажных кусков, смена планов, сочетание изображения и звука — все это разрабо­тано так тонко, так строго и так закономерно, как разраба­тывает себя только музыка. Поэтому «Иван Грозный» и дей­ствует так убедительно: во всяком случае, на меня эта кар­тина именно своим ритмом произвела совершенно ошелом­ляющее, завораживающее действие. А в построении харак­теров, в конструкции пластических образов, в своей атмосфе­ре «Иван Грозный» настолько приближается к театру (к му­зыкальному театру), что даже перестает, с моей сугубо тео­ретической точки зрения, быть произведением кинематогра­фа. Фильмы, сделанные Эйзенштейном в 20-е годы и прежде всего «Потемкин», были совсем иными.

Итак, кинообраз в основе своей есть наблюдение жизнен­ных фактов во времени, организованное в соответствии с фор­мами самой жизни и с ее временными законами. Наблюдения подлежат отбору, ведь мы оставляем на пленке только то, что имеет право быть слагаемым образа. При этом кинема­тографический образ нельзя делить и членить вразрез с его временной природой, нельзя изгонять из пего текущее время. Образ становится подлинно кинематографическим при том (среди всех прочих) обязательном условии, что не только он живет во времени, но и что время живет в нем, начиная с от­дельно взятого кадра.

Любой «мертвый» предмет — стол, стул, стакан, взятый в кадре отдельно от всего, не может быть представлен вне про­текающего времени, как бы с точки зрения отсутствия вре­мени.

Отступление от этого условия сразу же создает возмож­ность тащить в фильм огромное количество орудий и атрибу­тов любого соседнего искусства. С их помощью можно делать даже очень эффектные фильмы, но с точки зрения кинема­тографической формы они будут реакционными, ибо пойдут вразрез с естественным развитием природы, сущности и воз­можностей кино.

Ни одно искусство не может сравниться с кинематогра­фом в той силе, точности и жесткости, с какими он передает ощущение факта и фактуры, живущих и меняющихся во вре­мени. И поэтому меня особенно раздражают претензии ны­нешнего «поэтического кино», приводящие к отрыву от факта, от реализма времени, рождающие вычурность и манерность.

Современный кинематограф имеет внутри себя несколько основных тенденций развития формы, но не случайно так выделяется и так привлекает умы та из них, которая тяготеет к хроникальности. Она очень важна, она многое обещает и потому ей часто стремятся подражать, вплоть до прямых подделок и передразниваний. Но не в том смысл настоящей фактичности и настоящей хроникальности, чтобы снимать с рук, трясущейся камерой, нерезко даже, (оператор, видите ли, не успел поставить объектив на фокус) и так далее в том же роде. Суть не в том, как поставлена камера, суть в том, чтобы то, что вы снимаете, передавало конкретную и непов­торимую форму развивающегося факта. Нередко кадры, сня­тые как будто бы небрежно, по существу своему не менее условны н не менее напьпцены, чем тщательно выстроенные кадры «поэтического кино» с их нищенской символикой: и там, и здесь пресекается конкретное жизненное и эмоцио­нальное содержание снимаемого объекта.

Мне думается, что также нужно очень внимательно ра­зобраться в одном вопросе, который возникает и перед нами, режиссерами, и перед теоретиками кино. Это проблема так называемой условности.

Нужно различать условности, действительные для искус­ства, и условности мнимые, которые скорее можно назвать предрассудками.

Одно дело — условность, характеризующая специфику данного вида искусства: например, как живописец неизменно имеет дело с цветом и соотношениями цвета на плоскости холста.

II другое дело — условность мнимая, которая вырастает из чего-либо преходящего, например, из поверхностного по­нимания сути кинематографа, или из временных ограничений в выразительных средствах, или просто пз привычек и штам­пов, или из умозрительного подхода к искусству. Сравните внешне понятную «условность» рамок кадра и живописного полотна. Так рождаются предрассудки.

Одна из очень серьезных и закономерных условностей ки­нематографа заключается в том, что экранное действие должно развиваться последовательно, несмотря на реально существующие понятия одновременности, ретроспекций и проч. Для того, чтобы передать одновременность и парал­лельность двух или нескольких процессов, неизбежно прихо­дится приводить их к последовательности, передавать их в последовательном монтаже. Другого пути пет, и кинемато­граф тяготел к этому всегда. В фильме Довженко «Земля» кулак стреляет в героя, и для того, чтобы передать выстрел, режиссер сталкивает кадр внезапного падения героя с дру­гим кадром, параллельным, — где-то в поле копи испуганно подняли головы — а потом снова следует возвращение к ме­сту убийства. Для зрителя эти кони, поднявшие головы, бы­ли опосредованной передачей раскатившегося звука. Когда же кинематограф стал звуковым, надобность в такого рода монтаже отпала. IT нельзя ссылаться на гениальные кадры Довженко, дабы оправдывать ту легкость, с которой в ны­нешнем кино без надобности прибегают к «параллельному» монтажу. Вот человек падает в воду, а в следующем кадре, условно говоря, «смотрит Маша». В этом чаще всего нет не­обходимости, такие кадры выглядят как рецидив поэтики не­мого кино. Это -вынужденная условность, превращенная в штамп.

Развитие техники кино в последние годы породило (или возродило) соблазн: делить широкий кадр на две или не­сколько частей, в которых одновременно («симульганно») можно показать два или несколько параллельно происходя­щих действий. С моей точки зрения, это ложный путь, это выдумывание условности, для кино неорганичной.

Некоторым критикам ужасно хочется видеть кинемато­графическое зрелище, показываемое одновременно на не­скольких например на шести! — экранах. Представьте себе это и вы поймете, что это абсурд. Движение кинокадра имеет свою природу, отличную от музыкального звука, и «поли­экранное» кино в этом смысле надо сравнивать не с аккор­дом, не с гармонией, не с полифонией, а уж скорее с одно­временным звучанием нескольких оркестров, каждый из ко- 16 торых исполняет разную музыку. Кроме сумбура, вы не уви­дите ничего, законы вашего восприятия будут нарушены, и перед автором полиэкранного фильма неизбежно возникнет задача как-то приводить одновременность к последователь­ности, т. с. создавать специально для каждого случая хитро­умную систему условностей. И это будет все равно, что тро­гать правой рукой свою правую ноздрю, обводя руку вокруг левого уха. Не лучше ли твердо усвоить простую и законо­мерную условность кино как последовательного изображения и прямо исходить из этой условности? Человек же попросту не может наблюдать несколько действий одновременно, это вне его психофизиологии.

Следует различать естественные условности, на которых основывается специфика данного вида искусства, условности, определяющиеся разницей между реальной жизнью и специ­фически ограниченной формой данного искусства, — и мни­мые, выдуманные, непринципиальные условности, оборачи­вающиеся либо рабством перед штампами, либо безответ­ственным фантазированием, либо заимствованием специфиче­ских принципов у смежных искусств.

Если угодно, одна из важнейших условностей кино в том п состоит, что кинообраз может воплощаться только в фак­тических, натуральных формах видимой и слышимой жизни. Изображение должно быть натуралистично. Говоря о нату­ралистичности, я не имею в виду натурализм в ходячем ли­тературоведческом смысле слова (то, что вокруг Золя, и тому подобное), я подчеркиваю характер чувственно воспринимае­мой формы кинообраза.

Мне могут сказать: а как же тогда быть с авторской фан­тазией, с миром внутренних представлений человека, как вос­производить то, что человек видит «внутри себя» — всякого рода сновидения, ночные и «дневные»?

Я отвечу: это вполне возможно. Но только при одном ус­ловии: «сновидения» на экране должны складываться из тех же, четко и точно видимых, натуральных форм самой жизни. У нас же поступают так: снимают рапидом нечто или сквозь туманный слой, или употребляют старозаветное каше, или вводят музыкальные эффекты — и зритель, уже приученный к этому, сразу реагирует: ага, это он вспоминает! это ей снится! Но ведь такими способами таинственного размазы­вания мы не достигнем настоящего кинематографического впечатления снов или воспоминаний. Кинематографу нет де­ла, не должно быть дела до заимствованных театральных эф­фектов. Что же нужно? Нужно прежде всего точно знать

реальную, фактическую подоплеку этого сна: видеть все те элементы реальности, которые преломились в бодрствующем среди ночи слое сознания (или которыми оперирует человек, воображая ссбе какую-то картину). И нужно точно без за­туманиваний и без внешних ухищрений, передать все это на экране. Мне снова могут сказать: как же быть со смутностью, неясностью, невероятностью сна? Я отвечу: для кинемато­графа так называемая «смутность» и «несказапиость» сна не означает отсутствия четкой картины: это есть особое впечат­ление, которое производит логика сна, необычность и неожи­данность в сочетании и столкновении вполне реальных эле­ментов. Их же нужно видеть и показывать с предельной точ­ностью. Кинематограф самой своей природой обязан не за­тушевывать реальность, а выявлять се. (Кстати, самые инте­ресные и самые страшные сны — это те, из которых вы пом­ните все, вплоть до мельчайших деталей).

Мне хочется еще и еще раз напомнить о том, что непре­менное условие любого пластического построения в фильме и его необходимый конечный критерий заключаются каждый раз в жизненной подлинности, в фактической конкретности. Отсюда п возникает неповторимость, а не из того, что автор нашел особое пластическое построение и связал его с зага­дочным поворотом своей мысли, дал ему «от себя» какой-то смысл. Так рождаются символы, которые с легкостью пере­ходят в общее употребление и превращаются в штампы.

Чистота кинематографа, его незаменимая сила проявля­ются не в символической остроте образов (пусть самой сме­лой), а в том, что эти образы выражают конкретность и не­повторимость реального факта.

Думаю, что реальность, которую привлекает художник для доказательства своих идей, должна быть, простите за тавтологию, реальной, то есть понятной человеку, знакомой ему с детства. Чем реальнее — в этом смысле слова—будет фильм, тем убедительней будет автор.

Фильм — это некая вещь в себе, модель жизни, как она представляется человеку. Мне кажется важным заставить зрителя поверить прежде всего в очень простую и потому как раз неочевидную вещь: что кино как инструмент в определен­ном смысле обладает даже большими возможностями, чем проза. Я имею в виду особые возможности, которыми облада­ет кино, чтобы наблюдать жизнь, наблюдать се пссвдообы- денное течение. Именно в этих возможностях, в способности кино глубоко и непредвзято вглядеться в жизнь, состоит, в моем понимании, поэтическая сущность кинематографа.

Любое творчество связано со стремлением к простоте, к максимально простому способу выражения. Стремиться к простоте — это значит стремиться к глубине воспроизведения жизни. Но это и есть самое мучительное в творчестве — жаж­да обрести самую простую форму выражения, то есть адек­ватную искомой истине. Так хочется достигнуть многого ма­лыми средствами, малой кровью. Но, увы, связь обратно про­порциональна: добиться простоты — значит измучиться до по­следней степени. А к тому же еще надо постоянно опасаться следовать тому пли иному кинематографическому стилю. Ка­залось бы, для художника это все совершенно внешние, сто­ронние вещи. Но стили, сложившиеся на другой индивидуаль­ной основе мешают свободному профессиональному само­выявлению. Недаром так называемое свободное профессио­нальное владение формой па самом деле оказывается часто всего лишь разновидностью ремесленничества и, по сути, очень далеко отстоит от истинного творчества.

51 понимаю, что чрезмерное упрощение формы тоже мо­жет показаться непонятно-вычурным, напряженно-высокомер­ным. Мне ясно одно: необходимо свести на нет всяческие туманности и недоговоренности, все то, что принято назы­вать «поэтической атмосферой» фильма. Такую атмосферу обычно как раз и стремятся старательно и специально со­здать на экране. Атмосферу не нужно создавать. Она сопут­ствует главному, возникая из задачи, которую решает автор. II чем эта главная задача сформулирована вернее, чем точ­нее обозначен смысл, тем значительнее будет атмосфера, ко­торая вокруг него возникнет. По отношению к этой главной ноте начнут резонировать вещи, пейзаж, актерская интона­ция. Все станет взаимосвязанным и необходимым. Все будет вторить и перекликаться, а атмосфера возникнет как резуль­тат, как следствие возможности сосредоточиться на главном. А сама по себе атмосфера несоздаваема... Именно поэтому, кстати, мне никогда не была близка живопись импрессиони­стов с их желанием запечатлеть мгновение, текучее и измен­чивое состояние, передать мимолетное. Все это не кажется мне серьезной задачей искусства.

Стремление к совершенству побуждает художника делать духовные открытия, постоянно подвигать себя на максималь­ное нравственное усилие. Есть смысл повторить еще раз: ху­дожник выражает истину через образ действительно­сти. В стремлении к абсолюту — движущая тенденция раз- вития человечества, соответственно и искусства. С этой глав­ной тенденцией связывается для меня и понятие реализма.

Искусство реалистично тогда, когда оно стремится выразить нравственный идеал. Реализм — это стремление к истине, а истина всегда прекрасна. В этом смысле эстетическая кате­гория соразмерна этической.

В фильме Ингмара Бергмана «Шепоты и крики» есть эпизод, о котором я часто вспоминаю. Две сестры, приехав­шие в отчий дом, где умирает их третья сестра, оставшись наедине, вдруг ощущают прилив родственной близости, ту человеческую тягу друг к другу, которую не подозревали в себе еще за минуту до этого. И тут же возникает щемящее ощущение пробужденной человечности, которое тем более, волнует, что в фильмах Бергмана такие мгновения мимолет­ны, скоротечны. Люди в его фильмах ищут и не могут найти контакта. И в «Шепотах и криках» сестры тоже так и не мо­гут простить друг другу, lie могут примириться даже перед лицом смерти одной из них. Но чем больше они истязают и

ненавидят друг друга, тем острее, разительнее впечатление, которое производит сцена их душевного порыва. К тому же вместо реплик Бергман заставляет слушать тут виолончель­ную сюиту Баха, что сообщает особую глубину и емкость всему, что происходит на экране, придает покоряющую убе­дительность стремлению режиссера недвусмысленно выразить здесь то позитивное начало, которое обычно едва прослуши­вается в его суровых и горьких картинах. Благодаря Баху и отказу от реплик персонажей в сцене возник как бы некий вакуум, некое свободное пространство, где зритель ощутил возможность заполнить духовную пустоту, почувствовать ды­хание идеала. Пусть у Бергмана это знак того, что быть не может. Но если зритель все же получает хоть какую-то опору для надежды, то перед ним открывается возможность катарсиса, духовного очищения. Того нравственного освобож­дения, пробудить которое и призвано искусство.

Искусство несет в себе тоску по идеалу. Оно должно поселять в человеке надежду и веру. Даже если мир, о ко­тором рассказывает художник, не оставляет места для упо­ваний. Нет, даже еще более определенно: чем мрачнее мир, который возникает на экране, тем яснее должен ощущаться положенный в основу творческой концепции художника идеал, тем отчетливее должна приоткрываться перед зри­телем возможность выхода на новую духовную высоту.

Для меня кино — занятие нравственное, а не профес­сиональное. Мне представляется необходимым сохранить взгляд на искусство как на нечто чрезвычайно серьезное, ответственное, не укладывающееся в такие понятия, как, скажем, тема, жанр, форма и т. д.

Искусство существует не только потому, что отражает действительность. Оно должно еще вооружать человека пе­ред лицом жизни, давать ему силы противостоять жизни... Для искусства не обязательно иметь готовые ответы на воп­рос, поставленный в произведении, — и даже в программном романе «Братья Карамазовы» Достоевский не дал ответа на поставленные им самим вопросы.

Но не предлагая готовых ответов, искусство оставляет нам ощущение веры. «Ура Карамазову!» — говорит Достоев­ский в финале романа. Говорит тогда, когда провел нас с героем сквозь все его страдания, падения, ошибки и довел нас до такого состояния, что мы полны любви к герою и благодарности, признательности ему за его благородство, за верность себе, за перенесенные им муки. Он стал одним из пас. Мы черпаем в нем веру.

Искусство дает нам эту веру и наполняет нас чувством собственного достоинства. Оно впрыскивает в кровь челове­ка, в кровь общества некий реактив сопротивляемости, спо­собность не сдаваться. Человеку нужен свет. Искусство да­ет ему свет, веру в будущее, перспективу.

Гений связан для меня с перспективой, светом. Если нет перспективы, то нет и драматизма, и выхода из него... Про­ведя человека сквозь драматические, трагические ситуации, сквозь безнадежность,—дать ему выход в покой, в радость, в состояние надежды.

Все это давно поняли древние греки и создали самый демократичный театр. Поразительно, как они пришли к по­нятию «катарсис» — понятию, для меня чрезвычайно важ­ному, «Очищение путем сострадания и страха» — так опре­делено понятие «катарсиса» у Аристотеля. Веками это тол­ковалось и трактовалось с точки зрения самых разных фи­лософских систем н логики. Но для меня состояние «катар­сиса» — чисто эмоциональное, не подвластное логическим объяснениям, назидательности. Это для меня именно сопе­реживание с выходом в покой, к счастью и перспективе. Это своеобразный способ исповеди во имя обретения силы для жизни, веры в себя и в свои возможности, найти в себе самом новые нравственные источники (что и есть цель нспо- веди). Искусство и дает человеку возможность «катарсиса», очищение через сопереживание другому — герою. Пережив с ним вместе трагедийную ситуацию, «переварив» ее в себе, человек может почувствовать себя великим, встать на уро­вень художника. Подумайте только: братья Карамазовы один блаженный, другой, Митька, осужден за убийство, тре­тий сошел с ума да еще их папаша Федор Павлович, а в итоге — «Ура Карамазову!» Это и есть «катарсис». Если Карамазовы на что-то понадобились, мы можем верить в ссбя.

Необычайно важно сохранить для кинематографа идею «катарсиса». Для кино назрело время решать проблемы, ко­торые история ставит перед человечеством.

Искусство — единственная из форм человеческой деятель­ности, которая абсолютно идеалистична, в том смысле, что она стремится выразить бесконечность.

С нравственной точки зрения искусство имеет два аспек­та. Во-первых, это единственный род деятельности, пожалуй, высший, по крайней мере в сфере духовной, ради которого, быть может, вообще человечество существует. Во-вторых, ис­кусство как деятельность — бескорыстно, т. е. оно невыгодно для того, кто им занимается. Оно, во многом, стоит над исто­рическим процессом, хотя оно порою и ускоряет обществен­ные процессы. «Художник — это всегда стихийное бедствие для государства», — по-моему, очень точная фраза. Искусст­во развивает общество быстрее, чем оно этого хочет. В ис­кусстве есть нечто имманентное, заложенное в него от при­роды. Существовали различные точки зрения о происхожде­нии искусства, например, от религии. Стоит перенестись мыс­ленно в глубь веков и станет понятно, что это не случайно. К примеру, иконопись. Это не искусство, вот в чем дело, это нечто другое. Строительство соборов тоже не было искусст­вом, так как имен строителей не осталось. Человек столь ор­ганично выражал своп творческие силы, что это было служе­ние, а не искусство, а оно, не есть ли истинный смысл искус­ства? tie было авторства, была безымянность. Раньше ико­нописец постился, ходил на службу, молился и только будучи в состоянии духовного очищения приступал к написанию иконы. При этом каноны в иконописи, как известно, были строжайшие. Тем не менее Рублев создает «Троицу» так, как будто она создана впервые. Свобода творчества и прочее — это, так сказать, из другой оперы. «Если хочешь быть сво­бодным— будь им», и пе говори так много об этом.

Я думаю, кино способно родить художников, которые от­носились бы к своему делу, как к служению. 22

Однако мы занимаемся кино, но при этом зачастую не зна­ем, что же такое кино? Мы слишком часто в плену у собст­венного языка. Еще Ницше заметил, что язык начинает те­рять свою сущность, вместо того, чтобы становиться более точным, он деградирует, все менее выражает суть. (В араб­ском языке, к примеру, 700 определений верблюда!) Само слово слишком неточно в передаче смысла. Феномен утраты языка странное явление, настораживающее. Наши знания все более отдаляются от истины. Возникает пропасть между названием и сутыо явлений. Этот разрыв и должно заполнить искусство, ибо оно универсально. Однако и в искусстве про­исходят странные явления, подобные тем, что в языке. К при­меру, феномен «массовой культуры», т. с. замена качества количеством. Все «потребляют» искусство, все им «интересу­ются». Что-то вроде одежды, нечто модное, из ассортимента современного человека. Это ужасно. Прагматизм и потреби­тельство моды вот бич современного искусства. Однако его подлинная сущность, его роль и функция не изменяются и не могут измениться.

Нам дано в искусстве, создав образ, объять необъятное. Абсол ют.

Религия, философия, искусство — вот три кита духовной деятельности, где человек формулирует для себя понятие аб­солюта. Подобно тому, как в капле отражаются облака и де­ревья, так в образе отражается мир. Капля — это образ мира. Это иносказание. По и религия, к примеру, тоже иносказание, ибо она с нами говорит на человеческом языке. П. Флорен­ский в «Иконостасе», размышляя о том, что же такое икона, пишет: «Представьте, что вы находитесь в закрытой комнате, но есть полутемное окно, сквозь которое вы догадываетесь о существовании другого мира».

Применительно к понятию художественного образа, это очень глубокая мысль. Человек — частица абсолюта. Когда человек ощущает абсолют, ему дано его запечатлеть.

Принято считать, что специфика кино в «синтетичности», что в нем все виды искусства слились. Если бы это было так, то кино не было бы искусством.

Кино—не является синтетическим искусством, так же как и монтаж не является специфической сущностью кине­матографа. Ведь литература тоже монтаж, и поэзия, и ар­хитектура.

Путь кинематографа — это путь постепенного освобожде­ния от влиянии смежных искусств, а не наоборот. И чем даль­ше кинематограф пойдет в своем независимом способе раз­работки материала жизни, тем больше он добьется успехов.

Самое опасное, что может быть для каждого вида искус­ства— это непонимание специфики своего материала. К при­меру, «передвижники», в работах которых функция подавила уникальность. Или скульптуры Родена — явное непонимание материала своего искусства. Другое дело скульптуры Г. Мур- ра, который продлевал природу, создавал камни из камней, а не литературу из камня, как это делал Роден.

Искусство — «вещь» абсолютно чистая, в нем невозможны любые «примеси», будь то конъюктура или эклектика.

Законсервированное время — вот сущность того материа­ла, которым оперирует кинематограф. Истинная киноконст­рукция соединяет образы мира в образе времени. Если нель­зя исключить понятие времени из кадра, значит кадр снят правильно. Обычно «стареют» те фильмы, где авторы пре­небрегли течением: времени в кадре, где нет самодвижения ж из ни.

М. И. Ромм считал, что развитие кино это движение по пути все большего и большего реализма, все большего прав­доподобия. Это и правильно, и неправильно. Искусству инте­ресна истина, а не только правдоподобие. Важно исключить все то, что может читаться, как фальсификация реальности. Как у музыканта есть «слух», так и у режиссера должен быть некий орган контроля, не позволяющий выходить за пре­делы своего знания жизни.

Специфика кино -это скульптура из времени. У кино нет своего языка в смысле некой системы иероглифов. Кино не оперирует языком, оно оперирует реальностью (ибо время есть реальность), образами текущего времени. Способность вжиться во время — это и есть способность к кинематографу. «Прибытие поезда» Люмьеров — замечательный фильм, за­фиксированная действительность, существующая в своей фор­ме. Мы как бы входим в то время.

Вообще это наводит на мысль, что подлинное кино, быть может, начинается тогда, когда «ничего не происходит», когда нет «тотального смысла» эпизода, а есть материал жизни как таковой. Все этп, так называемые, «важные слова» в сцена­рии— это все не кино. Реконструированное событие само по себе означает гораздо большее. Подлинное кино способно до­нести свою мысль и без помощи слов.

Можно говорить о будущем кино, о голографии и пр., но лучше не снять, чем братья Люмьеры сняли «Прибытие поез­да» или Внго «Ноль по поведению».

Я, честно говоря, не очень верю г? техническую революцию в кинематографе. Скорее можно ожидать какого-то раскре­пощения в будущем в моральном, нравственном смысле. Я ду­маю, что это произойдет тогда, когда технология даст воз­можность сосредоточить в руках одного человека очень не­дорогую возможность фиксировать на пленку изображение. В принципе, искусство может считаться настоящим с того момента, когда оно перестает оплачиваться, когда оно не должно окупаться. Когда вы сделаете свою картину совер­шенно даром, когда не будет необходимости иметь громозд­кую аппаратуру, громоздкий способ обработки пленки и так далее. В конце концов все сведется к тому же, что, скажем, связывает писателя со своим творчеством — карандаш и ку­сок бумаги. Так и должно быть в кино и это будет, безуслов­но, рано или поздно, но будет. А сейчас, поскольку надо опла­тить производство, да еще и заработать, возникает ситуация, при которой кинематограф вынужден считаться со вкусом зрителя, который платит деньги за воспроизводство фильмов. Однако и сегодня, несмотря па то, что кино является напо­ловину фабрикой, а наполовину искусством, тем не менее умудряются некоторые режиссеры каким-то образом все-таки делать картины, являющиеся произведениями искусства.

Устрашающее явление в современном кино — девальвация профессии режиссера. Сейчас все «умеют» снимать кино и все «все знают». Па самом деле это говорит о том, что никто не знает, что такое кино. Надо начинать все сначала. Нет никаких законов. Нет ни, так называемого, интеллектуально­го, ни «поэтического» кино. Есть Хаос. И режиссер должен привести этот хаос к гармонии. (Вспомните в этой связи мысль А. Блока). Надо изобрести свою систему работы с ак­тером, оператором, с материалом и т. д. Конечно надо знать, что было до тебя, но затем надо забыть это. Невежество — ужасное свойство, оно агрессивно и злобно. Поэтому, повто­ряю, надо з п а т ь, но забыть. Нужно создать собственную концепцию. Однако, творческий акт противоречив, он связан с жертвенностью. Последним актом нашего творения будет разрушение. Создав концепцию, мы должны принести ее в жертву, как и знание законов монтажа, организации мате­риала и пр. и пр. Не надо бояться топтать ногами собствен­ную схему или принцип.

Пожалуй Брессон - это единственный человек в кино, ко­торый достиг полного слияния практики с концепцией, кото­рую он теоретически подготовил прежде, чем начал снимать сноп картины. Тут полнейшее совпадение, и более последова­тельного художника, который бы так упорно стремился к точ­нейшей реализации своего творческого кредо, я не знаю. При том надо учесть, что его принцип заключается в том, чтобы совершенно разрушить так называемую выразительность, раз­рушить стену между образом и реальной жизнью. В каком-то смысле он сближается в своем стремлении с восточным ис­кусством дзеновского, что ли, толка, где форма настолько изыскана, настолько последовательна, что она уже перестает существовать. Фон становится очевиднее, нежели смысл, ко­торый за эти.VI стоит. Конечно, это идеальный случай. В тео­ретическом смысле, пожалуй, только у Пушкина можно най­ти такого рода соотнесение формы и содержания. Правда, у Пушкина не было таких мучительных раздумий по поводу собственной концепции, взгляда на искусство и пр. Пушкин был Моцартом в определенном смысле, он менее всего фило­софствовал, он был органичен.

У Брессона какой-то невероятный, совершенный аскетизм. Это уже абсолютное отсутствие формы перед лицом правды жизни, и это уже смыкается со своей противоположностью и превращается в абсолютную форму. В чистое кино, в чистое искусство, где нет ни грани похожести на жизнь, а с другой стороны, все это тут же превращается в абсолютное правдо­подобие. Именно эта пульсация создает почти тошнотворное ощущение, будто находишься на палубе корабля, качающе­гося па мертвой зыби. Это действует совершенно необратимо. Нечто подобное бывает тогда, когда хочется что-то вспомнить п никак не удастся. Возникает какой-то мотив, интонация, тень, что ли, мысли, которую невозможно ухватить, но она все время носится в сознании. Такое мучительное состояние очень напоминает мне некоторые сцены у Брессона. Я, пожалуй, не испытывал никогда большего волнения, чем глядя картины Брессона.

И если говорить о кино, то видимо Брессон является са­мым последовательным человеком. Тем не менее, я понимаю, что невозможно быть настолько последовательным, я вообще не знаю, возможно ли это.

Раньше, например, в средневековой Японии было принято среди живописцев, когда они достигали славы и их имя ста­новилось известным повсеместно, уходить из этого места и начинать новую карьеру художника, но под другим именем и 26 совершенно в новой манере. Они начинали практически но­вую жизнь. И были случаи, когда художники умудрялись проживать так несколько жизнен, до пяти. Причем, они начи­нали каждый раз буквально на пустом месте.

Так что наверняка каждый художник способен видоизме­нять своп взгляд на искусство. Очень часто бывает, что ху­дожник, создавая шедевры, порою сам разрушает свои прин­ципы и на местах разрушений возникают удивительные воз­можности.

Итак, принцип принципом, но очень часто он нарушаетс я. II такое могучее свойство художника, как следование своему принципу, доступно не каждому. Но мне это импонирует, по­этому я и говорю вам о Брессоне.

Можно заметить, что вес лучшие картины Брессона, Берг­мана, Феллини чем-то объединены. По существу, это одна и та же картина. Каждый из этих, столь разных, режиссеров делает в своем творчестве одну и ту же картину. Это не слу­чайно.

Однако, я думаю, никто из работающих в кино режиссе­ров не будет со мной спорить, если я скажу, что каждый из них чувствует себя в чем-то ограниченным в своем творчест­ве, подобно человеку, который никак не может дойти на сво­ем пути до того места, где бы он считал себя достигшим окончательного результата, истины. 51 не знаю таких людей. Бергман, например, говорит, что он вообще очень многим режиссерам «завидует». Кстати, он очень добрый и скромны!! человек, очень доброжелательный по отношению к своим кол­легам. И ставит себя очень невысоко. Но есть разные харак­теры. Антониони любит, чтоб его хвалили. У него масса комп­лексов и он страшно всем завидует, и Феллини, и Бергману. Феллини тот вообще никому не завидует, человек редкой доброты и, в общем-то, не очень серьезно к себе относится. Но вместе с тем каждый из них отчетливо представляет себя в качестве человека далеко не достигшего того, чего ему хо­телось бы достичь. Могу сказать, например, что идеализируя в каком-то смысле для себя достижения Брессона, я пони­маю, что никогда в жизни не смогу так работать.

Я. честно говоря, не знаю ни одного совершенного произ­ведения. Я даже не очень верю в такую возможность теоре­тически. Наоборот, мне кажется, что в несовершенствах за­ложена какая-то человечность произведения, иначе бы ма­шина, компьютер мог заниматься творчеством. И эти несо­вершенства в конечном счете становятся достоинствами про­изведения.

Однажды у меня возникла мысль — почему мы, режиссе­ры, никак не связываем свою деятельность со своей жизнью, почему мы социально не заинтересованы. Вот есть моя жизнь, где я совершаю ряд поступков, где я могу быть чест­ным или негодяем, а вот моя деятельность, это другое. Когда я начинаю вести себя как честный человек, я начинаю сталкиваться с обществом, с самим собой и др. Но почему этого не происходит, когда я работаю над фильмом? Почему это всегда с разрешения чьего-то, и это уже все безопасно, и это совсем не моя жизнь, а просто профессия, которой я поль­зуюсь для того, чтобы иметь хлеб насущный.

Человек, который стоит у станка и работает, имеет полное право считать себя хозяином жизни, потому что он создает материальные ценности, он осуществляет технологию, прог­ресс. А человек, который рассказывает байки большому ко­личеству публики, занимает время того человека, который ра­ботает, является просто преступником. Потому, что он отни­мает время у честного человека и пользуется им как спосо­бом добычи для себя денег. Пользуется невежеством и стра­стью к развлечениям. Все это очень дурно пахнет. Так по­чему же художник должен отделять свою жизнь от своей профессии? Не должен. Напротив, нужно соотносить свои принципы с теми принципами, которые прокламируются у не­го в фильмах. Пели ты писатель, то, пожалуйста, живи как хочешь. Публика может читать твои книги, а может и прене­брегать ими, потому что, в конечном счете, я еще подумаю, купить мне эту книгу или не купить. Кино же обречено на то, что за него должны заплатить деньги, иначе оно не сможет существовать. Мы заранее продаем свои картины. Они обре­чены на то, что их будут смотреть. Именно поэтому мы не имеем права относиться к кинематографу как к развлечению. Однако, что же происходит на самом деле? С одной стороны руководство относится к нам как к людям, которые должны воспитывать зрителя, а с другой стороны они требуют просто разрушения личности этого зрителя, иначе и не назвать. Ко­роче говоря, левая рука не чувствует, что делает правая. Это очень сложный вопрос. Только очень подготовленные и глу­боко нравственные люди способны разобраться в этой пробле­ме и выносить какие-то решения по этому поводу.

Видите ли, аудитория, которая смотрит наши картины, ужасно хочет заставить нас делать те картины, которые бу­дут ей импонировать. Нет ни одного режиссера, который бы не стремился быть понятым, иначе он не смог бы работать, потому что искусство все-таки еще и способ общения. И если высказывается художник, то совсем гге для того, чтобы как над пропастью крикнуть и услышать собственный голос, от­раженный эхом, вовсе нет. Искусство невозможно, если неко­му его воспринимать. Тем не менее можно угодить всем и каждому, но при условии, что ты компьютер, а не художник. Бывает и еще хуже, когда художник пытается говорить на вседоступном языке, т. е. он или подделывается под низкий уровень зрителя, прикидывается дурачком, или говорит на каком-то сюсюкающем языке, как с детьми. Кстати, вы знае­те, что это всегда плохо кончается. Короче говоря, это тоже колоссальной важности проблема. Я не знаю, что такое «до­ступный язык». Мне кажется, что единственный способ это язык искренний. Другого пути, кроме как быть самим со­бой, — я не знаю.

Над нами тяготеет огромное количество предрассудков, причем не только над профессионалами, которые делают кар­тины, но н над зрителями. И один из них чтобы произведе­ние искусства было понятно, тут же, сейчас же понятно, ина­че оно пс имеет права просто возникнуть, не имеет права быть рожденным. Хотя В. И. Ленин и писал о том, что ис­кусство должно быть понято народом, он никогда не писал, что искусство должно быть понятно народу. Это неточный перевод с немецкого, фраза написана по-немецки, тот, кто знает немецкий, с легкостью может прочесть это в любом издании. Только в силу нашей темноты необычайной мы мо­жем приписывать Ленину такую в общем-то безграмотную в философском смысле фразу. Потому, что ничего не может быть так вот метафизически понято раз и навсегда. Сущест­вует процесс понимания, процесс. Без процесса ничего не су­ществует. И об этом очень много писали и Ленин, и Маркс, и Гегель. На этом основана марксистская концепция и исто­рическая, и эстетическая, и философская. Вы об этом лучше меня знаете. И тем не менее мы упорно продолжаем настаи­вать на «понятности». Но поскольку «понимание» — есть про­цесс, то это означает движение в смысле какого-то прогресса.

Этот процесс никак пс может означать опускание художника до уровня зрителя, потому что это был бы уже не прогресс, а регресс. Прогрессом может быть только подъем зрителя, его восприятия до уровня художественного произведения, до уровня искусства, а никак не обратно.

Создать произведение искусства всем попятное просто не­возможно. Ибо оно (в таком случае) выйдет за пределы ис­кусства и станет чем-то настолько средним и настолько не­убедительным, что уже перестанет носить смысл, который мы приписываем искусству. Это всем ясно, но тем не менее мы упорно продолжаем заниматься тем, чем занимались, т. с. тратить государственные деньги и развращать публику. Она и так совершенно в ужасном состоянии находится сейчас. Вот именно в связи с тем, что мы пытаемся делать картины, ко­торые стали бы зрителю мгновенно понятны, мы тем самым наносим ему страшный вред. Я не говорю, что цель должна быть непонятность. Вы же понимаете, так вопрос не стоит, такой цели быть не может.

Если посмотреть в репертуарный листок, висящий где- нибудь на углу улицы, посмотреть, что идет в кинотеатрах, становится непонятным, почему же тогда столько проблем в смысле выхода на экран у многих наших картин возникает в процессе сдачи их руководству. Я не могу понять, какой моральный урон может нанести зрителю фильм, к примеру, Отара Иоселиани «Пастораль», в то время, когда идет кар­тина, которая называется «Убить...», не помню кого. В об­щем, какая-то кошмарная билиберда, которая может только развратить зрителя и страшным образом.

Мне приходилось сейчас много ездить по Советскому Союзу. В Москве и Ленинграде все это выглядит более или менее уравновешенным, ну, не бросается в глаза что ли. Но в провинции просто на каждом углу висят подобные афиши, а больше там ничего не идет, просто ничего. А если учесть, что в Советском Союзе уже около трехсот миллионов чело­век живет, то положение становится просто катастрофиче­ским. Я не понимаю, в чем тогда проблема, почему надо сер­диться на Андрея Смирнова и не пускать его картину

«Осень», которая просто невинна, по сравнению с тем, что идет на экранах. Быть может это от того, что она делалась па «Мосфильме», а те, другие картины, делались заграни­цей? 51 никак не могу понять где логика. Короче говоря, мы

свидетели каких-то удивительных событий, которые, по-мое­му, означают только одно; полное смятение и непонимание

в том, что же все-таки следует делать для того, чтобы нала­дить отношения между советским зрителем и советским ху­дожником, работающим в кинематографе.

Мне последнее время приходилось путешествовать по на­шей провинции и встречаться там со зрителями. И меня по­разило насколько вырос зритель. 51 ожидал совершенно дру­гого. Он вырос, он уже просто вопиет и никак не может по­нять, почему он вынужден смотреть картины, которые он не хочет смотреть, и не видеть то, что хотел бы увидеть.

Я каждый день получаю письма от зрителей, в которых они делятся со мной вот этой проблемой. И меня поражает, насколько мы не доверяем нашим зрителям. Л зрители уже давно интересуются вещами очень сложными для понимания. Они уже, более того, не считают такие картины сложными для понимания, а наоборот, им кажется, что это очень су­щественно и важно, что это им доступно больше, чем что-либо другое. Поэтому, есть только один путь к сердцу зрителя это способность говорить собственным языком, не опасаясь неверного толкования и неверного восприятия зрителем кар­тины.

Существует еще один, пс менее существенный предрассу­док, это разделение искусства на так называемое оптимисти­ческое и пессимистическое, на прогрессивное и реакционное. С моей точки зрения это просто недоразумение, потому что я не представляю себе искусства реакционного. Если произве­дение является искусством в полном смысле этого слова, то оно не может быть реакционным. Искусство вообще не может быть реакционным, потому что оно результат духовной жиз­ни целого народа, оно не может быть аналогично отбросам каким-то. Наоборот, оно связано обязательно с выражением духовной эманации в жизни целого народа, с нравственным скачком в его культуре. Поэтому, когда речь идет о так на­зываемом реакционном искусстве, то очевидно, что имеется в виду вообще не искусство, а попытка подделаться под пего, мимикрировать при помощи стилистики, способов, методики, с целью протолкнуть какие-то реакционные идеи. Вот поэто­му мне кажется, что па уровне марксистской эстетики, так вопрос ставить нельзя, просто смешно. Просто смешно слы­шать такого рода оценки: произведение, дескать, очень та­лантливое, по, товарищи, нельзя же так ошибаться с идеоло­гической точки зрения и делать такие ошибочные выводы, ко­торые автор делает в своем фильме по отношению к жизни, которая его окружает. Тут мы должны товарища поправить... и т. д.

Очевидно, что в таком рассуждении первая половина вы­ступления противоречит второй, поскольку форма неотделима от содержания, идея неотделима от формы. Подобно тому, как в гипсовой скульптуре существует основа, каркас, так существует внутри любого произведения идея. Но образ как таковой не является подобной скульптурой. Художественный образ это уже новое качество, где идея растворяется в фор­ме, а форма растворяется в содержании. Нельзя пол-яблока назвать яблоком, так же нельзя иметь форму, отделенную от содержания. Поэтому и существует так много концепций, где эстетики говорят о том, что по существу форма и есть со­держание. Мы очень не любим такого высказывания и часто на него свирепо обрушиваемся, но мне кажется, не следует столько страсти вкладывать в подобную критику, потому что здесь есть своп резон. Поскольку эти два понятия невозможно разъять, то, логически рассуждая, можно назвать первичной как форму, так и содержание. Это дело вкуса, просто как к этому отнестись. В конечном счете, это не имеет никакого значения.

Художественный образ может называться так только в том случае, если он замкнут в себе, герметичен и самоценен, не­возможен для толкования, ибо он является образом самой жизни, которая тоже не поддается прямолинейному толкова­нию. Образ не может существовать как символ чего-то, т. е. в замкнутой системе, которую можно расшифровать. Каждый раз, когда сталкиваешься с глубоким произведением искусст­ва всегда поражаешься тому, что каждый раз воспринимаешь его по-разному, совершенно по-новому. Я имею в виду произ­ведения искусства, а не какое-то убогое зрелище, впечатление от которого всегда одинаково. Это говорит об очень многом. Если мы ограничим художественный образ какими-то преде­лами идеологическими, концепционными, то в этом случае произведение не будет жить, не будет восприниматься вместе с нами и само по себе, развиваясь во времени. Оно замкнется, п умрет.

Вообще, вопрос о том, почему стареют картины, очень ва­жен в понимании сущности кино и мы еще вернемся к нему н поговорим более подробно. Сейчас же я хочу сказать, что вы наверное правы, когда говорите, что «Как в зеркале» го­раздо современнее, чем «Сладкая жизнь». О «Мушшет» я во­обще говорить не хочу. Она будет вечно стоять и будет не­изменна. Вот «В'/у», на мой взгляд, не устарела, потому что там Феллини сосредотачивается на внутренних, личных проб­лемах, а не узурпирует право судьи и морализует по поводу современного ему общества. Если бы Толстой не был так та­лантлив, то его «Анна Каренина» никуда бы не годилась, ибо что может быть банальнее сюжета этого романа. Что може! быть банальнее флоберовской «Мадам Бовари»? Тем не ме­нее, это взято в таком соотношении к внутреннему миру соб­ственному, что это уже приобретает форму и образ самого автора.

В «Сладкой жизни» само время берется в аспекте прехо­дящем, сиюминутном, актуальном. В каком-то смысле это картина, претендующая па актуальность. Видимо искусство не может к этому тяготеть и если произведение все-таки не способно перебороть в себе любую актуальность, любую сию-

минутность и не может превратить эту проблему в проблему вечную, тогда эта актуальность заставит состариться карти­ну. Картина умрет вместе с потерей актуальности. Кстати, и философские концепции в фильме устаревают, потому что всегда видно что иллюстрируется, откуда взято и т. д.

В произведениях, которые можно отнести к шедеврам, ху­дожественный образ не поддается анализу, он ничего не зна­чит, кроме самого себя, потому он вечное. Образ — нечто неделимое, если же он обретает смысл, толкование, то это уже символ, а символ стареет, как только расшифровывается.

Настоящее произведение искусства понять до конца не­возможно, да и не нужно, потому что истинный художник на это п не рассчитывает. Он создает образ мира с тем, что­бы мы его смотрели глазами, слушали, ощущали.

Сколько раз я смотрел картину Бергмана «Персона», столько раз она мне казалась картиной о совершенно разных, о противоположных вещах, каждый раз я ее воспринимал совершенно по-разному. Сначала мне показалось, что это или плохая картина, или я ничего не понимаю в ней. Однако, по­том я решил, что так и должно быть. Это тот мир, в котором мы находим близкое себе и этими аспектами соприкасаемся с миром художника. Другого способа пет. Рассчитывать па то, что мы можем совпасть буквально, как совпадают персо­нажи этого фильма, нам не приходится, к счастью, ибо тогда у нас не было бы возможности оценивать произведение по- своему. а у произведения отняли бы возможность существо­вать как часть природы, как часть истины, т. е. существовать совершенно независимо от того, что навязывает ему автор с одной стороны, а зритель — с другой. Конечно, говоря об этом, я имею в виду очень высокие примеры искусства. Что греха таить, картина Бергмана «Персона» не пользуется никаким зрительским успехом, не пользовалась никогда. В Швеции есть такое государственное учреждение — королевский инсти­тут, который берет на себя все затраты, если картина прова­ливается в прокате, но имеет художественную ценность. Нел и бы так не было, вряд ли Бергман мог снять многие из своих картин. Вообще, этот вопрос очень интересный даже с социо­логи чес ко i'i точки зрения.

Разговоры же по поводу понимания, это, по-моему, очень наивные разговоры, которые тянут за собой вульгарное, ути­литарное восприятие искусства.

Искусство не способно воздействовать примером как бы мы не старались создать какие-то характеры с целью под­ражания им. Как выясняется — все это бесполезно, из этого ничего не выходит. Ну, дети немножко поиграют в Чапаева или ii «великолепную семерку», на том дело и кончится. За этим ничего не стоит, кроме здоровых детских инстинктов. Потому что цель искусства не научить, а, как вам сказать, размягчить, что ли, человеческую душу и обратить взор в направлении истины, добра, сделать податливыми и способ­ными воспринимать добро. Вот в этом, наверное, и функция искусства и его утилитарный смысл.

У нас в кино происходит сейчас странная вещь: режиссе­ры очень часто снимают картины, не пользуясь собою для этого. Они являются какими-то руководителями процесса, а не созидателями. Это всегда заметно и ничего тут не скро­ешь. Многие из них считают так: здесь мы чего-то украдем, там подтасуем, что-то заменим рассуждением, что-то возьмем у одного режиссера, что-то у другого, что-то вычитаем из книг, а потом все это разыграем более или менее благопо­лучно н все склеится. Ничего не склеится. Всегда будет вид­но, что это эклектично, что это не живет, оно мертво.

Кино — это такое же искусство, как все остальные и по­этому тут обмануть никого не удастся.

Жизнь и творчество имеют один и тот же источник, при­чину и цель. Человек живет для того, чтобы стремиться к ка­кому-то идеалу, какой-то цели. Я не представляю себе цель достигнутой. На самом деле нет цели, есть процесс стремле­ния к ней, есть движение. Очевидно, когда мы говорим об об­разе, который создает иллюзию жизни, то видимо здесь, как ни в чем другом, отражается эта специфика человеческого сознания, существования, его внутреннего мира, который вы­ражается в чем-то неуловимом, где абсолютным является не­что незаконченное, но (при этом) неразрывное в целостности своей, то, что нельзя разъять. Вы понимаете, здесь уже идет разговор на уровне чистой философии, почти на религиозном уровне, потому что ничего конкретного здесь быть не может. Цель н причины движения остаются вечными, а все осталь­ное должно нарушаться. Я хочу внушить вам мысль, что нет ничего закономерного в нашей профессии, никаких законов, которых не следовало бы переоценить.

Поэтому, когда вы обращаете внимание на какие-то осно­вополагающие аспекты ремесла, то вы должны помнить, что они даны вам не для того, чтобы вы ими пользовались, а для того, чтобы вы их были способны разрушить. Вам должно относиться к каноническим сведениям о профессии только в этом смысле, и только в этом смысле и.ч изучать. Не изу­чать— невозможно, потому что иначе вы будете всю жизнь изобретать форточки и велосипеды. 34

Это не значит, что художник должен пользоваться каж­дый раз какими-то особыми средствами, совсем ист. Он мо­жет снимать одних и тех же актеров, одни и те же интерье­ры, использовать одну и ту же музыку. И это не будет озна­чать, что он делает одну и ту же картину. Мне кажется, в этом смысле нужно всегда идти по пути самоограничения. Постепенно замыкаясь только теми средствами, которые ва­ми наиболее излюблены, в которых вы себя удобнее чувствуе­те, которыми легче оперируете. Это пс проще, это благород­нее. Когда многими словами выражается простая истина, это всегда обидно н неприятно слушать, другое дело — сконцент­рированная мысль в лаконической форме. Лаконизм не всег­да означает простоту.

Я, например, знаю случаи, когда режиссер одним кад­ром снимал большую сцену. И это было замечательно, как, скажем, у Бергмана в фильме «Стыд». А другой раз видишь, что снято одним куском и тебе становится тошно, потому что у другого режиссера это превращается в самоцель. Ну, ска­жем, в фильме «51 — Куба», где покойный Урусевский снимал кадры чуть ли не из-под воды бассейна, в котором кто-то там купается на небоскребе, а потом садится на лифт, едет на площадку где какие-то танцы, входит в бар и т. д. Ну и что? Разве было бы хуже, если бы все это разрезать на десять кадров? Это выглядит так наивно и так претенциозно, как если бы вдруг в хорошее общество вошел человек совершенно из другого и заявил о себе, как Дулитл в пьесе Шоу. Это к кино не имеет никакого отношения совершенно.

Говоря о проблемах режиссуры, я еще раз хочу вас пре­дупредить о том, что на вашем пути будет очень много соблаз­нов. Потому что существует так называемый «кинематографи­ческий стиль», который не имеет никакого отношения к ки­нематографу, но тем не менее каким-то образом делает фильм похожим на настоящее кино. Некое эрзацкипо. Вам следует этого очень и очень остерегаться. «Кинематографично» — это самая опасная формулировка, ибо все это в ложном, внешнем смысле. За это можно спрятать в кинематографе очень мно­гое пз того, что никак с кинематографом не связано. Напро­тив, всю жизнь следует бороться в себе вот с этими внешни­ми проявлениями кинематографа.

Вы наверное заметили, что в последнее время в кинемато­графе появилось много новых имен, как никогда много. Про­ходя по мосфильмовским коридорам, я часто читаю надписи «апущенных в производство картин, читаю фамилии режиссе­ров и, увы, не знаю ни одной. Разве что мелькнет одна, ну, две фамилии мне известные. Все какие-то неизвестные люди, т. с. не сделавшие ничего достойного известности, в серьезном смысле этого слова. Но все эти люди снимают картины, все это бодро п ловко склеено, что-то такое вроде бы кино, но на самом деле никакого отношения к кинематографу, увы, пс имеет. Словно в какой-то момент произошла такая ошибка, какой-то дьявольский обман, что все вдруг научились сни­мать кино. Произошла страшная вещь. Молодые кинемато­графисты решили, хлынув потоком в кинематограф, что раз может, ну скажем, некий «Петров», то я, дескать, «Сидоров» тоже так могу снимать. Это очень опасная и порочная точка зрения. Потому что «Петровы» и «Сидоровы» уйдут, исчезнут, а кинематограф останется. Вообще, какой-то странный вива­рии— это наше современное кино, создающее какие-то му­ляжи, рождающее каких-то мутантов. Иногда они похожи на детишек, по, как правило, на них печать некоего вырождения. Это происходит от того, что мы воспринимаем кино, как не­что среднее на пересечении искусства и фабрики, завода с одной стороны и искусства, трибуны, газеты, т. е. искусства в форме пропаганды, с другой стороны. Но пропаганда имеет свои особые формы и следует, наверное, хорошо вникнуть в то, что такое пропаганда и агитация, для того чтобы не путать это с кинематографом. Мне кажется, что при помощи такого взгляда па кино невозможно ничего родить. И мне кажется, что это происходит от того, что мы пытаемся под­менить функции искусства какими-то другими идеологически­ми аспектами, связанными с воздействием человека на че­ловека. А уж коль скоро кино является искусством, оно не может быть помесью кино с некино, нелюдыо какой-то. По­тому мы и имеем на экранах страны то, что имеем. Вы не будете отрицать, что картина ужасающая. Это не я говорю, это говорит председатель Госкино.

А уж, коль скоро, вы собираетесь быть режиссерами, я попросил бы вас все-таки подумать о том, какую позицию вы займете в своей деятельности, чтобы пс плодить на государ­ственные деньги картин-уродов. В конечном счете нам необ­ходимо думать о том, собственно, ради чего мы пришли в ки­нематограф и что мы хотим сказать при помощи кинемато­графа. Вот это — самое главное.

К и Н О О Б Р А 3

Итак, попытку заключить представление об образе в жест­кую формулу, и определенный тезис я предпринимать не бу­ду. Пще и потому, что стоит бросить даже мимолетный взгляд назад, вспомнить только самые яркие минуты прошло­го, как вас поразит разнообразие свойств событий, в которых вы принимали участие, неповторимость характеров, с кото­рыми вы сталкивались. Поражаешься той интонации уникального, которая и выражает основной принцип на­шего эмоционального отношения к жизни. К воплощению ко­лорита этой уникальности пс перестает стремиться художник, тщетно пытаясь уловить образ истины... Красота жизненной правды в искусстве — в самой правде. В истинности, доступ­ней0! даже невооруженному глазу. Человек, более или менее чуткий, всегда отличит правду от вымысла, искренность от фальши, органичность от манерности в поведении самых раз­ных людей, с которыми он повсеместно сталкивается каждый день. В нас существует особый фильтр, возникший на пути восприятия окружающего мира. Причины его возникновения находятся в тесной связи с нашим жизненным опытом, ко­торый н помогает воспитанию нашего недоверия к явлениям с нарушенной структурой связи. Намеренно нарушенной или

невольно, от неумелости.

7

Петь люди, неспособные лгать. Иные лгут вдохновенно и убедительно, третьи пс могут не лгать, четвертые не могут не лгать, по тем не менее лгут бездарно и безвкусно. Может б ы т ь но э! о м у в и р сд л а г- а с м ы х о бс то я тел ьст в а х, сочиненны х самой жизнью, при необходимости особо точного соблюдения ее логики, лишь вдохновенные лгуны убедительны, ощущают биение правды и способны вписываться своими фантазиями в капризные изгибы жизни с почти геометрической точностью. То есть сочиненный образ будет правдивым, если в нем по­стигаются связи, с одной стороны, делающие его похожим на жизнь, а с другой стороны, казалось бы, наоборот — уникаль­ным и неповторимым. Как уникально и неповторимо всякое набл юденис.

В японской средневековой поэзии меня всегда восхищал принципиальный отказ даже от намека на тог конечный смысл образа, который вроде шарады — лишь в конечном счете поддается расшифровыванию. Японские хокку и танки выращивают свои образы способом, в результате которого они утрачивают свой конечный смысл. Они ничего не означа­ют, кроме самих себя, и одновременно означают так много, что, пройдя долгий путь постижения их сути, осознаешь не­возможность уловить их окончательное значение. Другими словами, образ тем точнее соответствует своему предназна­чению, чем труднее втиснуть его в какую-либо понятную, умо- з р и т ел ьну ю фор м у л у.

Читающий хокку должен раствориться в нем, как в при­роде, погрузиться в него, потеряться в его глубине, утонуть как в космосе, где не существует пи низа, ни верха. Художе­ственный образ в хокку глубок настолько, что глубину его просто невозможно измерить. Такой образ возникает только в состоянии непосредственного прямого жизненного наблюде­ния.

Вот, например, хокку Басе:

Старый пруд,

Прыгнула в воду лягушка,

Всплеск в тишине. Или:

Срезан для крыши камыш.

На позабытые стебли

Сыплется мягкий снежок. А вот еще:

Откуда вдруг такая лень?

Едва меня сегодня добудились...

Шумит весенний дождь.

Какая простота и точность наблюдения! Какая дисципли­нированность ума и благородство воображения! Эти строчки прекрасны, как сама жизнь.

Японцы умели в трех строчках выразить свое отношение к миру. Они не просто наблюдали действительность, по, наб­людая, выражали ее смысл. Чем точнее, конкретнее наблю­дение, тем оно уннкальнее. П чем оно неповторимее, тем бли­же к образу. Еще Достоевский говорил, что жизнь фантастич­нее любого вымысла. Наблюдение и есть первооснова кине­матографического образа, как известно, всегда связанного с фотографическим фиксированием, то есть с самой что ни па есть ярко выраженной формой наблюдения. Одним словом, к и н о о б р а з э т о о б р а з с а м о й ж и з н и. 11о момен­тальная фотография, точно фиксирующая определенный объект, еще далеко не образ. Фиксации действительных собы­тий еще недостаточно для того, чтобы мы увидели в них ряд кинематографических образов. Образ в кино не просто холод­ное документальное воспроизведение объекта на пленке. Нет! Образ в кино строится па умении выдать за наблюдение свое ощущение объекта. 40

Возвращаясь к рассуждениям о многозначности образа, можно обратиться и к прозе. В финале «Смерти Ивана Ильи­чи» рассказывается как злой, ограниченный человек, имею­щий скверную жену и скверную дочь, умирая от рака, хочет перед смсртыо просить у них прощения. Неожиданно он ощу­щает в себе такую доброту, что семья его, озабоченная толь­ко тряпками и балами, бесчувственная и бессмысленная, вдруг представляется ему глубоко несчастной, достойной жа­лости и снисхождения. И вот, умирая, он видит, что ползет по какой-то длинной, мягкой, похожей на кишку, черной тру­бе... Вдалеке как будто виднеется свет и он лезет, лезет к не­му и никак не может пролезть, преодолеть этот последний рубеж, отделяющий жизнь от смерти. Л у постели стоят его жена и дочь. Он хочет сказать им «простите», но вместо это­го произносит: «Пропустите»...

Разве можно этот потрясающий образ трактовать одно­значно?! Он связан с такими неизъяснимо глубокими нашими ощущениями, что может только потрясать. Тут все настоль­ко похоже на жизнь, на правду, что способно конкурировать с реально пережитыми памп или интимно воображаемыми ситуациями и обстоятельствами. Это узнавание уже известно­го нам, которое, по аристотелевской концепции, и составляет главную прерогативу гения.

Возьмем для примера «Портрет молодой женщины с мож­жевельником» Леонардо да Винчи (использованный в «Зер­кале» в сцене приезда отца домой на побывку во время вой­ны). Образы, создаваемые Леонардо, всегда поражают дву­мя своими особенностями. Во-первых, удивительной способ­ностью художника рассмотреть объект извне, снаружи, со стороны как бы надмирностью взгляда, свойственной ху­дожникам такой категории, как Бах, Толстой. А во-вторых, свойством восприниматься в двоякопротивоположном смысле одновременно. Кажется невозможным описать впечатление, которое этот портрет Леонардо на нас производит. Невоз­можно даже с определенностью сказать, правится нам эта женщина или нет, симпатична она пли неприятна? Она одно­временно п привлекает и отталкивает. В ней есть что-то не­выразимо прекрасное и столь же отталкивающее, «дьяволь­ское». Но дьявольское — отнюдь не в притягательно-романти­ческом смысле. Просто в ней есть что-то, лежащее по ту сто­рону добра и зла. Это обаяние с отрицательным знаком. В на­шем восприятии при рассматривании портрета возникает некая тревожащая пульсация, непрерывная и почти неулови­мая смена эмоций от восторга до брезгливого неприятия. Немножко рыхловатое лицо, чересчур широко расставлсн- ныс глаза... В нем есть даже что-то дегенеративное п... прек­расное. В «Зеркале» этот портрет нам понадобился для того, чтобы сопоставить его с героиней, подчеркну гь как в пси, так и в актрисе М. Тереховой, исполняющей главную роль, ту же самую способность быть обаятельной и отталкивающей одно­временно.

При этом попробуйте разложить портрет Леонардо па со­ставляющие его элементы у вас ничего не получится. В лю­бом случае такое разложение впечатления на элементы ни­чего не объяснит. Более того, сила эмоционального воздей­ствия, оказываемого на нас изображением этой молодой жен­щины с можжевельником, зиждется как раз на этой самой невозможности предпочесть ту или иную деталь, выхвачен­ную из контекста, невозможности предпочесть одно мгновен­ное впечатление другому, то есть обрести равновесие по отно­шению к созерцаемому нами образу. Перед памп откры­вается возможность взаимодействия с бесконечностью. В эту- то бесконечность с радостной, захватывающей поспешно­стью п устремляются наши разум и чувства.

Подобное ощущение вызвано прежде всего цел окуп- п остью образа, он и воздействует на нас как раз этой сво­ей невозможностью быть разъятым. Взятый отдельно, сам по себе, каждый компонент образа женщины с можжевельни­ком мертв. Или, может быть, напротив,--в каждой сколь угодно малой своей составляющей он обнаруживает тс же свойства, что и целое законченное произведение. А характер этих свойств возникает и з в з а и м о д с й с т в и я п р о т и в о - п о л о ж п ы х начал, пребывающих в состоянии неустойчивого равновесия. Лицо молодой женщины, изображенной Леонар­до, одухотворено высокой мыслью и в то же время она ка­жется вероломной, приверженной низменным страстям. Порт­рет дает нам возможность увидеть в нем бесконечно много: постигая его суть, мы блуждаем по нескончаемым лабирин­там, не находя из них выхода. А в итоге чувствуем истинное наслаждение ощутив, что неспособны постигнуть образ, ис­черпать его смысл до конца. Истинно художественный образ всегда побуждает созерцающего его к единовременному пе­реживанию противоречивых, взаимоисключающих чувств, за­ключенных в образе и определяющих его суть и лжемстафи- знческую магию. Именно потому и «лже», что мы имеем деле; с живым отражением блеска самой жизни, а не с философ­скими а бст р а к 11 и я ми.

Невозможно уловить момент, когда положительная эмоция переходит в свою противоположность, а отрицательное уст­ремляется к положительному. Бесконечность имманентно ири- 42

суща самой структуре образа, то сеть является принадлежно­стью эстетики. В жизни же человек отдает предпочтение че­му-то одному за счет всего другого, то есть тем самым ут­верждает свободу выбора. В результате, воспринимая образ, он отбирает, отыскивает свое, ставит произведение в контекст своего личного, общественного опыта. Ведь в своей деятель­ности каждый человек неизбежно тенденциозен, то есть от­стаивает свою собственную правду и в большом и в малом. Эту тенденциозность он переносит и на оценку произведения искусства, приспосабливая его к своим насущным потребно­стям, начинает толковать произведение в соответствии со своей «выгодой». Он ставит его в соответствующие жизненные контексты, сопрягает его с импонирующими ему смысловыми формулами. Бессознательно пользуясь тем, что великие об­разцы искусства априори амбивалентны и дают основания для самых разных толкований.

Образ призван выразить самое жизнь, а не авторские по­нятия, соображения о жизни. Он не обозначает, не символи­зирует жизнь, но выражает ее. Образ отражает жизнь, фиксируя се у н и к а л ь и о с т ь. Но что же тогда такое ти­пическое? Как соотнести уникальность, неповторимость с ти­пическим в искусстве? Рождение образа тождественно рож­дению уникального. Типическое же, простите за парадокс, как раз и находится в прямой зависимости от непохожего, единичного, индивидуального, заключенного в образе. Типи­ческое возникает вовсе не там, где фиксируются общность и похожесть явлений, а там, где выявляется их непохожесть, особенность, специфика. Настаивая на индивидуальном, об­щее как бы опускается, остается за рамками наглядного вос­произведения. Общее, таким образом, выступает как причина существования некоего уникального явления.

В первый момент это может показаться странным, но не следует забывать, что художественный образ не должен вы­зывать никаких ассоциаций, а должен лишь напоминать зри­телю о правде. Утверждая это, я говорю даже не о зрителе, созерцающем произведение искусства, а о художнике, его создающем. Приступая к работе, художник должен верить в то, что он первым воплощает то пли иное явление в образ. Впервые и только так, как оп почувствовал его и понял. Художественный образ - это явление всегда уникальное и совершенно неповторимое, в отличие от жизненного события, которое можно причислить к какой-либо серии напоминающих друг друга явлений. Как в хокку поэта Рапрапа: «Осенний дождь во мгле! Нет, не ко мне, к соседу зонт прошелестел». Сам по себе прохожий с зонтом, увиденный нами в жизни, решительно ничего не означает. Но в контексте художествен­ного образа в нем с поразительным совершенством и просто­той передается жизненное мгновение, уникальное и неповто­римое. Из двух строк мы можем легко представить себе вла­девшее поэтом настроение, его тоску и одиночество, и серую слякотную погоду за окном, и тщетное ожидание того, что кто-нибудь чудом заглянет в его уединенное жилье. Удиви­тельная широта и емкость художественного выражения до­стигаются здесь только через точную фиксацию ситуации и настроения.

Чем кинообраз уникальнее, тем он абсурднее. Что я хочу сказать? Проще всего взять и наснимать каких-то событий самой жизни, кстати, так многие и делали. И было много хо­роших документальных фильмов так снято, в которых сущ­ность кино была точно сформулирована. Но тем не менее, мне кажется, что образ в кино заключается вовсе не в том, чтобы повторить какое-нибудь наблюдение (хотя это не так уж плохо), а выдать что-то за наблюдение над жизнью. Вы­дать за натуралистическое ее выражение. Мне кажется в этом что-то есть, п это надо искать.

Возьмем, к примеру, финал «Мушетт» Брессона. Там ге­роиня, как вы помните, потеряв всякую веру в жизнь, оказы­вается около берега реки с белым платьем под мышкой, кото­рое дала ей соседка, чтобы в нем похоронить ее мать. Она надевает это платье на себя, как-то нескладно, то ли наде­вает, то ли накидывает и начинает катиться по склону вниз. Склон выравнивается, движение прекращается. Она встает, поднимается наверх и снова катится, катится, потом падает в воду. Раздается всплеск и больше мы ее не видим. Тут дей­ствие смыкается с тем, что принято называть абсурдным. Но абсурдным настолько, что у вас не возникает никакого сом­нения, что это правда. Это нелогично, невероятно, но это аб­солютная правда. Тут возникает то, что мы называем ис­кусством.

В начале этих рассуждений мы намеренно исключили из поля нашего зрения то. что называется образом-характером. В данном контексте кажется плодотворным привлечь и его к нашему разговору.

Башмачкин или, скажем... Онегин. Как художественные типы они аккумулируют в себе определенные социальные за­кономерности, обусловившие их появление. Это —с одной стороны. А с другой—они несут в себе некие вневременные п общечеловеческие мотивы. Ведь персонаж реалистической литературы типичен постольку, поскольку выражает целую группу родственных ему явлений, явившихся следствием не­ких общих закономерностей. Поэтому как типы тот же Баш- мачкин и Онегин имеют массу аналогов в жизни. Как типы — да! Но как художественные образы они абсолютно у ни- к а л ь п ы и п е п о в т о р и м ы. Они слишком заострены, с л in п к о м к рун н о увиден ы х у до ж 11 и к а м и, с л и ш к о м ощути м о несут в себе авторский взгляд, чтобы мы могли сказать, что Онегин-де прямо как мой сосед... Нигилизм Раскольникова, определяемый в параметрах исторических и социологических, конечно, типичен, но в личностных, индивидуальных образных своих параметрах — неповторим. Гамлет, несомненно, тоже тип, но, грубо говоря, «где вы Гамлетов-то видели?»...

Возникает парадоксальная ситуация: образ есть наиболее полное выражение типического, но чем более полно он стре­мится его выразить, тем индивидуальнее, уникальнее должен становиться сам по себе. Фантастическая вещь- образ! В оп­ределенном смысле он гораздо богаче самой жизни — пожа­луй, в том смысле, что выражает идею абсолютной истины.:

Означают ли в функциональном смысле что-нибудь Лео­нардо да Винчи или Бах? Нет, они ничего не означают, кроме того, что означают сами по себе — настолько они независимы. Они видят мир будто впервые, не отягощенные никаким опы­том, и стараются воспроизвести его с максимальной точно­стью. Их взгляд уподобляется взгляду пришельцев.

Так же как и любой другой образ, образ кинематографи­ческий прежде всего целостен. Поэтому представляется со­вершенно бессмысленным говорить о его синтетической сути. Хотя о синтетической сущности кинематографа и говорится без конца.

11олновластной доминантой кинематографического образа является ритм, выражающий течение времени внутри кад­ра. А то, что течение времени проявляется, обнаруживает се­бя и в поведении персонажей, и в изобразительных трактов­ках, и в звуке — это всего лишь сопутствующие составные элементы, которые, рассуждая теоретически, могут быть, а могут и отсутствовать... Можно себе представить фильм и без актеров, и без музыки, и без декорации, и без монтажа с одним только ощущением протекающего в кадре времени. И это будет настоящий кинематограф. Каким когда-то явился фильм «Прибытие поезда» братьев Люмьер. Или картина ко­го-то из представителей американского «андерграунда», в ко­торой мы долгое время видим спящего человека, вплоть до его пробуждения, заключающего в себе неожиданный и пора­зительный кинематографический эффект.

Все это, конечно, не более как попытка выявить кинема­тографическую идею в ее, так сказать, чистом виде. И такая постановка проблемы имеет, вне всякого сомнения, свои пре­имущества. Она помогает понять нечто имеющее уже не толь­ко теоретическое, но и практическое творческое значение. А именно то, что в фильме ни один из его компонентов не может иметь самостоятельного смысла или значения. Про­изведением искусства я в л я е т с я только фильм. Л о его составляющих мы можем говорить лишь условно, когда начинаем искусственно расчленять его на элементы. Вот почему я думаю, что синтетическая природа фильма весь­ма относительна. Образ-—не конструкция и не символ, как мы только что установили, а нечто нерасчленяемое, однокле­точное, аморфное. Именно поэтому мы и могли говорить о бездонности образа, о его принципиальной неформулируемо- сти.

Что же такое кинообраз в отличие, скажем, от образа в поэзии, живописи и других видах искусства. Обратимся к та­кому понятию, как метафора. В поэзии существует понятие тропа, метафоры, казалось бы, почему же в кино этого не может быть. Вполне возможно, но вовсе не обязательно. Вот, скажем, Гоголь в «Страшной мести» пишет: и упал казак и хлынула из его горла кровь алая и высокая, как калина.

Вот такой поразительный совершенно образ. Явная мета­фора. Но это литература. А если в кино употребить столь активную метафору, то это будет выглядеть ну просто смеш­но. Например, в фильме Миши Калика «Человек идет за солнцем» есть такой эпизод, который называется «похороны подсолнуха». Звучит печальная музыка, несут подсолнух, лю­ди его хоронят. Тоже метафора, но просто невозможно смот­реть. И дело не в том, что Калик не Гоголь. Дело в том, что это типичная литературная метафора, поэтический образ в смысле жанра, ни в коем случае не мировоззрения. Потому что каждое искусство способно быть поэтичным, не в плане узурпирования методов другого вида искусства, а в плане мировоззрения.

А вот другой пример. Немая картина Бюнюэля «Золотой век» или его же «Андалузский пес». Там образ па образе, причем «Андалузский нес» это, я бы сказал, чисто сюрреали­стическая картина. Там есть кадры, допустим, как человек, привязанный веревкой за рояль, тащит его по интерьеру, а в раскрытом рояле лежит дохлый осел. И это не выглядит претенциозным.. Потому что здесь это образ, а не метафора. А метафора все-таки не свойственна кинематографу, хотя многие критики утверждают обратное. Потому что часто пу-

тают образ с метафорой или с тропом, или, скажем, с симво­лом и пр. А образ к этому никакого отношения не имеет. Итак, что такое образ? Образом является отражение жизни, а ни в коем случае не зашифрованное какое-то понятие. Пи в коем случае. Зашифрованным понятием можно обозначить символ, аллегорию, но к образу это никакого отношения не имеет. Образ в своем соотнесении с жизнью бесконечно то­чен, он выражает жизнь, а не обозначает, а по символизиру­ет что-то другое.

Давайте вспомним какой-нибудь символ в фильме. Ну, скажем, у Бюнюэля. Несмотря на то, что он очень боится и остерегается символов и очень правильно делает. В филь­ме «Назарин» у него есть такой последний кадр. (Ну, вы знаете этот прекрасный фильм и едва ли не самый лучший, я очень люблю эту картину.) Там проводится параллель между героем, бывшим священником, попом-расстригой по- русски, и Иисусом. Люди приносят в жертву этого человека. Они от него требуют того, что можно было требовать только от Иисуса. И в конце концов, все-таки толкают его на смерть. Последний эпизод такой: уже арестованного героя ведут по пыльной дороге два карабинера, ему очень хочется пить. И, видя это, женщина берет ананас и дает ему в руки. Он берет его и вдруг страшно пугается. Как бы что-то, наконец, понимает. И уже не оглядываясь, очень четко уходит по этой дороге, к определенной цели. Тот, кто знаком с Еванге­лием, тот знает, что когда Иисус шел на Голгофу, то женщи­на напоила его водой. Бюшоэль использует эту параллель и напоминает зрителю, что он может воспринимать героя в этом смысле. Это очень точная деталь. Она действует совер­шенно потрясающе даже на тех, кто не знает Евангелие. Но это символ. Тем не менее это символ. Тот же Гоголь в свое время писал: «Я не хочу поучать при помощи искусства, ис­кусство уже и так поучение». Значит оно и так символично в каком-то смысле. То есть, оно и так поучение. Мы часто хотим, чтобы в наших произведениях поучение было на пер­вом месте, забывая о том, что само по себе искусство уже поучение. Потому оно не должно быть назидательным. Оно не должно быть риторичным, не должно поучать. Потому что нет ничего отвратительнее, чем человек, который поучает дру­гого. Даже среди произведений Толстого лучшие не те, о ко­торых он сам говорил перед смертью, что, мол, мои произ­ведения начинаются только после того, как я перестал писать романы. Он заблуждался. И сила образа, как явления мира, тем значительнее, чем он истиннее, целостнее, т. е. его нельзя разъять, он не может дробиться на какие-то там мелкие по-

нятпя, как в научной истине, из которых якобы состоит абсо- •'Iют. Речь идет о совершенно другом аспекте, о целостности образа, его нерасчленностп.

Где же тогда та структура, так сказать, чисто кинемато­графическая, которая была бы совершенно независима пи от чего? Видимо это способ деформировать время пли создавать иллюзию деформации времени. Возможно, это и есть один из самых главных аспектов в проблеме кннообраза.

С Ц Е Н А Р И й

Сценарий

Принято считать, что сценарий является одним из жанров литературы. Это не так. Никакого отношения к литературе он не имеет и иметь не может.

Если мы хотим, чтобы сценарий был ближе к фильму, мы пишем его так, как он будет снят, т. е. записываем словами то, что хотели бы видеть на экране. Это будет типичный не­проходимый сценарий, ибо такая запись абсолютно не лите- ратурна. Но так как приходится сценарий утверждать, то обычно его записывают так, чтобы оп был понятен всем. Это означает, что обычно пишется сценарий весьма далекий от кинематографического воплощения, ибо кинообраз не адек­ватен образу литературному. Перефразируя известную посло­вицу, можно сформулировать эту ситуацию так: фильм — это один раз увидеть, а сценарий—это десять раз услышать.

Невозможно записать кинематографический образ слова­ми. Это будет описание музыки при помощи живописи или описание музыкой живописного произведения. Короче, вещь совершенно невозможная.

Настоящий сценарий не должен претендовать па то, что­бы быть закопченным литературным произведением. Он дол­жен изначально задумываться как будущий фильм. На мой взгляд, чем точнее написан сценарий, тем хуже будет карти­на. Обычно такой сценарий называется «крепким», герои в нем обязательно «превращаются», все «движется» и т. д. В основе своей это типично коммерческое предприятие. Дру­гое дело авторское кино. В нем невозможно изложить кон­цепцию литературным языком, ибо фильм все равно будет другим. Надо будет искать эквивалент. В идеальном случае сценарий должен писать режиссер фильма. Настоящее кино задумывается от начала до конца. Весь сценарий картины Годара «Жить своей жизнью» умещался на одной странице, где была зафиксирована последовательность эпизодов. И все. Текста не было. Актеры говорили то, что соответствует си­туации.

Или, к примеру, другой фильм — «Тени» Касавстиса, уни­кальная картина. Это импровизация в прямом смысле. Дра­матургия фильма возникла в результате отснятых эпизодов, а не наоборот. Здесь каждая ступенька в развитии действия антисхематична. Первоначальная схема была разрушена свойствами самого материала. Итак, никакой драматургии (в традиционном понимании), а все «стоит на ногах». Все монтируется, ибо все кадры — одной породы.

Однако это не означает, что можно выйти на улицу с ка­мерой и снять кино. Вряд ли. На это уйдут годы. Сценарий необходим, чтобы помнить о замысле, об отправной точке. В этом смысле сценарий — великая вещь, но тогда, когда он, повторяю, замысел, не более.

Я не представляю себе, как можно снять картину по чужому сценарию. Если режиссер снимает картину, цели­ком приняв чужой сценарии, то он неизбежно становится ил­люстратором.

Если же сценарист предлагает нечто повое, то он уже вы­ступает как режиссер. Однако чаще всего сценарист вынуж­ден работать на среднем уровне. Поэтому идеальный случай для сценариста — задумывать и писать вместе с режиссером.

Постараюсь несколько подробнее изложить мои мысли в отношении сценария и самого понятия сценарист. Да простят меня профессиоиалы-сцснаристы, по, па мой взгляд, никаких вообще сценаристов пс существует. Это должны быть или писатели, которые отлично понимают, что такое кино, или режиссеры, которые сами организовывают литературный ма­териал. Ибо, как я уже говорил, такого жанра в литературе, как сценарий, не существует.

Вообще тут постоянно возникает дилемма. Скажем, ре­жиссер, создавая сценарий, будет записывать в качестве дей­ствий, эпизодов только то, что он представляет себе в виде конкретного куска времени, которое он потом зафиксирует на кинопленку С точки зрения литературной: эти сценарии бу­дут выглядеть в высшей степени непонятными, нелепыми и недоступными, я уж не говорю для чтения, но и для редак­туры.

С другой стороны, если же сценарист пытается выразить свой орпгпналышш замысел литературно, как писатель, то он не создает сценария. Он создает литературное произведе­ние. Скажем рассказ, помещающийся па 70 страницах маши­нописного текста. Ежели он будет делать запись по будуще­му фильму, т. п. монтажную запись, то тогда ему нужно про­сто подойти к камере и снять этот фильм, ибо никто как он не представляет себе этого фильма, и пи один режиссер не сможет сиять лучше. Потому что это будет замысел, дове­денный почти до конца. Остается только снять его, т. е. реа­лизовать.

Итак, если сценарий очень хорош и кинематографичен, то режиссер, осуществляющий его, здесь ни при чем. Если же сценарий представляет из себя литературное произведение, то будущий режиссер вынужден будет все делать заново. 52

Когда режиссер получает в своп руки сценарий и начина­ет над ним работать, то всегда оказывается, что сценарий, как бы ни был глубок по замыслу и точен по своей предназ­наченности, неизбежно начинает в чем-то изменяться. Ни­когда он не получает буквального, дословного, зеркального воплощения на экране. Всегда происходят определенные де­формации. Поэтому работа сценариста с режиссером, как правило, оборачивается борьбой и компромиссами. Не исклю­чено. что может получиться полноценный фильм и тогда, когда в процессе работы сценариста и режиссера ломаются и рушатся их первоначальные замыслы и на их «руинах» возникает новая концепция, новый организм.

Но все-таки самым нормальным вариантом авторской ра­боты над фильмом стоило бы считать тот случай, когда за­мысел не ломается, не деформируется, а развивается органи­чески, а именно, когда постановщик фильма сам для себя написал сценарий, или другое — автор сценария сам начал ставить фильм.

Поэтому мне думается совершенно невозможно в конеч­ном счете разъединять эти две профессии —режиссуру и сце­нарное мастерство. Подлинный сценарий может быть создан только режиссером, или же, он может возникнуть в резуль­тате идеального содружества режиссера и писателя.

Однако, писатель в сценариста превратиться не может. Он может расширить свой профессиональный диапазон, хотя долгое пребывание для писателя в таком качестве мне кажет­ся неплодотворным.

Короче говоря, я считаю, что хорошим сценаристом для режиссера может быть только писатель. Потому что перед сценаристом стоят задачи, требующие настоящего писатель­ского дара. Я говорю о психологических задачах. Вот тут уже осуществляется действительно полезное, действительно необходимое влияние литературы на кинематограф, не ущем­ляющее и не искажающее его специфики Сейчас в кинема­тографе нет ничего более запущенного и поверхностного, чем психология. Я говорю о понимании и раскрытии глубинной правды тех состоянии, в которых находится характер. Кино требует и от режиссера, и от сценариста колоссальных зна­нии о человеке и скурпулезной точности этих знаний в каж­дом отдельном случае, и в этом смысле автор фильма дол­жен быть родственен не только специалисту-психологу, но и специалисту-психиатру. Потому что пластика кинематографа в огромной, часто в решающей степени, зависит от конкретно­го состояния чсловечсского характера в конкретных обстоя­тельствах. И своим знанием полной правды об этом внут­реннем состоянии сценарист может и должен многое дать ре­жиссеру. Вот для чего сценарист должен быть настоящим пи­сателем.

Что же касается превращения сценариста в режиссера, то вас это пе должно удивлять. Существует огромное коли­чество примеров, скажем, во многом «новая волна», или, в большей степени, итальянский неореализм. Ом весь почти вышел из бывших критиков, сценаристов. И это естественно. Поэтому все известные режиссеры, как правило, пишут сце­нарии или сами, или в соавторстве с писателем.

Вообще, честно говоря, писание сценария и т. и. обсуж­дение его на всевозможных редсоветах, довольно старомод­ная и в чем-то даже реакционная вещь. Когда-нибудь кино от этого откажется. Ибо невозможно проконтролировать картину по сценарию, это просто наглядно видно. Огромное количество фильмов запускается с надеждой, что это будет хороший фильм, однако все они проваливаются, а картины, в сценарии которых никто пе верил, вдруг становятся ше­деврами. Сплошь и рядом. Короче говоря, здесь нет никакой логики. Если кто-то думает, что по сценарию можно судить о том, какой будет фильм, то в этом он, смею уверить вас, г л у боко з а б л у ж д а етс я

Однако, к сожалению, существует на Западе продюссер, который должен знать, во что он вкладывает деньги, а у пас существует Госкино, которое тоже должно знать, куда тра­тятся государственные деньги. Хотя это самообман. Причем, уже доказанный неоднократно. С обеих сторон. И мы обма­нываем себя, и люди, которые пытаются нас редактировать тоже себя обманывают.

Видимо до тех пор, пока будет существовать продюссер в виде какого-то богатого человека, или в виде государст­венного органа, мы будем нуждаться в такой профессии, как сценарист.

Что же касается содружества режиссера и писателя, то это тоже весьма сложная проблема. Дело в том, что чем лучше писатель, тем невозможнее он для постановки. Доста­точно вспомнить произведения Андрея Битова, пли Гранта Мавтевосяна, чтобы понять, о чем я говорю. Поэтому для содружества режиссера и писателя очень важно, чтобы пи­сатель понимал, что кипопроизведение не может быть иллю­страцией литературного сочинения, оно неизбежно явится созданием чужеродной для литературы художественной об­разности. Причем само литературное произведение в таком случае будет лишь материалом в руках режиссера, своего рода импульсом к созданию самобытного образного мира.

В своей практике я столкнулся с непониманием этой зако­номерности со стороны таких писателей как Ст. Лем и В. Богомолов. Они считали, что даже слово невозможно из­менить 15 их произведениях. Так что непонимание специфики кино является довольно распространенным заблуждением. С другой стороны, мое содружество со Стругацкими было плодотворно.

Короче говоря, пе каждый хороший писатель может быть сценаристом, в силу тех причин, о которых я уже говорил. И это пе является недостатком или достоинством писателя. Просто специфика литературного образа и кинематографи­ческого различна.

Что же такое сюжет в сценарии? Очевидно, что в этом вопросе не может быть одпопланового ответа. Вспомним хо­тя бы уже приводимые в качестве примера фильмы Годара и Касаветиса. Поэтому я остановлюсь на том понимании сюжета, которое представляется мне в настоящее время наи­более приемлемым, т. е. отражающим мои представления о сценарии.

В свете моих нынешних представлений о возможностях и особенностях кинематографа как искусства для меня очень важно, чтобы сюжет сценария отвечал требованиям единства времени, места и действия, по принципу классицистов. Рань­ше мне казалось интересным как можно полнее использо­вать всеобъемлющие возможности монтировать подряд как хронику, так и другие временные пласты, сны, сумятицу со­бытий, ставящих действующих лиц перед неожиданными ис­пытаниями и вопросами. Сейчас мне хочется, чтобы между монтажными склейками не было временного разрыва. 51 хо­чу, чтобы время, его текучесть обнаруживались и существо­вали внутри кадра, а монтажная склейка означала бы продолжение действия и ничего более, чтобы она пе несла с собой временного сбоя, не выполняла функцию отбора и дра м а тург и ческой о р г а и из а ци и времени.

Мне кажется, что подобное формальное решение, макси­мально простое и аскетическое, дает большие возможности.

Остановимся теперь на проблеме диалога.

Нельзя в высказанных персонажами словах сосредота­чивать смысл сцены. «Слова, слова слова» — в реальной жизни это чаще всего лишь вода, и только изредка и на ко­роткое время вы можете наблюдать полное совпадение слова и жеста, слова и дела, слова и смысла. Обычно же слово, внутреннее состояние и физическое действие человека развиваются в различных плоскостях. Они взаимодействуют, иногда слегка вторят друг другу, часто противоречат, а под­час, резко сталкиваясь, друг друга разоблачают. И только при точном знании того, что и почему творится одновремен­но в каждой из этих «плоскостей», только при полном зна­нии этого можно добиться истинности, неповторимости фак­та. Только от точного соотнесения действия с произносимым словом, от их разнонаправленности и родится тот образ, ко­торый я называю образом-наблюдением, образ абсолютно конкретный.

В литературе, в театральной драматургии диалог явля­ется выражением концепции, (не обязательно всегда, по ча­те всего). В кино, посредством диалога тоже можно выска­зывать мысли, ведь в жизни так бывает. Но в кино другой принцип использования диалога. Режиссер постоянно дол­жен быть свидетелем происходящего перед камерой. Речь в кино вообще может быть использована как шум, как фон и т. д. Не говоря уже о том, что существуют очень хо­роните картины, где вообще нет никакого диалога.

В кино персонажи говорят не то, что делают. И это хо­рошо. Поэтому диалог для сценария — совсем не то, что в прозе. Если в театре возможен «характер идея», то для кино он явно неприемлем. Даже в прозе характер различен в повести, романе, ил и, скажем, рассказе.

Короче, функция персонажа, характера и соответственно диалога в кино совсем иная, чем is литературе, театре, про­зе, т. е. в других видах искусства.

Что же такое характер в кино? Как правило, это нечто, к сожалению, весьма условое, приблизительное, недостаточ­но полное по отношению к жизни. Хотя эта проблема неодно­кратно ставилась в кино, и даже порой решалась довольно успешно.

Возьмем к примеру фильм «Чапаев». Эта картина, на мой взгляд, странная, так как сам материал ее доброкачест­вен, и это видно, но смонтирован безобразно. Такое ощуще­ние, что материал снимался не для такого монтажа. Это пунктир, а не картина.

Бабочкин в чем-то убедителен и поэтичен, но не хватает материала, чтобы выстроить эти качества. В результате, его характер дидактичен. Все настолько примитивно, включая саму схему картины, что рождается ощущение, что перед то­бою какие-то обрывки картины. Вероятно, авторы хотели со­всем не того, что получилось в окончательном варианте.

В фильме «Председатель» можно проследить подобный принцип и построении характера, т. е. некую схему, в основе которой тезис: «герой, как каждый из нас». Однако, ведь существуют и другие принципы в создании характера. Вспомним хотя бы «Умберто Д» режиссера Де Сики.

Каждый раз, сталкиваясь со схематичностью характера в фильме, невольно представляешь себе некоего автора, ко­торый сидит и думает, как рассказать эту историю поувле­кательнее, поинтереснее, чувствуешь страшные усилия, на­правленные на то, чтобы заинтересовать зрителя во что бы то ни стало. В основе своей, это основополагающий принцип коммерческого кино. В нем главной пружиной являются зре­лища, а пе живое обаяние образа, которое подменяется схе­мой, состоящей из перечня неких правдоподобий. Так, ска­жем, для того, чтобы сделать положительного героя «жи­вым», обязательно надо поначалу показать его в чем-то от­талкивающим, пе симпатичным и т. д. и т. д.

Когда же мы имеем дело с подлинным произведением искусства, с шедевром, мы имеем дело с «вещью в себе», с образом таким же непонятным, как и сама жизнь. Как только мы говорим о приемах, о способах, методах делаю­щих произведение «увлекательным», так неизбежно оказы­ваемся в рамках коммерческой подделки под жизнь.

Настоящее искусство не заботит, какое впечатление оно произведет на зрителя.

Иногда можно услышать такой упрек: фильм, дескать, пе имеет никакого отношения к жизни. Вот это я абсолютно не понимаю. Это, простите меня, бред какой-то. Ибо чело­век живет внутри событий, своего времени, он сам и его мысли — факт существующей сегодня реальности. «Не иметь никакого отношения к жизни» —это мог бы сделать мар­сианин.

Очевидно, что любое искусство занимается человеком, даже если какой-то живописец пишет одни только натюр­морты.

Часто можно услышать такого рода высказывания, что недостаточно, мол, мы еще поднимаем проблемы, связанные с той или другой темой: с темой сельского хозяйства, темой рабочего класса, советской интеллигенции, или какие либо другие темы.

На мой взгляд, ставить так вопрос невозможно. Плани­рование кинематографического искусства по линии связей с какой-то темой безнадежно в смысле получения качествен­ного результата.

Мне кажется, что кино,, как любое искусство, своим со­держанием и пелыо всегда имело в виду человека, прежде всего человека. Л пс необходимость осваивать ту или дру­гую тему.

Я хочу напомнить о замечательном высказывании, из- вестном и распространенном, по о котором мы часто забы­ваем. Энгельс сказал, что «чем больше скрыты взгляды ав­тора, тем лучше для произведения искусства».

Что это значит? В моем понимании это значит, что речь идет пе об отсутствии тенденциозности любое художест­венное произведение тенденциозно, — а речь идет о необхо­димости спрятать настолько глубоко идею, замысел автор- скип, чтобы произведение приобрело живую, человеческую, образную форму, художественный смысл, в котором преобла­дает художественный образ, маскирующий смысловой тезис.

Речь идет о том, что взгляды автора выражаются в комп­лексе, являются результатом очень серьезных раздумий, переживаний и их оформления. Следует помнить о том, что художник мыслит образами п только так способен проде­монстрировать свое отношение к жизни.

Искусство занимается только человеком и ничем другим заниматься не может, а значит и не может выйти за пре­делы человеческого взгляда, не может, так сказать, взгля­нуть на человека с другой стороны, со стороны «нечелове­ческой». Я с этим сталкивался дважды в своей практике. В «Солярисе» мне показалось необходимым сиять одну сце­пу нечеловеческими глазами, отказавшись от традиционного человеческого восприятия. Я имею в виду сцену покушения на самоубийство Хари и ее постепенная регенерация. Од­нако, из этого ничего пе получилось. Оказалось просто не­возможно этого сделать. Ибо любая стилизация и имитация чревата тем, что получится не образ, а лишь какая-то си­стема логического доказательства.

Однако, как я уже говорил, существуют разные законо­мерности в построении характера в литературе, поэзии, или, с к а ж с м, живописи.

То, что делает Шекспир в своих драмах, совершенно не­возможно было бы сделать в литературе, ибо в классиче­ской драматургии в качестве характеров выступают целые философские системы, концепции. К примеру, Гамлет или Макбет. Это ведь не характеры, не типы; это концепция, точка зрения, что невозможно ни в литературе, ни в поэ­зии, так как будет выглядеть ужасно схематично. Это отно­сится не только к драматургии Шекспира, по и к Остров­скому, Бен-Джонсону, Пнранделло. Однако на театре—это наиболее естественная форма существования человеческого содержания.

Попробуйте по этому принципу, т. е. пе имен характе­ров, написать литературное произведение, и вы поймете, что это невозможно.

Я, честно говоря, пе знаю ни одного романа, будь то средневековый или современный, в основе которого не ле­жал бы человеческий характер.

По если мы в кинематографе начинаем разрабатывать человеческий характер способом литературным, то из этого, как правило, ничего пе выходит. Я имею в виду, ту точку зрения, согласно которой к кино надо относиться как к не­кому кинороману. Па мой взгляд это абсолютно неверно, потому, что это — в чистом виде попытка перенесения лите­ратурных принципов создания человеческого образа в кипе матографе. Это будет литература зафиксированная на пленку.

Если же сделаем попытку перенести в кино способ раз­работки характеров, свойственный традиционному театру, то опять же из этого ничего не получится. Все будет ужасно фальшивым, схематичным.

Следовательно, у кино должен быть какой-то свой спо­соб изложения мыслей. Это пс означает, что все режиссеры должны работать одинаково. Это просто значит, что для кино существует свой материал, в котором тот или другой режиссер будет работать по-своему.

Таким материалом, как я уже говорил, является время.

Заметьте, как только режиссер касается других видов искусства, включает их в свою образную систему, так насту­пает какая-то пауза, некая мертвая зона, картина перестает жить, ибо эти чужеродные вкрапления разрушают цельность произведения. Кстати, как правило становятся старомодны­ми, пс выдерживают проверки временем те картины, или места в картине, форма которых не является специфической для кинематографа, а возникает в качестве забранной, узур­пированной формы, принадлежащей другим жанрам ис­кусства.

Очень часто в рассуждениях о кинодраматургии можно услышать разговоры о «действии», как иском основном принципе.

Вес говорят о действии. Что же это такое? Действие это форма существования предметов и реального мира во времени. Вот и все, не более того. Л вовсе пс детективный сюжет, которым как шампуром пронизываются все эпизоды, гарантируя успех предприятию. Все это условность.

Мы мало обращаем внимания на жизнь, мы невнима­тельны и небрежны к жизни, которая является причиной искусства, мы занимаемся творчеством в кабинетах, по принципу Жюля Верпа. Возникло какое-то огромное коли­чество штампов, какой-то условный язык, эсперанто. Мы занимаемся тем, что рассказываем какие-то истории, исторь- еткп старым языком не свойственным нам самим, повторяем друг друга и ничего никому дать не можем. Ну, это может привлечь определенную публику, прокат на этом зарабо­тать может. А в принципе, кинематограф еще по существу серьезно пс тронут.

Мне рассказали случай, который произошел с одним че­ловеком во время войны. Одного человека расстреливали за трусость или за предательство, не помню. Человек этот и еще несколько людей с ним стояли около бывшей начальной школы. Была весна, снег кое-где еще не растаял, лужи во- круг. Они стояли около стены. Перед тем, как пх расстре­ливать, им приказали раздеться, спять шинели и сапоги. Потому, что трудно было с обмундированием и вообще. Все сняли, а один из них, снял шинель, аккуратно ее сложил, думая о чем-то другом, наверное, и стал ходить, с целыо положить шинель на сухое место. А кругом были лужи, про­сто некуда было се положить. А оп пс привык класть ее в воду. Этот человек через несколько минут лежал уже в виде трупа у стены и никакая шинель была пе нужна ему. Но он действовал автоматически, по привычке, так как мыс­ли его были далеко в преддверии смерти. И в этом выра­зилось его состояние. Мне это кажется чрезвычайно выра­зительным.

В конечном счете в кино всегда поражает точность. Вот, кстати, недавно появился в кинематографе очень талантли­вый человек — это Алексеи Герман из Ленинграда, который сделал, по-моему, очень интересный фильм «Двадцать дней без войны» В этой картине, несмотря на отсутствие цель­ности, есть совершенно поразительные куски, которые го­ворят о том, что перед нами, конечно, кинематографист. Я назвал бы десяток прославленных мастеров, которые ему в подметки не годятся, несмотря на то, что он еще многого не умеет. Причем, даже пе столько он, сколько его сцена­рист.

В этой картине есть поразительные места. Например, эпизод — митинг на заводе, в Ташкенте. Ну, я не знаю, это такого класса эпизод, на таком уровне сделано, что просто диву даешься, как это вообще могло родиться у человека, который даже не видел войны. Дело не в том, знает он вой­ну, или нет, а в том, что он чувствует и как разрабаты­вает это.

Хорошо, если бы вы посмотрели работы Сергея Пара джанова, обе, особенно вторую, потом все три картины Ота­ра Иоселиани. Это все люди, которые очень глубоко «роют», потому что они понимают, что такое кинематограф. Причем, вы пс будете отрицать, что все они совершенно не похожи друг на друга. Наоборот, совершенная противоположность в манере, тематике, во всем.

Для создания полноценной кинодраматургии необходимо близко знать форму музыкальных произведений: фуги, со­наты, симфонии и т. д., ибо фильм как форма ближе всего к музыкальному построению материала. Здесь важна не ло­гика течения событий, а форма течения этих событий, фор­ма их существования в киноматериале. Это разные вещи. Время это уже форма.

В общей форме кинопроизведения очень важен конец, как важна кода в музыкальном произведении.

При таком понимании формы не имеет значения после­довательность эпизодов, характеров, событий, важна логика музыкальных законов: тема, антитема, разработка и т. д. В картине «Зеркало» во многом использован такой прин­цип организации материала.

В основе своей, кинодраматургия ближе всего к музы­кальной форме в развитии материала, где важна не логика, а превращения чувств и эмоции. Вызвать эмоцию можно только путем нарушения логических последовательностей. Это п будет кинодраматургия, т. с. игра последовательно стыо, по не сама последовательность. Нужно искать не ло­гики, не истории, а развития чувства. Не случайно Чехов, написав рассказ, выбрасывал первую страницу, т. е. убирал все «потому что», убирал мотивировки. Только когда мате­риал освобождается от «здравого смысла», рождается живое чувство в своем естественном развитии и превращениях. Дав­но проверено — чем лучше материал отснятой картины, тем скорее он разрывает первоначальную драматур1 ню.

Подлинный художественный образ обладает рацио­нальным толкованием, а чувственными характеристиками, не поддающимися однозначной расшифровке. Вот почему внелогичные, музыкальные законы построения материала куда точнее и художественнее, чем пресловутый здравый смысл. Вообще, искусство — это попытка составить уравне­ние между бесконечностью и образом.

Произведение должно быть способно вызвать потрясе­ние, катарсис. Оно должно уметь коснуться живого стра­дания человека. Цель искусства пе научить как жить {разве Леонардо учит своими Мадоннами, или Рублев — своей «Троицей»). Искусство никогда не решало проблем, оно их ставило. Искусство видоизменяет человека, делает его гото­вым к восприятию добра, высвобождает духовную энергию. В этом и есть его высокое назначение.

ЗАМЫСЕЛ И ЕГО РЕАЛИЗАЦИЯ

Кинорежиссура начинается пе п момент обсуждения сце­нария с драматургом, пе в работе с актером и пс в общении с композитором, но в тот момент, когда перед внутренним взором человека, делающего фильм и называемого режис­сером, возник образ этого фильма: будь то точно детализи­рованный ряд эпизодов или только ощущение фактуры и эмоциональной атмосферы, должное быть воссозданным на экране. Кинематографист, который явно видит свои замысел и затем, работая со съемочной группой, умеет довести его до окончательного и точного воплощения, может быть па- зван режиссером. Однако все это еще пе выходит за рамки чистой профессиональности за рамки ремесла. В этих рам­ках заключено многое, без чего искусство пе может осущест­вить себя, но этих рамок недостаточно, чтобы режиссер мог быть назван художником.

Художник начинается тогда, когда в его замысле или уже в его ленте возникает свой особый образный строй, своя система мыслей о реальном мире и режиссер представ­ляет ее на суд зрителя, делится ею со зрителями как свои­ми самыми заветными мечтами. Только при наличии собст­венного взгляда па вещи режиссер становится художником, а кинематограф — искусством.

В нашей профессии и вокруг нее существует масса пред­рассудков. Я имею в виду не традиции, а именно предрас­судки, штампы мышления, общие места, которые обычно возникают вокруг традиций и которыми любая традиция постепенно обрастает. 11о достигнуть чего-либо в области искусства можно только в том случае, если ты свободен от этих предрассудков. Следует выработать собственную поли­цию, свою точку зрения — перед лицом здравого смысла, разумеется, — и хранить ее во время работы.

Очевидно, самое трудное — создать для себя собствен­ную концепцию, не боясь ее рамок, даже самых жестких, и ей следовать Проще всего быть эклектичным, следовать шаблонным образцам и образам, которых достаточно в на­шем профессиональном арсенале. И художнику легче, и для зрителя проще. Но здесь самая страшная опасность —за­путаться.

При помощи кинематографа можно ставить самые слож­ные проблемы современности — па уровне тех проблем, ко­торые в течение веков были предметом литературы, музы­ки, живописи. Нужно только искать, каждый раз заново искать тот путь, то русло, которым должно идти искусство кинематографа.

Что же все-таки это такое, замысел? Как, в каких усло­виях он возникает, как он фиксируется в сознании автора и как он потом реализуется в конечном счете в кинофильме. Это уже более конкретный разговор.

Я вам могу рассказать, скажем, в виде примера о том, что происходило с «Зеркалом».

В свое время был написан литературный сценарий «Бе­лый, белый день» Мишариным и мною. 51 еще пс знал, о чем будет картина, не знал, как сценарно это будет оформ­лено и какую роль займет там образ, даже не образ, ли­ния — это точнее, линия матери. Но я знал только одно, что мне все время снился один и тот же сон про место, где я родился. Снился дом. И как будто я туда вхожу, или, вер­нее, не вхожу, а все время кручусь вокруг него. Эти сны всегда были страшно реальны, просто невероятно реальны причем даже в тот момент, когда я знал, что это только спится мне. Какое-то странное смещение было. И эти сны были всегда ограничены только этой тематикой. Это был буквально один и тот же сон, потому что всегда это проис­ходило на одном и том же месте. Мне показалось, что это чувство носит какой-то материальный смысл, что не может так просто человека преследовать такой сои. Там что-то есть, что-то очень важное. Мне казалось, по какой-то начи­танности, что, реализовав этот странный образ, мне удаст­ся освободиться от своих чувств, потому что это было до­вольно тяжелое ощущение, нечто ностальгическое. Что-то тянет тебя назад, в прошлое, пе оставляя ничего впереди. Это всегда очень тяжело. Я подумал, что, рассказав об этом, я, тем самым, от этого освобожусь. Кстати, и у Прус­та я вычитал, что это очень помогает освободиться от таких вещей, да и у Фрейда об этом написано. Ну, думаю, давай- ка я напишу рассказ. Однако постепенно все начало оформ­ляться в фильм. Причем произошла очень странная вещь. Действительно, я освободился от этих впечатлений, но эта психотерапия оказалась хуже причины се необходимости. Когда я потерял этп ощущения, то мне показалось, что я и себя в каком-то смысле потерял. Все осложнилось. Чув­ства эти пропали, а вместо них пе образовалось ничего. Хотя, честно говоря, я где-то предполагал нечто подобное и даже в сценарии было написано о том, что не надо возвра­щаться в старые места, чтобы это пи было: дом, место, где ты родился, или люди, с которыми ты встречался. И хотя это было придумано умозрительно, в конечном счете, ока­залось достаточно справедливым. И самое-то главное оказалось, что смысл фильма и идея его вовсе пе в том, чтобы освободиться от воспоминаний. Это стцс раз доказы­вает, что иногда автор сам не совсем точно представляет себе, о чем фильм.

Иногда может показаться, что ты делаешь нечто для то­го, чтобы выразить себя, чтобы освободиться от каких-то мыслей, а па самом деле, какой бы личной картина ни бы­ла, она никогда пс может состояться, если это все только о тебе. Если картина или книга удается, будьте уверены, что все личное явилось всего-навсего стимулом, толчком для рождения замысла. Если бы это оставалось только в пределах ностальгических, очень важных только самому автору, то, я думаю, никто бы этого не понял.

Нам очень трудно было делать эту картину еще и по­тому, что она касалась людей конкретных, которые каким- то образом должны были принять участие в этой картине. 11у, вы знаете, что отец написал стихи для этого сценария, причем пе столько написал стихи для этого сценария, сколь­ко мы просто использовали их для этого фильма, потому что они написаны были в тех местах, о которых рассказывается в картине. Эти стихи являются не иллюстрацией, а просто стихами, рожденными в то время, о котором рассказывают те пли другие эпизоды. К примеру, стихотворение о любви вспоминается героиней примерно в то же самое время, ког­да оно было написано, в 37-м году. Короче говоря, мне трудно сказать, что это иллюстрации. Эти стихи неотде­лимы от героини, от персонажей, которые там живут. С дру­гой стороны, это связано с моей матерью, которая и снима­лась даже в картине.

Поначалу предполагалось, что она гораздо больше дол­жна быть занята в фильме. Предполагалось какая-то кино- анкета, вопросы, на которые она должна была бы ответить перед кинокамерой (пе перед скрытой кинокамерой, а пе­ред обыкновенной кинокамерой). Но это все, слава Богу, было отвергнуто и реалнзовывалось совершенно иначе.

Кроме того, у меня были какие-то определенные обяза­тельства, ну, вы понимаете.

Короче говоря, я специально выбрал для нашего разго­вора о возникновении замысла картину, которая очень ин­тимна, которая очень личностна, которая очень связана с моей жизнью и которую не так просто в общем отделить от меня. Хотя в данном случае я говорю о какой-то мораль­ной стороне вопроса, а вовсе пе о том, как все было реали­зовано.

Для того, чтобы закончить наш разговор по этому во­просу, я хочу привести еще один пример.

В сценарии для «Рублева» был один эпизод, который на­зывался «Куликово поле». Это должно было быть проло­гом к первой серии «Рублева». Битва па Куликовом поле, спасение Димитрия — князя, который чуть пе задохнулся, бедняга, под горой трупов, и прочее. Начальство вычерк­нуло у меня этот эпизод из фильма, потому что он был дорогим. Впоследствии меня долго ругали за то," что я сде­лал картину, в которой пет ни одного такого лобового пат­риотического эпизода. Я пытался напомнить о том, как они мне выбросили из сценария этот эпизод. Ну, ладно. Кстати, прежде чем быть выброшенным, этот эпизод был переделан, и уже была не битва на Куликовом иоле, а утро после

Куликовской битвы. Меня толкнули на это чисто материаль­ные соображения. Я переписал этот эпизод и должен вам сказать, что мне он до сих пор правится больше. Затем этот эпизод был точно совершенно перенесен в фильм «Белый, белый день». Я маниакально хотел снять этот эпизод. Для меня очень важно было передать какое-то соединение се­годняшнего дня с тем, что было, то, что теперь у нас назы­вается традицией, связь времен, культуры. Но опять-таки мне не удалось его снять. Потому что он снова очень дорого стоил. Костюмы к «Рублеву» были уже все уничтожены, у нас ведь это очень быстро делается, хотя они были сде­ланы пз настоящей вывороченной кожи, из замши, из меха. На них много фильмов можно было бы сделать, используя или переделывая пх, по тем не менее они пропали. Та­ким образом, пе было никакой возможности реализовать этот замысел, без которого мы пе представляли себе фильм «Зеркало». Л в результате появились другие эпизоды. По­явился эпизод чтения сыном автора Пушкинского письма, появилась военная хроника. По были и другие изменения.

К примеру, предполагалось использовать текст из «Рукопи­си» Леонардо о том, как следует писать битву. Этот закад­ровый текст должен был ложиться на эпизод разрушения церкви в городе Юрьевне, в 38-м году. Потом и этот эпизод «разрушение церкви» выпал. Вместо него появились неко­торые цитаты, чисто изобразительные. Имеется в виду, ска­жем, книга Леонардо и фрагмент из картины Леонардо в эпизоде прихода на побывку отца. Вот таким странным образом эпизод, который раньше был таким монолитным, реализовался совершенно иначе. Идея взаимодействия па- стоящего с прошлым раздробилась н вошла как компонент в отдельные сцены картины. Она не смогла быть основой для фильма, т. с. тем, чем она казалась в тот момент, когда зарождалась. Видимо, этого было недостаточно и потому оно перешло уже в какую-то эмоциональную, я бы сказал, музыкальную интонацию всего фильма, где говорится о ве­щах более конкретных, ясных, концепционных что ли, идейных.

Все это мы должны оценивать с точки зрения профес­сиональной, т. е. как реализуется та или другая мысль, идея автора, его концепция, как нечто неуловимо духовное, превращается в реальную материальную деталь, которая вкладывается в общую конструкцию фильма.

Есть еще одна проблема колоссальной важности, имею­щая прямое отношение к замыслу и его реализации.

51 пе представляю себе, как можно реализовать замы­сел, если твоя цель говорить на языке «доступном». Я не знаю, что такое доступный язык. Мне кажется, что единст­венный способ это язык искренний.

Когда автор хочет быть доступным, он начинает заигры­вать со зрителем, старается подмигивать ему, старается все время смешить его, развлекать, старается заинтересовать! Именно заинтересовать самым доступным образом. Это ни­как не может иметь отношение к искусству. Это может иметь отношение к форме чисто демагогической.

В конечном счете, как бы мы ни старались быть понят­нее, быть доступнее, всегда это видно, всегда это пошло и глупо, и всегда это связано с потерей чувства собственного достоинства и уважения по отношению к тому, кому это адресовано, т. е. зрителю. Это тоже имеет отношение к реа­лизации замысла. Потому что никто из нас не может вычис­лить, как Петр Петрович Иванов или там еще кто-то другой будет реагировать на наш замысел и на его реализацию. Мы не в состоянии этого вычислить. А когда мы начинаем вычислять, то это видно, и вам становится очень неловко и стыдно за человека, который должен был быть искренним.

Я заметил такую вещь, что в какой-то момент художник, который не очень уверен в себе, начинает защищаться. Он пытается сохранить себя в том состоянии, в котором он, как ему казалось, достиг какого-то результата, какой-то вершины. Пе понимая того, что у художника только единст­венны!! путь — прямой. Только прямой путь. И вот начина­ется следующее — он пытается сделать картину, которая будет не хуже его предыдущей. II начинает повторять сам себя, п начинает работать па отработанных уже материа­лах, на том горючем, которое давно сгорело. Это трагедия очень многих наших талантливых людей. Оин боятся за се­бя, они не уверены в себе. Так бывает обидно видеть, что талантливый человек устал быть самим собой.

Мне всегда очень странно бывает выслушивать упреки в адрес художиков, когда им говорят, что они пе современ­ны, что они отстают от времени, что они пе идут в ногу со временем, что они занимаются какими-то вещами, которые являются всего лишь навсего тупиками и какими-то зако­улками рядом с торной дорогой, с шоссе, по которому дол­жно идти наше пкусство, и так далее. Все это очень стран­но, потому что, в конечном счете, кто, как пе каждый из нас, может считать себя современником того, что происхо­дит сейчас, в наше время. Просто даже как-то смешно. Ни­кто не свободен от своего времени и никто пс может ска­зать, что он оторвался от своего времени.

Возьмем, к примеру, такую ситуацию в искусстве, как декаданс. В конечном счете декаданс выражает свое время. И если бы не было декаданса, то мы никак не могли бы ощутить, что же это такое, конец XIX — начало XX века, с точки зрения духовной и культурной жизни и в социальном аспекте. Конечно, это тупик, по с другой стороны, сказать о том, что тупиковое искусство декаданса существует вне времени, что это какой-то апендикс, который не выражает время, было бы ошибкой.

Позволю себе несколько уклониться от основной темы нашего разговора и остановится на тех нравственных ас­пектах замысла, которые возникают при обращении с исто- р и ч ее ким ма тер палом.

Недавно я прочел «Записки Марии Волконской», жены Сергея Волконского, декабриста, в которых она рассказы­вает о своем путешествии в Сибирь, к своему мужу. Уди­вительные «Записки». Иу, я уже пе говорю о нравственном величии этих женщин. Это было удивительно.

Они последовали за своими мужьями в Нерченск, в дру­гие места с целью разделить их судьбу, несмотря па то, что имели право лишь через щель в заборе говорить друг с дру­гом два раза в неделю, II так долгие годы, прежде чем им разрешили какие-то другие способы общениия. Все это неве­роятно. Уникально. Какие она выводы делает по поводу этих самых тайных обществ, вообще о значении и роли де­кабристов. Это поразительно. Во всяком случае, все, что я читал после этого, я имею в виду историографические ра­боты, просто повторяют се и больше ничего. Только очень болтливо, суетно и бессмысленно. Как большинство бес­смысленных диссертаций на интересные темы.

Причем-, как она высказывается по поводу русского па- :рода. Онл сталкивалась с каторжниками, с убийцами, с гра­бителями, с которыми вступала в контакт, потому что они е ифосили помочь им.

Удивительны эпизоды проводов ее в Сибирь. В одном из домов был устроен специальный прощальный вечер. И ка­кой отзвук это имело в сердцах тех, кто ее провожал. В об­щем, на меня пахнуло какой-то удивительной чистотой и гражданственностью. Причем дело не в мужьях даже, тут многое понятно. У мужчин совершенно другое, наверное, предназначение в жизни, а в этих женщинах, двадцатилет­них, девятнадцатилетних, молодых женах, которые просто не знают еще, что такое жизнь.

Я не представляю себе более разительного контраста 'С современностью. В их возрасте мы были так неподготов- лены ни к каким перипетиям, мы были гак эгоистичны и жестоки Мы вообще хотим за все получить сразу чистой монетой, мы все хотим купить, даже собственные поступки и чувства, мы хотим, чтобы нам за них заплатили.

Па меня эта книга произвела просто поразительное впе­чатление. Причем, самое главное — это отсутствие каких бы то пи было предрассудков, которые связаны, как правило, с полуобразованными людьми, полуграмотными. Такая чис­тота, которая может иметь место только в среде совершен­но неиспорченной.

Я привел этот пример для того, чтобы напомнить вам, нто существуют определенные обязательства, моральные, нравственные в отношении к конкретному историческому ма­териалу. Но это тема особая и пока мы на ней останавли­ваться не будем. Во всяком случае, это тоже имеет прямое отношение к проблеме замысла, в данном случае, замысла и сто р и ч ее кои картины.

В конечном счете глубина замысла зависит от импульса, который рождает замысел.

Замысел должен возникать в какой-то особой сфере ва­шего внутреннего «я». Если вы чувствуете, что замысел воз­никает в области умозрительной, которая не задевает ва­шей совести, вашего отношения к жизни, то будьте уверены, что все это пустое. Этим пе стоит заниматься.

Замысел должен быть равен поступку, в моральной', '

нравственной области. Так же, как книга это поступок

прежде всего, факт нравственный, не только художествен­ный. Надеюсь, вы понимаете, о чем я говорю. Есть литера­торы, а есть писатели, и это не одно и то же.

Мне кажется, что замысел должен рождаться так, как рождается поступок. Вот представьте, вы живете и у вас возникает дилемма: как жить дальше, так или пе так. Т. е. вы понимаете, что если вы поступите определенным обра­зом, то вам придется очень многим рисковать, но вы будете па пути реализации в нравственном смысле. А вот путь, где вам не нужно, скажем, ничем рисковать, но вы отчетливо понимаете, что вы в стороне от реализации своей духовной, что это окольный путь, это путь самосохранения.

Реализация и самовыражение понятия разные. Самовы­ражение— это палка о двух концах, это не самое главное.

И вот вы отчетливо знаете, что вы всем рискуете, но за­то пе теряете чувства собственного достоинства. Каждый нормальный человек живет такими моментами кризиса, ко­торые связаны с внутренней депрессией и так далее, и так далее. Эго с каждым человеком бывает. Мне кажется, что если ваш замысел совершенно не задевает вас вот с этой стороны, то лучше будет этим не заниматься. Это нп к чему не приведет. Этот замысел не является истинным.

В кино процесс реализации замысла есть процесс сохра­нения замысла, консервации его. Путь от зарождения за­мысла до завершения фильма в студии перезаписи, мне ка­жется, более сложным, чем в других видах искусства. При­чем дело пе в технологии. Скажем, построть дом для архи­тектора достаточно сложно, по мы знаем, что если архи­тектурный замысел реализуется точно инженером-строите­лем, то, в общем, здесь никаких моральных потерь и убыт­ков не будет. Здесь просто речь идет о тяжелом физическом труде и долгом времени. Вы знаете, что архитектурные па­мятники строились в течение иногда даже десятилетий. И тем ие менее, несмотря па сложность архитектурного вопло­щения, нет более страшного и трудного пути, чем реализа­ция кинематографического замысла. Потому что она зави­сит от большого количества людей, вовлеченных в этот процесс. Если, например, во время работы с актером режис­сер пе сумеет сохранить свой первоначальный замысел, то картина может получить не тот креп п исказиться настоль­ко, что замысел не будет реализован вообще.

Если оператор не поймет вашего замысла, то картина будет снята совершенно пс так, как бы блестяще она ие была снята в фотографическом смысле этого слова. Деко­рации могут быть блистательно сделаны, но они настолько будут отличаться от вашего первоначального творческого импульса, что не будут иметь к нему никакого отношения, и, в конечном счете, это будет не реализация, а потеря за­мысла, если вы будете снимать свой фильм в этих декора- I циях. Если ваш композитор уйдет из-под контроля и напи­шет что-то не имеющее отношения к вашему замыслу, но пре­красное, и вы оставите это в фильме, то вы рискуете поте­рять свой фильм. Т. е. в конечном счете, вы можете оказаться и роли человека, который является свидетелем того, как сце­нарист пишет, актер играет, оператор снимает, художник- декоратор делает декорации, а монтажер монтирует кар­тину. И вы уже тогда не будете иметь к этому никакого от­ношения, хотя вы имели свой замысел поначалу. Поначалу. Прежде, чем начать писать режиссерский сценарий.

Трудно уберечь свой замысел от того, чтобы ие «раста­щили» его такие люди, как оператор, художник, актер, ком­позитор и другие. Это очень трудный процесс. Задача ре­жиссера сохранить и влить замысел в сосуд, имеющийся в руках каждого из ваших творческих помощников. Другое дело, что это будет высказано языком, свойственным ва­шим коллегам, которые делают с вамп картину.

Конечно, в идеале вы сами должны снимать свою кар­тину как оператор. Вы должны сами вторгнуться в этот мир, тогда вы будете ближе всего к вашему замыслу. Но, тем не менее, работа с коллегами имеет в виду сохранение замысла, а не то, что вы должны «поделиться» замыслом. Иногда мне кажется, что есть смысл даже его упрятать на­столько, чтобы можно было подтолкнуть вашего ближай­шего помощника к нужному вам решению. Ибо, зная его, вы можете опасаться того, что он не сможет этот замысел реализовать.

Вот как было у нас с Юсовым. Он прочитал сценарий «Белый день», т. е. то, что потом стало называться «Зерка­лом», и сказал, что этот сценарий снимать не будет. Он его раздражает тем, что является биографическим, более того, автобиографическим. Впрочем, это многие говорили. Кине­матографисты, в общем-то, в штыки приняли эту картину,

потому что больше всего им пе понравилась лирическая ин­тонация, то, что режиссер посмел говорить о себе. В данном случае Юсов поступил честно. Тем пе менее, когда картина была снята, он сказал: «Как мне ни прискорбно, Андрей, но это твоя лучшая картина». Мы с ним снимали и «Иваново детство», и «Рублева», и свою первую дипломную работу я снимал с ним, и «Солярис» мы вместе снимали. И тем не менее, я пс представляю себе, как бы мы работали с Юсо­вым над этим фильмом. Очевидно, зная его, мне бы не надо было говорить о чем картина, и вообще, не давать может

быть ему сценария, а дать какой-то другой, для того, чтобы не отпугнуть его от своего замысла, а выдать его за что-то другое. Вот таким косвенным путем.

Во всяком случае с актером это сплошь и рядом именно так и происходит. Как правило, ие следует актеру расска­зывать о своем замысле. Актер человек простодушный, очень искренний, честный, который старается не мудрство­вать лукаво, а верить. Как только он начинает «копать», философствовать по поводу своей профессии, по поводу при­ложения самого себя к фильму, к замыслу, он очень мпо гос теряет. Во всяком случае у меня, как правило, всегда так происходило.

Вот например, моя работа в «Солярисе» с Банионисом. Банионис человек, который ничего не делает просто так. Он человек, который ничего не делает изнутри. Он выстраивает, а поскольку это кино, -здесь не очень-то выстроишь. Я ус­ловно говорю Банионис, такой тип актера. Он знает только свои куски, но он не знает, как будет работать другой актер между его кусками, и какие куски будут стоять в ткани фильма. Он пытается подменить собой режиссера, проана­лизировать пуийтпр своей работы в будущем фильме. По он это не может сделать, ибо пс знает как фильм будет вы­глядеть. Хотя он думает, что он знает, потому что у него в руках сценарий. Вот тут он совершает опаснейшую ошибку.

Таким образом есть смысл не говорить о замысле, по­тому что актер будет играть в таком случае конечны?! ре­зультат. Он будет играть символ своей роли, он будет иг­рать отношение к своей роли. Он попытается иллюстриро­вать замысел, о котором ему режиссер рассказывал. Короче говоря, он возьмет себе в голову этот замысел и все время будет иметь в виду его, когда ему нужно будет играть конк­ретную сиену. Одному актеру это будет мешать, другому это будет помогать, по в любом случае это будет непра­вильный подход к роли, как мне кажется. Поэтому, напри­мер, когда мы работали на картине «Зеркало» с Тереховой, я ей просто не давал сценарии. Она не знала ни своей роли, ни того, что она будет- делать в следующий день, ничего она не знала, потому что мне не хотелось, чтобы она режис­сировала собственную роль. Чтобы она ее выстраивала, чтобы она пыталась взять наш общий замысел и по кусоч­кам его разрезать и вставить в каждый свой кадр или сце­пу, которую она играет. Мне нужно было совсем другое. Мне нужно было, чтобы актер растворялся в замысле и тут 74 есть только одни метод н один способ: нужно, чтобы актер верил, во-первых, режиссеру, с которым он работает, а во- вторых, чтобы ему нравилось то, что он делает.

Сколько примеров таких знаю, когда актер идет сип маться п говорит:«Ну, прочел я сценарий. Ну, что, говорит, буду сниматься, постараюсь что-нибудь сделать». Это озна­чает, что картины не будет. Во всяком случае роли не бу­дет— это точно. Короче говоря, ничего из этого не родится. Актер ие должен идти сниматься в фильм, о котором он так говорит. Но это, к сожалению, происходит потому, что актеру надо работать, актеру нужно зарабатывать на жизнь, картин не так уж много, в которые он может поверить. Тут уже вступает в силу социология, законы джунглей, законы жизни и мы тут не можем существовать в какой-то лабо­ратории, колбе или каких-то антисептических обстоятельст­вах. Короче говоря, я хочу сказать, что замысел такая вещь, что приходится для его сохранения часто заниматься даже обманом.

Вот, например, снимался у нас в «Рублеве» Николай Бурляев, который играл Бориску, сына колокольного мас­тера. Для того, чтобы он мог находиться в нужном состоя­нии, мне приходилось все время говорить своим ассистен­там, чтобы ему внушали мысль о том, что он очень плохо играет, п что я его буду переснимать. Т. е. ему нужно было все время находиться в состоянии какой-то катастрофы, чтобы он совершенно ни в чем пе был уверен. Тем не менее, мне не удалось добиться тех результатов, которых бы хоте­лось добиться. Чтобы он был хотя бы на уровне Солони­цына нлп Рауш, которая играет деревенскую дурочку. Мне бы хотелось, чтобы все актеры в этом фильме работали как Солоницын, а они играют замысел, к сожалению.

Вы смотрели сегодня две картины Бергмана. Одна пз них поставлена в 01 году и называется «Как в зеркале», хотя точнее будет «Как сквозь тусклое стекло». Эта фраза взята из Писания, по-моему, пз «Послания к коринфянам». Там говорится, что мы пока видим все как через тусклое стекло, гадательно, а потом настанет момент, когда у нас упадет завеса с глаз и мы все увидим иначе. Это цитата пз Писания, поэтому ее следовало бы переводить точно, иначе возникает ощущение, что здесь речь идет о проблеме ге­роини в психопатологическом плане, что она является носи­телем идеи фильма. Ни в коей мере. Тусклое стекло вовсе не означает тусклый, закрытый, искаженный взгляд на мир героини. К замыслу этот персонаж, в общем, не имеет пря­мого отношения. Т. е. здесь нет такого соотнесения с идеей, как у Шекспира с Гамлетом. Это первая картина, а вторая называется «Стыд» и она несколько иная. Таким образом, вы можете сравнить работу одного из очень хороших совре­менных кинематографических и театральных акторов — Макса фон Сюдова, в первой и второй картине он играет главные роли. Возник такой вопрос: «Л как же быть с пере­воплощением, которое вы отрицаете, если вот Сю до в играет в одной картине так, а в другой картине совершенно ина­че?» Ну, конечно, он играет совершенно иначе потому, что обстоятельства совершенно другие. Разные люди, разные характеры, и конечно же он играет их по-разному, но нн о каком перевоплощении речи быть не может.

Повторяю, я не верю в концепцию перевоплощения. Пе­ревоплощение означало бы отсутствие собственной коцеп- ции, собственной, я бы сказал, личности, которая не раст­воряется, а остается цельной актерской личностью в том или другом произведении. Мне кажется, что актер должен остаться личностью в разных спектаклях. В оборотней я не верю. Потом это антинаучно. Ну, об этом мы поговорим после.

Возьмем последнюю картину, которую мы видели, «Стыд». Ведь нет ни одного места практически, где бы ак­тер выдал режиссерский замысел. Идею, я имею в виду. Не столько замысел, как идею. Потому что замысел вещь го­раздо более широкая, чем идея. Все вместе: судьба людей, пх характеры, их соотнесение, обстоятельства их жизни и есть реализация замысла, а вовсе не выражение идеи и своего отношения к этим идеям.

Нигде ничего не сказано в этом фильме актером. Вы даже не можете сказать, кто из них хорош, а кто плох. Вы, может быть, скажете, что это нехорошо. Ну, я пе знаю, у меня другая точка зрения. 51, например, не могу сказать, что герой муж ее — плохой человек. Я не могу сказать, что она плохой человек, я не могу сказать, что плохой че­ловек тот, которого играет Бьернстранд. Или можно ска­зать, что они все плохие, или они все хорошие, но ничего определенного, тенденциозного вы не вынесете из пх суще­ствования в кадре.

Это можно было бы только в одном случае: если бы вдруг не погибал Бьернстранд. Если бы его не застрелили. Тогда о нем можно было бы сказать, что он отрицательный персонаж. И то непонятно. Т. с. он находится в обстоятель­ствах, которые нельзя истолковывать тенденциозно. Кото­рые используются, как обстоятельства для раскрытия ха­рактеров, а не для того, чтобы проиллюстрировать идею.

А идея гораздо глубже. Она растворена в ткани фильма. Посмотрите, как потрясающе разработана в этом отноше­нии линия человека, которого играет фон Сюдов.

Это очень хороший человек, музыкант.

Да, он трус, по ведь хороший человек это не обязатель­но смелый человек, вернее трус пе всегда плохой человек. Это разные категории. Да, он слабый, слабохарактерный, что называется он труслив, его жена гораздо более силь­ный человек, хотя она тоже боится, но она более приспо­соблена к этой жизни. Она не такая слабая. И вот смотрите, что делает режиссер с этими людьми, что происходит. Этот человек страдает от того, что он слабый, что он боится. Он ранимый, он еле выносит эту жизнь, он от нее все время закрывается руками. Потому что он человек честный, иск­ренний и ведет себя очень искренне и естественно, органично для себя и страдает от этого. Но стоило ему в процессе борьбы за себя, за свою любовь к жене, предпринять ряд ак­ций, как он превращается в негодяя. Он теряет свои каче­ства. И вы заметили, что он, вдруг становится всем нужен. Жена начинает в нем нуждаться, от него пе уходит. Когда- то она плакала, говорила: «ну, что же ты все, прости меня, да прости меня. Вот я тебя по физиономии ударила, а ты говоришь прости меня». Потом он ей даст по физиономии п говорит: «Пошла вон». Л она за ним идет.

Посмотрите как Бергман ставит вечный вопрос по пово­ду того, что добро пассивно, а зло активно. Герой превра- щаетя в жестокого человека, как только он находит способ защищаться от жизни. Он уже не боится, он не так боится всего, как остальные. Он спокойно смотрит на то, как этот партизан, потерпев фиаско в борьбе, топится в последней части фильма. 11 пальцем не шевельнул для того, чтобы его спасти. Как он спокойно убивает этого солдата, который приходит к нему спрятаться.

Короче говоря, как только он начинает действовать, он превращается в довольно мрачного негодяя, который уже ничего не боится.

Оказывается, надо быть очень честным человеком, что­бы испытывать страх. Пережить его. И честный человек перестает быть честным человеком, когда теряет этот страх. Причем, кажется, что война вроде бы провоцирует людей, вскрывает характеры. Да нет, война здесь только одно из обстоятельств, которое может повернуть человека совершен­но в другом направлении. Это пе обязательно война. Совсем не обязательно. Это может быть и болезнь, как это было в фильме «Как в зеркале», где болезнь тоже не является причиной, а лишь обстоятельством, которое как на изломе р а с к р ы в а е т х а р а к т с р ы.

Бергман пи в коем случае не позволяет актерам быть выше обстоятельств, в которые они поставлены. Они как бы не имеют права играть больше, чем обстоятельства и харак­теры в этих обстоятельствах. Потому что, если бы они иг­рали нечто большее, то тогда бы они уже играли свое отно­шение к этим характерам, к этой идее п думаю, чт0 тогда бы это было не эмоционально, а очень рационально, очень рассчитаино и пс было бы искусством. Т. е. было бы очень тенденциозно и аляповато.

Режиссер обязан вдохнуть в актера жизнь, а не делать его рупором своих идеи. Хотя считается, что актер это ру­пор. Какой рупор? Это все слова, это все демагогия.

Существует такое мнение, что Бергман очень театрален. Ну, почему театрален? То ли потому, что он работает мно­го в театре, то ли потому, что у него так актеры играют, я не знаю. У пего актеры, кстати, далеко пс театрально иг­рают. От того, что кроме лиц актеров ни на что не смотрит? Л почему ему смотреть на что-то другое? Как будто чело­век, следовательно актер ,не является частью реальности. Почему? В общем, здесь происходит какая-то ошибка. Ко­роче говоря, наблюдать можно и за актерским поведением.

Сосредоточиться только па актерах—не означает быть ущербным в профессиональном смысле этого слова. Это означает, что для этого художника мир отражается в гла­зах актера, в пх душевных поворотах, в столкновениях друг с другом. Это такая же часть реальности, которая спо­собна у некоторых художников занять основное место во всех фильмах.

Многие актеры считают так: если режиссер tic говорит мне о своем замысле, то он меня не уважает. Это неправда. Потому что актер в кинематографе — человек, который приглашается на роль именно потому, что он ближе всего по своей духовной и внешней организации к тому, что он должен сделать. Бергман, например, специально пишет ро­ли для своих актеров. В кино возможно только совпадение. Актер в кинематографе просто пе имеет никакой возмож­ности провести свою роль от начала до конца сам, как это бывает в театре.

Что же касается фильма, то мне, например, кажется, что актер обворует себя, если будет знать все обстоятельства того, как эта сиена задумана, какое место она займет в буду­щем фильме.

Идеально, актер не должен знать, в какое место в кар­тине будет вмонтирован его эпизод. Актер должен быть свободен для того, чтобы совершенно свободно существовать в обстоятельствах, буквально жить в этом куске, жить в смысле физиологии, в смысле психического состояния. По­тому что в жизни человек подчинен своим чувствам, он ни­какой драматургии в своей жизни пе знает и не выстраи­вает, если он искренне себя ведет. Поэтому, пе зная об об­стоятельствах и функциях своего поступка, актер может го­раздо больше принести непосредственного чувства, общего в своих связях с жизнью и продемонстрировать совершен иейшую свободу и независимость от режиссерской идеи. В конечном счете, в кино актер гораздо более свободен, югда, когда режиссер не рассказывает ему о своем замысле.

Это в идеальном случае. Как правило, однако, режиссер очень любит поговорить о своем замысле с актером. Это всегда, как мне кажется, очень дурно влияет на актеров. Это всегда видно. Всегда видна тенденциозность, всегда видна сентиментальность в отношении к своей роли. Всегда видно, что актер хочет этим сказать.

Короче говоря, я имею в виду следующее: для того, что­бы сохранить замысел совокупным, нужно, чтобы актер был как можно более свободным. Для этого, мне кажется, ем\ надо создавать жесткие рамки, по внутренние, психологи­ческие. Актер начинает «врать», когда он перестает суще­ствовать в предлагаемых обстоятельствах.

Рейс Клер сказал знаменитую фразу, очень тонкую, если вдуматься. Когда у пего спросили: А как вы работаете с актером? Он ответил: Простите, говорит, работаю с акте­ром? Как работаю с актером? Я с ним пс работаю. Я ему плачу деньги.

В этом было высокое доверие к актеру и притом пони­мание того, что каждый занимается своим делом. Только в силу некомпетентности считается у нас, что режиссер дол­жен работать с актером. Работать можно только с челове­ком, который вообще меньше всего годится в актеры.

Возьмем, к примеру, «Приключение» Антонноии. Как он работает с актерами? Я не знаю, я затрудняюсь ответить, oil никак не работает. Вы можете сказать, что они живут, по это опять все пе туда. Этот термин совершенно пе го­дится живут. Как живут? Я даже не знаю, что это такое. Как работают у Феллини актеры? Как работают, как кто? Как работают актеры в фильме «Гражданин Кейн» Орсона Уэллса? Как работают у Бергмана? В этом отношении про­сто назревает катастрофа, потому что никак не работают.

Возникает ощущение реального человека, который не пока­зывает зрителю, что он делает что-то, т. е. песет мысль как у пас называется, он совершенно невозможно убедителен, неподдельно уникален. Он уникален, но пе выразителен. Он на своем месте и в этом есть высшая выразительность ак­тера в кино. Он пп в коем случае не играет. Потому что как только он начинает играть все кончается. Даже американ­цы со своей гениальностью в смысле кинематографа все-та­ки играют. Не случайно они любят Станиславского. Марлои Брандо учился по системе Станиславского. Джеймс Дни также.

Актерская реализация в кино должна абсолютно совпа­дать с правдой жизни. Быть может я скажу дерзость, по актерский аспект не является специфически кинематографи­ческим способом выражения. Ни в коем случае, Вы увидите, что глядя фильмы лучших режиссеров, нельзя сказать: ох как играют актеры. Это самое страшное, что может быть, когда режиссеру говорят подобное. В кино невозможно ни­какое перевоплощение. Как только актер начинает играть и брать на себя право быть рупором замысла, гак все и кон­чается. Главное то, что пропорции становятся неестествен­ными. Это уже пе аш-два-о, это уже какой-то аш-два-о-два, уже какая-то тяжелая вода, уже какая-то изменившаяся структура. Это не может пе сказаться на образе, который требует абсолютной цельности. Вот об этом прежде всего следует помнить.

Короче говоря, в кино требуется уравновесить атмосфе­ру, в которой действует человек в кадре и самого человека, который действует в этой атмосфере. Ничто пе должно пре­валировать, иначе рушится иллюзия того, что мы являемся свидетелями каких-то событий, действий и жизни людей. Я не против, если актер будет очень ярок, очень приподнят над жизнью, что ли, но для этого следует и саму жизнь ор­ганизовать таким образом, чтобы актер не выглядел под­вешенным в безвоздушном пространстве, чтобы он стоял па земле. Поэтому речь идет только об уравновешивании вооб­ще всех компонентов кадра в фильме. Иначе что-то будет выпадать, и тогда мы будем говорить эго актерское кино. А на самом деле -это никакое не кино, просто пришли ак­теры н сыграли хорошо какую-то сцену, по это к фильму никакого отношения пе имеет.

Актер пе является материалом специфичным для кино. II как только мы его начинаем традиционно театрально ис­пользовать, так сразу разрушается ощущение кинемато­графа.

Возьмем для примера немые картины, скажем, Протаза­нова «Процесс о трех миллионах» или «Праздник святого Поргепа», т. е. комедии, где актеры играют очень условно, театрально, где Протазанов еще пе отказывается от старых геатральпых навыков, нажимов на актерскую пластику, на их выразительность. 15 результате возникает ощущение подми­гивания, подталкивания зрителя под локоть, чтобы он обра­тил внимание на поведение актера. Т. е., короче говоря, сильный нажим, который, конечно, чувствовался и в те вре­мена, когда снималась картина, по теперь это бесконечно устарело, потому что в чистом виде была перенесена в кино театральная манера актеров, п, не будучи специфичной для кино, эта форма устарела и разрушилось ощущение правды.

Тогда вы у меня спросите, хорошо, а как же нужно иг­рать в кино, чтобы это никогда не устарело, и, вообще, воз­можна ли такая форма поведения актера, которая бы всегда воспринималась как истина.

51 много об этом думал, и мне кажется, что да, сущест­вует. Только не нужно думать, что работа актера в кино, есть единственный способ выражения мысли, замысла ре­жиссера. Ни в коем случае. Вот такие картины обязательно устареют. Кслн вы посмотрите Брессоновскпе картины, то поймете, что эта манера исполнения устареть не может, по­тому что в пей пет ничего, что можно было бы назвать фор­мой. Может устареть — степень активности, степень услов­ности.

Актерской гиперболы в кинематографе быть не может. Как правило, все ошибки и актерские, и режиссерские свя­заны с нре\величепием.

Кино должно быть абсолютно натуралистично.

Что значит игра актера? Игра это условное поведение человека, выдающего себя за другого, отличающееся от буквального персонажа. Актер, «играя», имеет возможность создать свое отношение к персонажу и в этом отношении возникает свой колорит в исполнении роли театрального ак­тера. кинематогр афе же это просто заведомо невозможно. Нельзя собственную индивидуальность втиснуть в условные рамки. 13 кино рамки безусловные.

Итак, существует ритм актеров, ритм внутренней жизни в кадре, который должен контролировать режиссер. Однако ритм актеру пе напитывается, навязывается ему другое, ему навязывается атмосфера, состояние, в котором актер пове­дет себя максимально приближенно к тому результату, ко­торый требует режиссер.

Прежде всего режиссер должен стараться отсечь у а ка­тера возможность толковать роль, возможность описывать ее. при помощи своих жестов, короче говоря, быть пдеоло- гичным, т. е. быть коицепциоииым. Он должен стараться, на мой взгляд, использовать актера как часть природы, а пе как символ чувств или идеи, заложенных в фильме. И в этом пе пренебрежение актером, а наоборот, специфика ра­боты актера в кино, па мой взгляд, даже уважение, потому что другим образом режиссер пе способен видеть объектив­ным глазом актера и быть объективным по отношению к собственному замыслу.

У Брессона актер берется в том только аспекте, где он па грани невыразительности. Например, можно плакать пи разному. Но Брессон пе хочет, чтобы актер плакал, выра­жая индивидуальность свою настолько ярко, что она г. ко­нечном счете начнет доминировать.Т. е. каждый раз он пы­тается низвести проявление эмоций персонажей до уровня невыразительности и здесь он совершенно прав. Короче го­воря, если ему нужно, чтобы актриса заплакала, она запла чет, но при этом он пе будет вкладывать в это тех чувств, которые могут быть настолько специфичны, что исказят об­щее. Есть люди, которые, наоборот, отдают эпизод актеру.

Такому режиссеру все равно, как будет вести себя актер, но ему важно сохранить состояние, в котором, как кажется режиссеру, этот человек должен находиться в этой сцепе. Важно зафиксировать изменение ритма в зависимости от точно найденного состояния. Потому что зритель или просто свидетель способен судить о сцене только с точки зрения фальши, больше никак. Приведу довольно избитый уже пример: любая домохозяйка, выглядывая пз окна своей кухни и наблюдая какую-то уличную сцепку, не слыша реп­лик, которые произносят участники этой сцены, всегда до гадается, о чем идет речь, если она более или менее зна­кома с этими людьми. Даже не знакома. Существует жиз­ненный опыт, который заставляет нас соотнести действия, проявления жизни с самой жнзиыо и где-то увидеть фальшь, если это связано с человеком. Именно поэтому, мы иногда, знакомясь с людьми и разговаривая с ними, можем ощу­тить, что это человек фальшивый или неискренний, насколь­ко он говорит правду, а когда врет. Есть люди, которые это очень остро ощущают, особенно, тренированные люди, психиатры, следователи, журналисты, люди, которые часто общаются с другими людьми. Тут работает наш жизненный опыт, который сталкивается с проявлением действитель­ности п ощущает фальшь.

Для того, чтобы актер был максимально правдив, нельзя упускать из вида чувство внутренней раскованности актера, ибо это всегда видно на экране. Только в том случае, когда актеру присуще чувство истинной свободы, независимости — оп способен выдержать любую паузу. Это чувство свободы актера может быть создано и режиссером, оно может быть срежиссировано обстоятельствами, атмосферой, пе в том дело. Важно добиться вот этого чувства абсолютной сво­боды, возможно, что это даже телепатически передается. Если актер будет «стараться» быть свободным, то ничего из этого ие получится, это будет неорганично.

Открытость актера, его раскованность должна всегда существовать в рамках обстоятельств. Нельзя абстрактно пользоваться актерскими достоинствами, ибо все актеры в своем стремлении к абстрактной выразительности будут похожи друг на друга. В жизни все проявления человече­ских эмоций имеют свою форму, а ие выражаются впрямую. Абстрактное выражение эмоций — это и есть чисто актер­ский «открытый» темперамент. Это в чистом виде условность, фальшь, игра, ибо все это пе конкретно.

Так что истинная свобода актера и ложно понятый «от­крытый» темперамент — это разные вещи, их не следует ни­когда путать.

В связи с этим можно заметить, что кинопробы в том виде, в котором они осуществляются у пас сплошь и ря­дом— самое бессмысленное занятие. Не говоря уж о том, что они в основном снимаются для членов худсовета, кото­рые, на мой взгляд, пс умеют смотреть их. Здесь главным критерием становится: ох, как играют, другими словами, те абстрактные проявления актерского темперамента, о кото­рых мы уже говорили. Если бы режиссер снимал кинопробы для себя, то он бы делал это совершенно иначе, но тогда бы его никто пе понял, а соответственно, невозможно было бы ему утвердить актеров и т. д.

В конечном счете, в кадре возникает условное существо­вание, но в основе его, связи с действительностью, причем, чем меньше их, тем убедительнее автор, уникальное создан- -ное им. Сфотографировать действительность нельзя, можно создать только образ ее.

Режиссер в кппо является человеком, цель которого — сохранение собственного замысла в очень сложном процессе кинематографической реализации. Потому что, несмотря на то, что режиссер в кино является автором фильма, он вы­нужден делиться своим замыслом с другими людьми, кото­рые тоже являются полноправными художниками. Казалось бы, для того, чтобы реализовать свой замысел в кино, ре­жиссер просто обязан поделиться им с оператором, с худож­ником, с актерами, довести до их сознания, до их чувств, сделать их своими сторонниками и прочее... Увы, это не так. Довести до сознания, поделиться замыслом—это все слова, не имеющие никакого отношения к правде жизни, к процес­су творчества в кинематографе. Поэтому вопрос о сохране­нии замысла заключается прежде всего в том, чтобы этот замысел остался тайной для всех ваших коллег. Но, чтобы коллеги пс замечали этого, иначе они не смогут ничего сде­лать толкового.

Не всегда режиссер может поделиться своим замыслом, потому что порой бывает невозможно его сформулировать. С одной стороны, конечно, это плохо, с другой же, мы знаем огромное количество примеров такого рода. Короче говоря, пе всегда замысел поддается расшифровке даже своим кот­летам, членам своей творческой группы. И я думаю, что это нормально, вот такой конфликт -между желанием поде­литься, даже если оно возникает, и тем, как поделиться. Л если ты не можешь поделиться замыслом, значит каким-то образом ты его должен сохранить несформулированным.

В каком-то смысле режиссер всегда обманщик.

В зависимости от темперамента, качеств характера и от­ношения к действительности, каждый из режиссеров вынуж­ден по-разному защищать свои замысел и по-разному реалн- зовывать его.

Остановимся теперь на некоторых практических вопросах реализации замысла.

Я думаю, имеет смысл начать нашу беседу с определе­ния понятия мизансцена.

В кинематографе мизансцена, как известно, означает форму размещения и движения выбранных объектов по от­ношению к плоскости кадра. Для чего мизансцена служи г? На этот вопрос вам в девяти случаях нз десяти ответят: она служит для того, чтобы выразить смысл происходящего. И все. По ограничивать только этим назначение мизансцены нельзя, потому что это значит становиться на путь, который ведет в одну сторону в сторону абстракций. Де Сангис в финальной сцепе своей картины «Данте мужа Анне Дзак- кео» поместил, как все помнят, героя и героиню по обе сто­роны металлической решетки забора. Эта решетка так пря­мо и говорит: вот эта пара разбита, счастья пс будет, кон­такт невозможен. Плучастся, что конкретная, индивидуаль­ная неповторимость события приобретает банальнейший смысл из-за того, что ему придана тривиальная наснльст- венная форма. Зритель сразу ударяется в «потолок» так называемой мысли режиссера. По беда в том, что многим зрителям такие удары приятны, от них становится спокой­но: событие «переживательное», да к тому же и мысль ясна и пе надо напрягать своп мозг свой глаз, не надо вгляды­ваться в конкретность происходящего. А ведь подобные ре­шетки, заборы, загородки повторялись множество раз во многих фильмах, везде означая то же самое.

Что же такое мизансцена? Обратимся к лучшим литера­турным произведениям. Финальный эпизод из романа Дос- тоевского «Идиот». Князь Мышкин приходит с Рогожипым в комнату где за пологом лежит убитая Настасья Филип-

> J

повна н уже пахнет, как говорит Рогожин. Они сидят на стульях посреди огромной комнаты, друг против друга так. что касаются друг друга коленями. Представьте себе все это, и вам станет страшновато, здесь мизансцена рождается из психологического состояния данных героев в данный мо­мент, она неповторимо выражает сложность пх отношений. Так вот, режиссер, создавая мизансцену, обязан исходить из психологического состояния героев, находить продолже­ние этого состояния во всей внутренней динамической наст­роенности ситуации и возвращать все это к правде един­ственного, как бы впрямую наблюденного факта и к его фактурной неповторимости. Только тогда мизансцена будет сочетать конкретность п многозначность истинной правды.

Я никогда не понимал, как можно, например, строить мизансцену, исходя пз каких-либо произведений живописи. Это значит создавать ожившую живопись, а следовательно убивать кинемагограф.

Мизансцена выражает пе мысли, она выражает жизнь.

Все так называемые «режиссерские находки» — двусмыс­ленность. Эти находки -враг режиссуры, и в мизансцене, п в монтаже, и в способе съемки, короче, во всем. Зритель относится к этим «находкам» как к системе иероглифов, стремится расшифровать все «подсказки». И зритель уже требует не просто символов, но чтобы еще и легко читался этот символ. А режиссер в этом ситуации выступает в роли руководителя, который жестко ведет зрителя по фильму, указывая, что вот на это надо смотреть такими глазами, а па это — такими. Короче, режиссер -в качестве поводыря. Эдакий «перст указующий». Этот режиссер-поводырь и есть тот коммерческий режиссер, к которому призывает сейчас наше коммерческое кино, но, увы, это глас вопиющего в пус­тыне, потому что это очень трудно. Однако, речь не о том.

Этот режиссер-поводырь создает не искусство, а некую игру в поддавки. Но тем не менее коммерческое кино существует и одним из основных средств его «выразительности» явля­ются «режиссерские находки».

Брессон дальше всех от такого «стиля». Он превраща­ется в своих картинах в демиурга, в создателя какого-то мира, который почти уже превращается в реальность, по­скольку там пет ничего, где бы вы могли обнаружить ис­кусственность, нарочитость, или нарушение какого-то един­ства. У него все стирается уже почти до невыразительности. Это выразительность, доведенная до такой степени четкости п лаконизма, что она перестает быть выразительной.

Никогда не следует забывать, что приемы художника не должны быть заметны в его произведении. Во всяком слу­чае, такое требование для себя я считаю обязательным. И иногда очень сожалею о некоторых сцепах и кадрах, не отвечающих этому принципу, но по тем пли иным причи­нам оставленных в моих картинах. Например, сейчас я бы с удовольствием выбросил из «Зеркала», из сцены с пету­хом, крупный план героини, снятый рапидом в 90 кадров в искаженном, неестественном освещении. Благодаря такому воспроизведению жизнь образа на экране оказывается за­медленной, у зрителя даже возникает ощущение раздвиже- ния временных рамок. Мы как бы погружаем зрителя в со­стояние героини, тормозим какое-то мгновение этого со­стояния, специально акцентируем его. Сейчас я думаю, что все это очень плохо. Плохо потому, что благодаря такому решению сцена приобретает чисто литературный смысл. Мы деформируем лицо актрисы как бы действуя вместо нее. Мы педалируем нужную нам эмоцию, и в результате возникает впечатление, что актриса в этом эпизоде играет нарочито, «пережимает». Между тем она тут ни при чем, описанное впечатление возникло целиком по вине режиссера. Ее со­стояние оказалось для зрителей слишком «разжеванным», легко читаемым, тогда как его надо было погрузить в ат­мосферу некоторой таинственности.

Говоря о том, что бы я еще переделал в «Зеркале», могу сказать, что я бы убрал уход от врачихи Соловьевой. Т. е. доигрывание сюжета, связанного с продажей колец и сере­жек .Выбросил бы цветной план после плана мальчика, смотрящего на себя в зеркало с крынкой молока, выбросил бы цветной план, где мальчик плывет по реке.

Я бы это выбросил. В общем, я это выброшу, у меня есть копия и я это сделаю для того, чтобы, по крайней мере, самому хоть посмотреть, что из этого получится.

Для сравнения могу привести пример более удачного использования режиссерского приема пз того же «Зерка­ла»— в сцепе в типографии, когда героиня, перепуганная тем, что оставила в корректуре грубейшую ошибку, торо­пится в нех. Ее проходы но типографии тоже сняты рапи­дом, но едва-едва заметным. Мы старались снять этот про­ход ii этом смысле по возможности деликатно, осторожно, чтобы зритель, почувствовав его напряженность, не заме­тит средств, ее вызывающих. Чтобы у зрителя сначала воз­никло неясное ощущение странности происходящего, а со­стояние героини открылось бы для него только потом. Ска­жу о том же самом несколько иначе: мы не старались, сни­мая эту сцену рапидом, специально подчеркнуть какую-то мысль. Мы хотели выразить состояние ее души, ие прибегая к актерским средствам.

Когда зритель ие думает о причине, по которой ре­жиссер использовал тот или иной план, тогда он склонен верить в реальность происходящего на экране, склонен се­рить тон жизни, которую «наблюдает» художник. Если же зритель ловит режиссера за руку, точно понимая, зачем и ради чего тот предпринимает очередную «выразительную акцию», тогда он перестает сопереживать происходящему на экране и начинает отчужденно судить замысел и его реа­лизацию. То есть вылезает та самая «пружина из матраса», против обнаружения которой предостерегал еще Маркс.

В конечном счете, использование того или иного прие­ма это вопрос стилистики режиссера и, в большей мере, его вкуса. Главное условие, на мои взгляд, чтобы прием пе бы I заметен. Когда прием выражает суть, тогда он органи­чен. Возьмем, к примеру, рапид. Для меня этот прием очень естественен, ибо позволяет вглядеться в движение времени. Но сейчас в коммерческом кино ,пожалуй не найти карти­ну, в которой бы не было рапида. Сейчас ист ничего ба­нальнее в кино, чем рапид. Возникает проблема, что же де­лать в таком случае? Думаю, что решение тут одно. Если образ, который вы создаете, нов, оригинален, а для его во­площения необходим рапид, то, следовательно, можно его использовать. В конечном счете, все приемы давно извест­ны. Значит, все упирается в «что», а пе «как». Если содер­жание выдерживает некий прием, то он органичен, неотор- жим, часть того целого, что составляет кппообраз.

Любая картина, любое произведение в конечном счете стремится к какому-то идеалу, но, как правило, никогда его не достигает, в каком-то смысле отражая проблему ил­люзорности абсолютной истины, к которой она стремится.

Поэтому я и говорил об отсутствии совершенного произве­дения искусства.

Можно вспомнить, как Чехов относился к гранкам, ко­торые ему присылали для работы. Он почти переделывал рассказ. Мы помним, насколько серьезно относился Толстой к своим рукописям. Если мы обратимся к вариантам Тол­стого, Чехова, Достоевского, то мы увидим, какую каторж­ную работу вели эти писатели. В конечном счете, всегда вы меняетесь в своем отношении к тому, что сделали. Это тоже свойство произведения, хорошего или худого, но произведе­ния, которое будет жить уже независимо от вас и вы будете испытывать к нему разные противоречивые чувства. Воз­можно, что вы будете стремиться к тому, чтобы переделать его, но, к сожалению, в кино это просто невозможно.

Главным эстетическим принципом, руководящим рабо­той кинохудожиика, должна быть форма, способная выра­зить конкретность и неповторимость реального факта. 1 Ге- прсменное условие любого пластического, изобразительного построения в фильме каждый раз заключается в жизненно/! подлинности и фактической конкретности. От художника зависят облик и душа интерьера, его атмосфера, состояние, настроение. В равной степени это относится и к натуре, на­турным декорациям, месту и времени съемок. Художник должен учитывать фактурную неповторимость мизансцен в каждый момент действия и временное развитие, измене­ние самой фактуры. Недаром польский оператор Ежи Вуй- цик писал о том, что фактуры органически связаны со вре­менем п для него лично важен момент наблюдения за из­менениями материн во времени.

Художник должен учитывать, сколько времени проведут персонажи в том или ином интерьере, в том или ином месте на натуре, что это будет за время, каковы будут обстоятель­ства, как изменятся мельчайшие детали фактуры за это! временной промежуток. Причем изменятся не надуманно, «по сценарию», а реально, фактически. (Привожу элемен­тарный пример: у человека вся семья уехала на дачу. Он занят делами и не прнспособеп к домашней работе. Через несколько дней все предметы покроются пылыо, и слой ее с каждым днем будет становиться все толще.)

Так же конкретно, с учетом их временной жизни в кад­ре, должны подбираться остальные компоненты, зависящие от художника, — реквизит, костюмы и т. д. Кстати, костю­мы - одна из важнейших проблем, они должны находиться под неустанным наблюдением главного художпка (за ред­ким исключением), иначе один неудачный костюм сможет загубить всю его тщательную работу по созданию атмос­феры и цветового состояния эпизода.

Костюм -очень важная часть общего художественного решения фильма. Гут важно очень тонкое ощущение фак­туры. Я бы сказал: рубашка актера должна бить из того же материала, что и лицо актера. Ну, вы понимаете, о чем я говорю, употребляя такую метафору. Я говорю об отно­шении. Вспомните в живописи, например, полотна «гол­ландцев», там каждый сантиметр полотна выполнен с одн- п а ко во удивительным отношением.

Здесь все должно быть продуктом продуманности в выс­шей степени, отбора. Здесь нужна высочайшая требователь­ность, даже к пуговице. У Вермеера рваный рукав не­тленная ценность, одухотворенный мир.

Свежеет in ып костюм на актере- это всегда катастро­фа. Костюм, так же, как п любая вещь в кадре, должен иметь свою биографию, связанную с конкретным человеком, актером. Это всегда видно, потому чго это такая же часть реальности, изменяемой во времени, как и все остальное.

То же можно сказать и о прическах. Можно создать, на­пример, в стиле ретро точные прически и костюмы, а в ре­зультате получится журнал мод того времени, он будет сти­листически безупречен, но мертв, как раскрашенная кар­тинка. Все дело в том, что нужно липни определенного стиля приложить к живым людям, помножить на их харак­теры и биографии, тогда возникнет ощущение живой реаль­ности.

Теперь мы подошли к проблеме цвета в работе кпноху- дожника.

Когда-то я вообще отрицал цвет в кино. Но с тех пор взгляды мои изменились. По некоторые пз моих прежних высказываний я подтверждаю и сейчас. Главное из них цвет должен соответствовать состоянию времени на экране, выражать и дополнять его. В цветных фильмах художник (так же, как и режиссер, и оператор) должен проявить свой вкус потому, что именно в цвете таится наибольшая опас­ность свести кино к красивым движущимся картинкам к движущейся живописи. II тут для художника опять-таки важнейшим, определяющим моментом будет факт вре­менной и реалистичный.

Что же касается натуры, то тут у художника кино есть гениальные предшественники -русские зодчие. Все соборы но выбору места стоят удивительно точно, они так продол­жают природу, что прямо дух захватывает. Художник нп- когда не должен забывать, что архитектура должна быть продолжением природы, а в кино п выражением состоя­нии героев, и авторских идеи. При строительстве декорации художник, кроме творческих проблем, должен решать и чис­то практические, и главная из них возможности съемки. Пи в коем случае художник не должен диктовать своей де­корацией мизансцену или как-то ограничивать возможности оператора. Художник обязательно должен знать, какой он- гпкой, на какой пленке будет снимать оператор и даже ка­кой техникой будет пользоваться.

Для картины «Зеркало» художник Н. Двигубскпй по­строил комплексную декорацию <Квартира автора». На ее строительстве были заняты почти все бутафоры «Мосфиль­ма». Работники студии даже ходили в наш павильон «па экскурсии». Вы думаете, и пей было что-то из ряда вон вы­ходящее, красивое, необычное? Ничего подобного. В этой декораппп старой московской квартиры была предельно до­стоверно передана фактура стен на лестнице, оборванных затянутых паутиной обоек в нежилой комнате, ржавых, с подтеками труб в ванной, старой, позеленевшей и облуплен­ной раковины на кухне, протекающего потолка, который вот-вот рухнет на головы обитателей квартиры Это была квартира, где жило само время.

Таковы вкратце некоторые соображения но этому во­просу. Они далеко не исчерпывающи. Работа художника в кино сложна и многообразна. Но независимо от пристрас­тии художника его творческой манеры и методов работы дли меня самым главным остаются его интеллигентность, общая культура и профессиональная универсальность, бес­корыстие и полная самоотдача в общей работе.

Постараюсь теперь более подробно изложить своп сооб­ражения по -лим трем вопросам, т. е. о пьете в кино, о съем­ках на натуре и в павильоне.

Одна из серьезнейших проблем, с которой вы столкне­тесь, это проблема цвета.

Я не верю в цветовою драматургию, хотя о ней столь часто любят у пас говорить. Да, цвет действительно звучит в определенном ключе, вспомним, хотя бы цветом узы кал ь- ные эксперименты Скрябина. Наверное, есть в -лом смысл. Но что касается кино, то в нем я в это не верю.

Есть национальные 'традиции в отношении цвета в раз­ных видах искусства, в которых цвет очень важен, по в сим­волическом смысле, как особого рода информация. Но, как мы уже говорили, символы и аллегории это тот язык иероглифов, который противоречит сущности кино. Кинема­тограф, как новое искусство, порвал с традициями живопи­си и ист надобности, на мой взгляд, реставрировать эту связь. Эта система умерла, тем более для кино. Мне пред­ставляется, что даже Петров-Водкпп в своем стремлении возродить традиции русской иконописи, во многом декора­тивен. Это приводит к салонности и только. Хотя, на мои взгляд, русская иконопись стоит на недосягаемом уровне, быть может, выше итальянского Возрождения.

В цвете, обычно, нас тянет или в символизм, или еще куда-то. Мне кажется, что общение с цветовым миром дол жно идти по пути приведения к гармонии, по пути отбора. Не надо путать задачи живописные и кинематографические. Смысл живописной композиции в том, что перед нами ими­тация, в этом, так сказать, фокус. Другое дело кино, где мы фиксируем пространство с тем, чтобы создать иллюзии; времени. Создание живописной композиции в кино ведет к разрушению кинообраза.

Я думаю, что к цвету в кинематографе надо относиться эмоционально, чтобы создавать определенные цветовые со­стояния природы, мира. Поэтому условный цвет в кино не­возможен, он разрушит натуралистичность реальности.

Натуральный цвет в природе гораздо поэтичнее, чем все ухищрения на пленке. Я думаю, что можно даже красить какпе-то вещи на натуре, но для того, чтобы было правди­вее, а не наоборот, как это иногда бывает в так называе­мом «поэтическом» кино.

Вообще, психология нашего восприятия такова, что чер­но-белое изображение воспринимается как более правдивое, реалистичное, чем цветное. Хотя, казалось бы, должно быть наоборот.

Я заметил, что те режиссеры, которые нашли себя в чер но-бслом кино, в своих последующих цветных картинах ме­нее убедительны, ибо исчезает какой-то особый мир, какая-то поэтичность теряется. В цветном изображении всегда суще­ствует опасность некой театральности.

Вообще, тут много проблем практических. В работе с цветом, как правило, все получается не так, как хочется.

Нет ничего неблагодарнее, например, чем снимать на цвет зимнюю натуру. Лица актеров будут красные, а тени голубые, и вы ничего с этим не сможете сделать. Или, ска­жем, снимать актеров в белых рубашках, когда в кадре синее небо. Даже если вы будете снимать в тени, как бы в пасмурный день, то у вас все равно появится омерзитель­ная киносинева. Конечно, существуют тенты, но попробуйте затенить. Это все не так просто.

Почти никогда не удается напечатать в цветной копии единичные черно-белые кадры. Для того, чтобы это полу­чилось, надо снимать в одних п тех же экспозиционных ус­ловиях, ибо иначе, в силу зависимости от плотности нега­тива, будет меняться цвет в позитиве.

Надо сказать, что сам прием использования черно-бе- лого изображения в цветном фильме стал уже расхожим. Думаю, однако, что не следует забывать черно-белое кино, это прекрасное кино, особенно если его печатать на цвет. Тогда возникает ощущение цвета, здесь заложены огром­ные возможности.

i1адо сказать, что в серьезной работе с цветом прихо­дится пускаться на многие ухищрения. Например, в «Зер­кале» у нас было три платья для героини, варианты одного и того же платья, по разных цветовых оттенков, для того, чтобы можно было снимать, используя три времени дня. Вы должны знать, что цветовая температура различна в разное время суток. Это непременно нужно учитывать не только оператору, но и режиссеру. Вообще, никогда ни на кого пс надейтесь, рассчитывайте только на самих себя. Это тоже одна пз особенностей режиссуры в кино.

Натуру подготовить к съемке гораздо труднее, чем по­строить павильон. Неизбежно возникают всякого рода по­правки па свет, погоду и т. д. Тут важен, как и во всем остальном, принцип отбора. Трудно привести к гармонии хаос, который мы имеем в реальности натуры, чтобы со­здать определенное состояние, цветовое, световое, какое угодно. При этом добиться того, чтобы ваши усилия не были заметны. Это очень трудно.

Сколько раз мне приходилось слышать комплименты сцене, которая не была особенно сложна, но в ней верно было передано состояние природы. Я имею в виду эпизод пожара во время дождя в «Зеркале». Должен вам сказать, что это сцена сама себя родила. Мы ее снимали два раза.

Первый раз был дождь, но ие получился пожар. И когда снимали второй раз, уже сознательно хотели сохранить эту уникальность, то есть пожар во время дождя.

Любой пейзаж в картине должен быть не случайным, а создаваться и проверяться своим личным отношением к каждому дереву. Должна быть не просто натура, а одухо­творенная натура.

отношении к натурным съемкам существует масса штампов. Например, так называемый кннодождь. Никогда tie снимайте этого. Лучше вообще не снять, чем «обозна­чить» дождь с помощью брандсбойтов. Это все методы ком­мерческого кино.

Следует учитывать, что не каждое состояние природы i I одда ется переносу па экран. Некоторые экзотические вещи выглядят чаще всего пепатурально, особенно в цвете.

Я заметил, что если в сцене есть один кадр, чаще всего общин, который лучше всего передает суть объекта, то вто­рой кадр не нужен. 'Гут лучше недобрать, чем перебрать.

Обычно, трудно бывает соединить материал, снятый на натуре п в павильоне, если он идет большими кусками, бло­ками. Гораздо лучше чередовать павильон и напру, тогда различия их не так заметны.

Вообще, работать в павильоне очень приятно. Можно де­лать поразительные вещи, по только в том случае, если сам знаешь, как это сделать и, соответственно, уверен в осушд ствпмости своих замыслов в условиях той студии, где сни­маешь.

У Феллини в картине «Казанова» все снято в павильоне: реки, моря, заснеженные поля, буря в Венецианской лагуне. Я не сомневаюсь, что ее нельзя было снять в натуре.

Это хороший пример того, что в создании образа важна иллюзия жизни, а не сама жизнь.

В то же время, я бы никогда пе решился снимать по­добные сцены на «Мосфильме». Это было бы просто не­реально.

В качестве удачного павильона в своей практике я могу вспомнить «дом автора» в «Зеркале». Гам, если помните, виден из окна двор, где сын автора Игнат, разжигает костер.

В принципе, рассчитывая на павильон, всегда надо до малейших деталей быть уверенным в осуществлении тою результата, который вам требуется.

Теоретически никакой музыки в фильме быть пе долж­но, если она пс является частью звучащей реальности, за­печатленной в кадре. Однако, все-таки в большинстве кар­тин музыка используется. Я думало, что музыка в фильме, в принципе, возможна, но не обязательна. Главное в том, как она используется. Самый банальный способ, но, к сожа­лению, типичный, это исправление, улучшение музыкой пло­хого материала, своего рода разукрашивание неудавшейся сцены или эпизода. Сплошь и рядом, когда картина разва­ливается, начинают употреблять музыку. Но это картину не спасает, все это иллюзия. Вообще, это уже тот уровень «режиссуры», до которого мы в наших лекциях, к счастью, ие опускались.

Музыка это способ выразить состояние души. Один из аспектов духовной культуры. В этом смысле, очевидно, му­зыка может быть использована как пнгридиент внутрен­него мира автора, как своего рода цитата, подобно произ­ведению живописи, если оно попадает в кадр. Вспомните, как использована музыка is фильме Бергмана «Шепоты и крики», мы говорили уже об этом эпизоде. Там слова бес­смысленны н поэтому музыка столь точна и уместна. Я не говорю о философском значении этой сцепы в фильме, так как мы уже беседовали об этом. Но все-таки, это прием. II если бы это не было сделано на таком уровне, то, ве­роятно, было бы не очень хорошо, ибо сам прием давно из­вестен и часто используется.

Я все чаще прихожу к мысли, что правильно использо­ванный звук может быть гораздо богаче, чем музыка.

Образ мира возникает, как известно, не только благо­даря зрению, но и слуху. Поэтому звучащую реальность, вероятно, надо использовать так же, как и изобразитель­ны!! ряд, где мы создаем массу концепций. Как правило, никто не умеет работать со звуком так, чтобы он становился равноправным ннгрндпентом кинообраза. Вообще, кино еще находится па таком уровне развития, когда все гармонично пе соответствует кино. Если бы мы иначе отнеслись к зву­ку, то это, возможно, сдвинуло бы наше представление о кинематографе. Серьезная работа со звуком должна урав­новесить методы изобразительные с методами звуковыми. В этом случае изображения, надо думать, будет много, оно начнет выпирать, потребует упорядочения. Мы используем очень часто изображение как язык, а звук нет, в то же вре­мя он тоже может быть использован не утилитарно.

Давайте вспомним фильм Бергмана «Прикосновенье». Звук циркулярной пилы за окном, очень отдаленный. Вы помните, о какой сцене я говорю. Это, вообще, одна из классических сиен. Вот это тот случай, когда звук стано­вится образом. Или далекий гудок «ревуна» в фильме «Как в зеркале» Бергмана, в сцене, когда героиня сходит с ума. Удивительный звуковой образ, необъяснимый, пе поддаю­щийся расшифровке. Он ничего не означает, не символизи­рует, не иллюстрирует. Тут мы снова 'возвращаемся к тому определению кинообраза, с которого начали лекции. Пото­му что звук также как и изображение может быть исполь­зован литературно, символически, с претензией обозначить что-то. Здесь также могут быть всякого рода «многозначи­тельные детали», «рсжнссеркие находки», короче говоря, всевозможные «педали», «подсказки» для зрителя, о кото­рых мы уже говорили.

Что касается практических вещей в работе со звуком, то вам следует знать прежде всего, что существует масса звуков, которые технически записать невозможно. (Я со­знательно не останавливаюсь на практической стороне ра­боты со звукооператором, так как у вас читается специаль­ный курс по >тим вопросам.)

Например, ветер. Его невозможно записать, его всегда приходится изобретать в шумовом павильоне.

Нужно, чтобы звук вошел в фильм, как художественное средство, как прием, которым мы хотим чоуто сказать. У нас же обычно в фильме все звучит, чтобы не было пусто в кадре, не более того. Короче говоря, тут еще нераспахан­ная пашня.

Обычно всегда в сценарии текста многовато. Но, на мой взгляд, искоренение текста ведет к своего рода жеманности, манерности материала. Это не означает, что во время съем­ки не происходит никаких текстологических изменений. На­против. они неизбежно происходят. Мне приходилось писать па съемочной площадке целые монологи специально для того, чтобы конкретный актер говорил какие-то слова. Про­сто говорил. И такое бывает, вы еще с этим столкнетесь. Но должен вас предупредить, что никогда нельзя позво­лить актеру, чтобы он редактировал тети: г. Это путь посте­пенного размывания вашего замысла.

Следующий этап в отношении текста озвучание. Я уве­рен, что всегда можно озвучить лучше, чем было во время съемки: в большей степени приблизиться к замыслу. Озву­чание- это творческий процесс. Режиссер должен прово­дить озвучание только сам, не перепоручая кому-либо, как это у нас часто бывает, он должен сам выбирать актеров на озвучание роли. Это- закон для серьезного режиссера На­до относиться к озвучанию так же, как мы относимся к съемке. Я уже не говорю о том, что при озвучании можно вставлять новые фразы, убрать какие-то, оказавшиеся не нужными реплики и т. д. Короче, все и большей и большей степени приближаться к замыслу.

То, что чистовая фонограмма с актером очень важна, что она сохраняет живое чувство, все это глубочайшее заблуж­дение, один из многочисленных предрассудков. Какое может быть непосредственное чувство в кино? Смешно просто. Осо­бенно, если снимается сцена короткими кадрами, или доспи- маются укрупнения и т. д. Обычно это выглядит так: по­смотри туда, «'I теперь сюда. II все. Если же актер будет «переживать» при этом, а не посмотрит туда, куда надо, то весь этот материал пойдет в корзину.

Озвучание это такое же создание образного мира, как н съемка. То же самое можно сказать в oi ношении шумов и музыки. Все это творчество.

Фильм должен сниматься быс ро. Чем быстрее реализу­ется замысел, тем он будет целостнее, отточен нее. Бюпюэль, например, снимает только два дубля, причем, второй только по просьбе актера. Л в результате, обычно бе per все такн первый дубль.

Я, например, теряю шксрес, если слишком готов к съем­ке. Необходимо знать направление того, чего хочешь до­биться. Однако если что-либо кабинетно придуманное пере­нес in па съемку, то это, как правило, будет заведомо умо­зрительно. Эффск! внезапно рожденного нужен во всем, ибо это дает ощущение живого, органичного дли данной натуры, тли чанного даже состояния природы.

В связи с этил возникает вопрос, а нужно ли снимать варианты? Думаю, что если вы чувствуете в этом необхо­димость, то сиять непременно надо. Однако, знаю по своему опыту, что это ;аще всего ие то, что нужно в результате. По крайней мере, в таком случае обязательно знать м>чпо, что этот вариант войдет в картину и, более того, необходимо знать, где он будет в картине стоять, т. с. представить егс в монтажной соотнесенности с материалом.

Художник обязан быть спокойным. Он не имеет права прямо обнаружить свое волнение, свою заинтересованность и прямо изливать все это. Любая взволнованность предме­том дол ж а быть превращена в олимпийское спокойствие формы. Только тогда художник сможет рассказать о вол­нующих его вещах. Все эти «волнения по поводу» и стрем­ления снять «покрасивше» пн к чему хорошему ие приводят.

Прежде I'.-его следует описать событие, а пе свое отно­шение к нему. Отношение к событию должно определяться все", картиной и вытекать пз ее цельности. Это как в мо­заике: каждый отдельный кусочек отдельного, ровного цве­та. Он или голубой, или белый, или красный, они все раз­ные. А потом вы смотрите на завершенную картину и ви­дите, чего хотел автор.

Пли другой пример, произведения 11.-C. Баха, написан­ные для чембало. (Я надеюсь, что вы знаете, в чем отличие ;ву копзвлечеиия при ш ре на чембало от современного фор­тепьяно, где есть педаль, удлиняющая продолжительность 90 звучания.) Так вот, эти произведения надо играть не рас­крашивая, исполнять безразлично, холодно. Многие совре­менные и даже очень известные пианисты плохо играют Баха, не понимая, в чем суть. Они пытаются выразить свое отношение к произведению, а оах в этом не нуждается.

Его надо исполнять, так сказать, линеарно, как на ком­пьютере, не вкладывая в каждую ноту эмоцию, не ромаи- !изнруя.

Прессов снимает каждый кадр так, как надо играть Баха на чембало. Минимум средств. Все носит характер удиви­тельно простодушный, лишено того, что принято называть выразительностью. Он не задерживает время «страстно», а позволяет времени двигаться вне эмоциональных акцентов. Даже в круп постих нет акцентов у него. Он не делает ни­чего, чтобы нас заинтересовать. Это олимпийское искусство, это высочайшее чувство формы.

МОИ ТАЖ

Трудно согласиться с весьма распространенным заблуж­дением, согласно которому мотаж является главным фор­мообразующим элементом фильма. Что фильм якобы созда­ется за монтажным столом. Любое искусство требует мон­тажа, сборки, подгонки частей, кусков. Мы же говорим не о том, что сближает кино с другими жанрами искусства, а о том, что делает его непохожим на них. Мы хотим понять специфику кинематографа.

В чем же тогда состоит роль монтажа? Монтаж сочле­няет кадры, наполненные временем, но не понятия, как это часто провозглашалось сторонниками так называемого «мон­тажного кинематографа». В конце концов, игра понятия­ми ото вовсе пе прерогатива кинематографа. Так что не в монтаже понятий суть кинообраза. Язык кино — в отсут­ствии в нем языка, понятий, символа. Всякое кино целиком заключено внутри кадра настолько, что, посмотрев л и ш ь один кадр, можно, так мне думается, с уверенностью ска­зать, насколько талантлив человек, его снявший.

Монтаж — в конечном счете лишь идеальный вариант склейки планов. По этот идеальный вариант уже заложен внутри снятого на пленку киноматериала. Правильно, гра­мотно смонтировать картину, найти идеальный вариант мон­тажа— это значит пе мешать соединению отдельных сцен, ибо они уже как бы заранее монтируются сами по себе. Внутри них живет закон, который надо ощутить и в соот­ветствии с ним произвести склейку, подрезку тех или иных планов. Закон соотношения, связи кадров почувствовать иногда совсем непросто (особенно тогда, когда сцена снята неточно) —тогда за монтажным столом происходит не про- сто механическое соединение кусков, а мучительный про­цесс поисков принципа соединения кадров, во время ко­торого постепенно, шаг за шагом, все более наглядно про­ступает суть единства, заложенного в материале еще во время съемок.

Здесь существует своеобразная обратная связь: заложен­ная в кадре конструкция осознает себя в монтаже благо­даря особым свойствам материала, заложенным в кадре во время съемки. В монтаже материал выражает свое сущест­во, обнаруживающееся в самом характере склеек, в их спон­танной и имманентной логике.

«Зеркало» монтировалось с огромным трудом: сущест­вовало около двадцати с лишним вариантов монтажа кар­тины. Я говорю не об изменении отдельных склеек, ио о кар- дикальных переменах в конструкции, в самом чередовании эпизодов. Моментами казалось, что фильм уже совсем песмон- тируется, а это означало бы, что при съемках были допу­щены непростительные просчеты. Картина не держалась, пе желала вставать па ноги, рассыпалась па глазах, в ней не было никакой целостности, никакой внутренней связи, обя­зательности, никакой логики. II вдруг, в один прекрасный день, когда мы нашли возможность сделать еще одну, по­следнюю отчаянную перестановку, — картина возникла. Ма­териал ожил, части фильма начали функционировать взаи­мосвязанно, словно соединенные единой кровеносной систе­мой,— картина рождалась на наших глазах, во время про­смотра этого окончательного монтажного варианта. Я еще долго пе мог поверить, что чудо свершилось, что картина наконец склеилась. Это была серьезная проверка правиль­ности того, что мы делали на съемочной площадке. Было ясно, что соединение частей зависело от внутреннего состояли я материала. 11 если состояние это и о я в и - лось в нем еще во время съемок, если мы не обманыва­лись в том, что оно все-таки в нем возникло, то картина пе могла пе склеиться — это было бы просто противоес­тественно. Но для того, чтобы это произошло, нужно было уловить смысл, принцип внутренней жизни снятых кусков. И когда это, слава Богу, свершилось, когда фильм стал па ноги — какое же облегчение мы все испытали!

В монтаже соединяется само время, протекающее в кадре.

В «Зеркале», например, всего около двухсот кадров. Это очень немного, учитывая, что в картине такого же метража их содержится обычно около пятисот. В «Зеркале» малое количество кадров определяется их длиной. Что же каса­ется склейки кадров, то она организует структуру фильма, но не создает, как это принято считать, ритм картины.

Ритм картины возникает в соответствии с характером того времени, которое протекает в кадре и определяется не длиной монтируемых кусков, а степенью напряженности протекающего в них времени. Монтажная склейка не мо­жет определить ритма, здесь монтаж, в лучшем случае, пе более чем стилистический признак. Более того: время течет в картине не благодаря склейкам, а вопреки им. Если конечно, режиссер верно уловил в отдельных кусках харак­тер течения времени, зафиксированный в кадрах, разложен­ных перед ним па полках монтажного стола.

Именно время, запечатленное в кадре, диктует режис­серу тот или иной принцип монтажа. Поэтому не монтиру­ются друг с другом те кадры, в которых зафиксирован прин­ципиально разный характер протекания времени. Так, 102 например, реальное время пе может смонтироваться с ус­ловным, как невозможно соединить водопроводные трубы разного диаметра. Эту консистенцию времени, протекающе­го в кадре, его напряженность или, наоборот, «разжижен- ность» можно назвать Д а в л с н и е м в р е м с и и в кадре. < Следовательно, м о н т а ж я в л я с т с я с и о с о б о м с о с д и - и сч п п я к у с к о в с у ч е т о м давлен и я в н и х в р е м с и п.

Единство ощущения — в связи с разными кадрами — мо­жет быть вызвано единством давления, напора, степени на­пряженности, определяющих ритм картины.

Как же воспринимается нами время в кадре? Это особое чувство возникает там, где за происходящим ощущается особая значительное т ь, ч то равное и л ь и о и р и - сутсгвую в кадре правды. Когда ты совершенно ясно сознаешь, что то, что ты видишь в кадре, пе исчерпывается визуальным рядом, а лишь намекает па что-то, распростра­няющееся за кадр, на то, что позволяет выйти из кадра в жизнь. Значит, здесь снова проявляет себя та безгранич­ность образа, о которой мы уже говорили. Фильм богаче, чем он дает нам непосредственно, эмпирически. (Если это, конечно, настоящий фильм.) И мыслей, и идей в нем всегда оказывается больше, чем было сознательно заложено ав­тором. Как жизнь, непрестанно текучая и меняющаяся, каждому дает возможность по-своему трактовать и чувство­вать каждое мгновение, так и настоящий фильм, с точно зафиксированным па пленку временем, распространяясь за пределы кадра, живет во времени так же, как и время жи­вет в нем. Специфику кино, думаю я, надо искать как раз в. особенностях этого двуединого процесса.

Тогда фильм становится чем-то большим, нежели номи­нально существующая, отснятая и склеенная пленка, чем рас­сказ, сюжет, положенный в его основу. Фильм становится как бы независимым от авторской воли, то есть уподобля­ется самой жизни. Он отделяется от автора и начинает жить своей собственной жизнью, изменяясь в форме и смысле при столкновении со зрителем.

Я отрицаю понимание кино как искусства монтажа еще п потому, что оно не дает фильму продлиться за пределы экрана, то есть не учитывает права зрителя подключить свой собственный опыт к тому, чго оп видит перед собой на бе­лом полотне. Монтажный кинематограф задает зрителю ребусы и загадки, заставляя его расшифровывать символы, наслаждаться аллегориями, апеллируя к интеллектуальному опыту смотрящего. Но каждая из этих загадок, имеет, увы, свою точно формулируемую отгадку. Когда Эйзенштейн в «Октябре» сопоставляет павлина с Керенским, то метод его становится равен дели. Режиссер лишает зрителей воз­можности использовать в ощущениях свое отношение к увиденному. А это значит, что способ конструирования образа оказывается здесь самоцелью, автор же начинает вести тотальное наступление на зрителя, навязывая ему свое собственное отношение к происходящему.

Известно, что сопоставление кинематографа с такими временными искусствами, как, скажем, балет или музыка, показывает, что отличительная его особенность состоит в том, что фиксируемое на пленку время обретает видимую форму реального. Явление, зафиксированное однажды па пленку, всегда и равнозначно будет восприниматься во всей пеп релож ной данности.

Одно н то же музыкальное произведение может быть сыграно по-разному, может занять разное по длительности время, другими словами, время носит в музыке абстрактно философский характер. Кинематографу же удается зафик­сировать время в его внешних, чувственно постигаемых при­метах. Поэтому время в кинематографе становится основой основ, подобно тому, как в музыке такой основой оказыва­ется звук, в живописи — цвет, в драме — характер. Вы толь­ко что привели в виде примера фильм Обье, где движение времени в замкнутом пространстве оказывается единствен­ным формообразующим элементом картины. Это как раз и подтверждает то, что я хочу сказать, то, что является для меня главным в понимании специфики киноискусства.

Та к что ритм — пе есть метрическое ч е р е д о - в а н и е к у с к о в. Р и т м слагается и з в р е м е и и 6 г о и а н р я ж е н и я в н у т р и кадр о в. И, по-моему, убежде­нию, именно ритм я в л я с т с я г л а в и ы м ф о р м о о б р а - зующим элементом в кино, а вовсе пе монтаж, как это принято считать.

Повторяю, монтаж существует в любом искусстве, как проявление отбора, производимого художником, отбора и соединения, без которых не существует ни одно искусство. Особенность же монтажа в кино состоит в том, что он со­членяет время, запечатленное в отснятых кусках. Мон­таж— это склейка кусков и кусочков, несущих в себе время разной или одинаковой консистенции. А их соединение даст новое ощущение его протекания, то ощущение, какое роди­лось в результате пропусков кадров, которые урезаются склейкой. Но особенности монтажных склеек, об этом мы говорили выше, заложены уже в самих монтируемых кус­ках и монтаж вовсе не даст нового качества, а лишь выяв- л я от то, что уже существовало в соединяемых кадрах. Мон­таж как бы предусматривался еще во время съемок, пред­полагался, как бы изначально был запрограммирован в ха­рактере снимаемого. Монтажу поэтому подлежат только временные длительности, интенсивность их существования, зафиксированные камерой, а вовсе не умозрительные сим­волы, не предметные живописные реалии, не организован­ные композиции, более пли менее изощренно распределен­ные в сцене. II не какие-то два однозначных понятия, в соединении которых должеи-де возникнуть некий преслову­тый «третий смысл». Значит, монтажу подлежит все много­образие жизни, воспринятой объективом и заключенной в кадре.

Лучше всего правоту моего суждения подтверждает опыт самого Эйзенштейна. Ставя ритм в прямую зависимость от длины плана, то есть от склеек, он обнаруживал несостоя­тельность своих исходных теоретических посылок в тех слу­чаях, когда интуиция изменяла ему и он не наполнял мон­тируемые куски требуемым для данной склейки временным напряжением. Возьмем для примера битву па Чудском озере в «Александре Невском». Пе думая о необходимости напол­нить разные кадры соответственно напряженным временем, он старался добиться передачи внутренней динамики боя за счет монтажного чередования коротких, иногда чересчур коротких планов. Однако вопреки молниеносному мелька­нию кадров, ощущение вялости и неестественности проис­ходящего на экране не покидает зрителя. Происходит же это потому, что в отдельных кадрах не существует времен пой истинности. Кадры статичны и анемичны. Так что, есте­ственно, возникает противоречие между внутренним содер­жанием кадра, не запечатлевшего никакого временного про­цесса и ставшего поэтому чем-то совершенно искусственным, и безразличными по отношению к этим кадрам, чисто меха­ническими склейками. В результате зрителю не передается ощущение, па которое рассчитывал художник, не позаботив­шийся о том. чтобы насытить кадр правдивым ощущением течения времени г; интересующем нас эпизоде той легендар­ной битвы.

Ритм в кино передается через видимую, фиксируемую жизнь предмета в кадре. Так, по вздрагиванию камыша можно определить характер течения в реке, его напор. Точ­но так же о движении времени нам сообщают сам жизнен­ный процесс, характер его текучести, воспроизведенные в кадре.

В кино режиссер проявляет свою индивидуальность прежде всего через ощущение времени, через ритм. Ритм окрашивает произведение определенными стилистическими признаками. Он пе придумывается, пе конструируется умо­зрительными способами. Ритм в фильме должен возникнуть органично, в соответствии с имманентно присущим режис­серу ощущенном жизни, в соответствии с сто поисками вре­мени. Мне скажем, представляется, что время в кадре дол­жно течь независимо и как бы самостийно -тогда идеи размещаются в нем без суеты, трескотни и риторических подпорок. Для меня ощущение ритмичности в кадре... как бы это ска <пть?.. сродни ощущению правдивого слова в ли тературе. Неточное слово в литературе и неточность ритма и кино одинаково разрушают истинность произведения.

Здесь возникает естественная сложность. Мне, предполо­жим, хочется, чтобы время текло в кадре достойно и неза­висимо, для тою, чтобы зритель не ощущал никакого наси­лия над своим восприятием, чтобы он добровольно «сдавал­ся в плен» режиссеру, начинал ощущать материал фильма как свой собственный опыт, осваивал и присваивал его себе в качестве своего нового, дополнительного опыта.

Но вот парадокс! Ощущение режиссером времени всегда все-таки выступает как форма паси л и я над зрителем. Зритель либо «попадает» в твой ритм и тогда он твой сто­ронник, либо в него не попадает и тогда контакт не со­стоялся. Отсюда и возникает у режиссера «„свой' зритель», что кажется мне совершенно естественным и неизбежным.

Итак, свою задачу я усматриваю в том, чтобы создать с в v) й и и д и в и д у а л ь и ы и п о т о к в р с м е и и, и е р е - !. а ь в к а д р с с в о е о щ у щ е н и с е го л в и ж е и и я, с г о б era.

Способ членения, монтаж нарушает его течение, пр< рываст и одновременно создает повое его качество. Иска­женна времени есть способ его ритмического выражения. Ваяние из з р с м е и и вот что такое монтаж, вот чго такое кнпообраз.

Поэтому же сочленение кадров разного временного на­пряжения должно вызываться к жизни не произволом ху­дожника, а внутренней необходимостью, должно быть орга­нично для матч | нала в нелом. Если органика таких перехо­дов будет по каким-либо причинам, вольно пли невольно, нарушена, то немедленно вылезут, выпрут, станут заметны глазу случайные монтажные акцепты, которых режиссер не должен был бы допускать. Любое искусственное, не созрев­шее изнутри к a ipa торможение или ускорение времени, лю­бая неточное! ь в смене внутреннего ритма дают фальши­вую, декларативную склейку.

Соединение неравноценных во временном смысле кусков неизбежно ведет к ритмическому сбою. Однако сбои этот, если он подготовлен внутренней жизнью,.соединяемых кад­ров, может стать и необходимым для того, чтобы вычленить нужный ритмический рисунок. Сравним разное временное напряжение с ручьем, потоком, рекой, водопадом. Их соеди­нение может дать возникновение уникального ритмического рисунка, который, как органическое новообразование, и ста­нет формой проявления авторского ощущения времени.

А поскольку ощущение времени есть органически присущее режиссеру восприятие жизни, а временное напря­жение в монтируемых кусках, как я уже подчеркивал, толь­ко и диктует ту или иную склейку, то монтаж как раз ярче всего обнаруживает почерк того или иного режиссера Че­рез монтаж выражается отношение режиссера к своему за­мыслу, в монтаже получаст свое окончательное воплощение мировоззрение художника. Думаю, что режиссер, умеющий легко и по-разному монтировать свои картины, это режиссер поверхностный, неглубокий. Вы всегда узнаете монтаж !>epi мана. Брессона, Феллини. Вы их никогда и ни с кем не спу­таете. Ибо принцип их монтажа неизменен.

Режиссер не имеет права приходить на съемочную пло­щадку в разном состоянии. Потому чго главная проблема это сохранить замысел, сохранить единый ритм в каждом эпизоде. Ощущение ритма.

В принципе ритм один. Это ритм, который рождайся при общении режиссера с жизнью, с тем, что он снимает, что он пытается воскресить перед объективом своей камеры. Это состояние для режиссера также необходимо, как для актера, если он хочет быть правдивым в кадре. Если режш сер придет вялый, пе знающий, чго ему делать, пс готовый к съемке, просто так, он ничего не снимет. А если он снимет, то это никогда не смонтнруется с картиной пли с кусками, которые он снял, находясь в состоянии творческом. Но по­скольку картина -это каждодневная работа, то самое страшное в этом процессе— это энтропия, рассеивание твор­ческой энергии, потеря первоначального состояния.

В конечном счете режиссер так же, как и музыкант, екг жем. дирижер, не может не слышать фальшь, в этом заклю­чается его профессия. Это есть чувство «слуха», это так же важно, как и чувство ритма, ощущение ритма жизни, кото­рая протекает мимо режиссера, той жизни, которую он пы­тается зафиксировать на пленке.

Считается, например, что для того, чтобы организован\* ритм картины, необходимо иметь какой-то быстрый эпизод, а затем медленный, и чередование таких эпизодов рождает якобы то ощущение единства ритмического, которое и на­зывается кинематографом монтажным.

Вот тут-то и оказывается, что ничего подобного. Это ни­какого отношения к кинематографу не имеет. Вы видели фпльм «Мушетт». Я не видел там ни одного кадра, ни од- поп сцепы, которая чередовалась бы по этому принципу. Каждый кадр монотонно снят одним и тем же человеком. Можно подумать, что эти кадры снимались одним и тем же человеком одновременно, будто в этот момет стояло шесть­сот камер, играло шестьсот двойников и снималось шесть­сот двойников. Настолько эти кадры едины, настолько они наполнены одним и тем же ритмом, одним и тем же чувст­вом. Гам нет ни минуты, пи секунды фальши. Кстати, это второй режиссер, который снимает по много дублей. Чаплин снимал по сорок дублей, и Брессон тоже, по сорок дублей. Его неудовлетворяет мельчайшая неточность в интонации актера, мельчайшая неточность движения аппарата, мель­чайшая неточность места, куда приходит актер по мизан­сцене, а если на крупном плане, то тем более. Там уж во­прос решают сантиметры. Он переснимает, переснимает до rex пор, пока не возникает совершенно прецезионное какое- то соответствие между его замыслом и реализацией. Ну, в Чаплине мы это видим по другому поводу, потому что там речь идет о пластике, о ее фиксации и о возможности быть и а и б о л с- с выразительны м.

Вы сегодня видели работу, я бы сказал, диаметрально противоположного режиссера — Феллини, где огромное ко­личество эмоций, жизнерадостности какой-то, добродушия, любви, просто веселости. Он такой — человек Возрождения, добрейший человек. И опять-таки, обратите внимание, все сцены, кадры сняты одинаково. 51 убежден, что это снято одинаково. II не может быть снято пе одинаково. Если бы он был средним режиссером, вот тогда он бы снимал это по-разному. Причем я пс говорю о монтаже, кадр может одну секунду длиться, он может длиться три минуты, дело же пе в длине кадра. Дело в том, что он снят в едином ритме, в едином состоянии, которое ему подсказывает его от­ношение к действительности. И это его пульс, который сли­вается с пульсом картины. И тут как бы в единстве его пульс, ритм жизни и пульс снимаемого материала. Вот это триединство, которое организует личность в кино.

Вы никогда в жизни не станете художниками, если бу­дете разрезать свои панорамы и монтировать пх в разных концах сцены. Вы пи в коей мере не смонтируете картины, если вы будете брать кадры из одной сцепы и монтировать 108 и вклеивать их в другую, что у нас делается сплошь и ря­дом. Вы ничего пе достигнете, если вы разрежете крупный план на три части, партнера еще на три части и смонти­руете пз шести кусков диалог, если так не было задумано. Смонтируете это только в том случае, если это плохо снято. Это будет так же плохо смонтировано и так же плохо бу­дет выглядеть. II будете иметь какую-то иллюзию цельности, цельности же никакой пс будет. Вот вы помните, в «Сладкой жизни» есть такие куски, я имею в виду последний эпизод па побережье, где происходит эта оргия. Там есть эпизод, когда они выходят на улицу» выходят под сосны, ид) т по паправле нито к морю и некоторое время стоят. Идет два пли три мон­тажных плана совершенно без движения, снятых с одной точки, в отличие от предыдущей сцены, где много было дви­жения в самом кадре и некоторые были сняты с движения. И я должен вам сказать, что это не значит, что в этих кад­рах другой ритм. Это означает, что человек находится в дру­гом состоянии, что он смотрит на одно и го же действие и на одно и то же место, что у пего что-то нарушается, у него начинается сердцебиение или, наоборот, у пего останавлп ваетея сердце. Т. с. у него возникает ощущение изменения пе ритма, а состояния. Т. е. начинает время изменяться. Оно начинает спрессовываться. Причем, чем меньше движения, тем время начинает быть более спрессованным.

К примеру, движение бегущего человека и панорама бе­гущего человека это самый примитивно снятый кадр. Ста­тичные кадры при наличии бегущего человека—это совер­шенно другое, а допустим, статичная камера при стоящем че­ловеке, который только что бежал в предыдущем кадре третье. Есть смысл об этом задуматься.

Вспомните эпизод выхода из замка, предпоследний эпи­зод. Там все проходы сняты с движения, все до одного сня­ты с рельс. Ну, казалось бы, к чему такая придирчивость, ну к чему. Один кусок, второй кусок, третий кусок, они все в движении в одинаковом ритме. Т. с. в каком-то смысле уже возникает необходимость организовать кадр каким-То обра­зом. И он организовывается, прежде всего, движением ка­меры. Значит, это уже второе, какая-то более внешняя «одежда» ритма в сцене: движение аппарата. Потому что оно имеет прямое отношение ко времени. Вы можете заста­вим. время течь медленнее или быстрее в зависимости от того, как вы будете двигаться с камерой, по отношению к действию. Но вы помните «Мушстт», как там камера дви­гается. Она там двигается невероятно. Вообще, у Брессона все построено на миллиметрах, на сантиметрах, на мнллн-

граммах. Он как аптекарь. Там уже аналитические весы, где имеет значение каждая пылинка, которая садится па чашу этих весов. У других это пе имеет такого значения, можно работать грубее. Это и делает их менее талантливыми, по должен вам сказать, что гений и талант — понятия совер­шенно различные, и человек, который может быть очень та­лантлив, не сможет быть гением, а гений может быть очень неталантливым человеком. Тут дело в том, что Брессон пользуется минимумом средств, он аскет.

Для того, чтобы воссоздать природу, ему достаточно со­рвать листик с дерева, взять каплю воды пз ручья и от ак­тера взять голько лицо его и выражение глаз. Если можно было бы снимать выражение лица, то он бы вообще пс сни­мал актера. Меня во всяком случае это потрясает всегда. Причем, чем картина совершеннее у Брессона, тем мучи­тельнее чувство ускользающей истины, которую открывает для нас Брессон. У него есть картина, которая называется «Процесс Жанны д'Арк». Она вся построена на том, что Жанна выходит из двери па панораме, садится за стол про­тив своего следователя, а тот одновременно выходит пз Дру­гой двери и садится, а затем: крупный план Жанны, крупный план допрашивающего и так далее, до конца эпизода. За­тем камера провожает панорамой до двери Жанну п эпи­зод кончается.

Подобная простота — не так проста, как это кажется. Это гениальная простота.

Законы профессии, конечно, необходимо знать, как необ­ходимо знать и законы монтажа, по творчество начинается с момента нарушения, деформации этих законов. Оттого, что Лев Николаевич Толстой пе был таким безупречным стилистом, как Бунин, и его романы отнюдь пс отличаются той стройностью и завершенностью, какой поражает любой пз бунинских рассказов, у нас нет основания утверждать, что Бунин лучше Толстого. Мы не только прощаем Толсто­му тяжеловесные и пе всегда необходимо длинные сентен­ции, неповоротливые фразы, которых так много в его прозе, по, наоборот, начинаем любить их, как особенность, как не­кую составляющую толстовской личности. Когда перед то­бою действительно крупная индивидуальность, ее принима­ешь со всеми ее «слабостями», которые, впрочем, тут же трансформируются уже в особенности ее эстетики. Если вытащить из контекста произведений Достоевского описание его героев, то поневоле станет не по себе — они всегда и красивые, и с яркими губами, с бледными липами, и так да­лее п тому подобное. Но все это не имеет уже никакого значения — потому что речь на этот раз идет не о профес­сионале или мастере, а о художнике и философе. Бунин, бесконечно уважая Толстого, считал, что «Анна Каренина» написана безобразно, и, как известно, пытался ее перепи­сать однако тщетно. Такие произведения, как живые ор­ганизмы со своей кровеносной системой, нарушать кото­рую нельзя без риска лишить их жизни.

Следование законам монтажа, т. е. соединения кусков, не означает, что все лучшие картины смонтированы таким об­разом. Как раз наоборот. Они все смонтированы в наруше­ние основных принципов, основных законов. К примеру, «На последнем дыхании» Годара. Там нет ни одной традицион­ной, так сказать, классической склейки. Как раз наоборот. Картина очень динамично склеена, по она склеена формаль­но динамично. Там движение актера на коротких планах смонтировано в десятках географических мест, но как бы в одном движении. С точки зрения классического соединения кусков -это совершенно невозможно. Разговор в автомобиле склеен таким образом, что люди, сидящие в нем, разгова­ривают логично и из него не вырвано пи кусочка, а при этом фон улиц, по которым они сдут, прыгает, как говорится, со страшной силой, как будто вырваны оттуда целые минуты, часы, куски времени. Все идет в нарушении классических законов монтажа. Очевидно, это доказывает, что монтаж есть свойство, одна из красок кинематографического ви­дения.

У Брессона же вы не найдете ни одной склейки, которая была бы заметна. Он старается все время, чтобы актер вхо­дил в кадр и выходил из кадра, переходы из одной сцепы в другую ужасно важны для него в том смысле, чтобы меж­ду ними пе выпадало ни одного кусочка времени.

Вообще, можно заметить, что серьезные режиссеры так склеивают кадры, будто реставрируют единое целое. В ре­зультате, их монтаж незаметен, не видно швов, переходов. На мой взгляд, в монтаже выражается отношение режис­сера к кино. Монтаж для «выразительности» это дурной вкус, чисто коммерческое кино.

Думаю, что есть смысл еще раз напомнить вам, что суще­ствуют приемы монтажа, но пе существует законов монтажа.

Что я хочу этим сказать? Вам необходимо изучить мон­таж в классическом смысле, чтобы знать, когда пленка кле- ется, а когда нет. Но монтаж нужен режиссеру ириблизи тельно так же, как знание рисунка живописцу. Вы пе будете отрицать, что Пикассо гениальный рисовальщик, н0 в своих живописных работах он пренебрегает рисунком совершенно, по крайней мерс, и некоторых пз них. У нас возникает ощу­щение, что он вообще плохо рисует. Но это пе так. Для то­го, чтобы уметь так не рисовать, как Пикассо, для этого нужно очень хорошо рисовать.

Поэтому давайте остановимся на некоторых сугубо прак­тических проблемах мопгажа.

Как правило, никому пе бывает ясно, как снять монтаж- по, снять так, чтобы все слилось, чтобы отдельные кадры слились I; сцену, чтобы она сознательно изначально была разбита па куски.

Для того, чтобы сохранить слитность, единство материа­ла, вы должны знать, где вы это теряете. Говоря о слит­ности, я имею в виду самый простои способ соединения кад­ров, т. е. плавность.

Ну, например, вопрос пересечения взглядов. Это, быть может, самый сложный вопрос в монтаже. Тут всегда у нас будет существовать опасность «потерять». Или, скажем, проблема крупностеп, логика этих крупностсй тоже мучи­тельный вопрос. Лпдрон Мпхалков-Кончалонский, например, писал, что крупность определяется точкой зрения, т. е. чья она. Па мой взгляд, это не так важно и не это определяет крупность. Разве можете вы понять, чья это точка зрения, глядя картины Брессона? Конечно, пет. Ведь были попытки сиять все с одной точки зрения, например, «Веревка» Хич­кока или «Я - Куба» и др. Ну, и к чему это привело? Ни к чему, потому что в этом ничего нет. Вообще, в этом вопросе существует масса неясного. Вот, скажем, можно ли снять та­кую крупность одни глаза? Нельзя, пс смонтируются. Это не органическая крупность. Это акцепт, желание вызвать особенное внимание к состоянию человека. Это попытка ли­тературного образа проникнуть в киноматериал. Это сим­вол, аллегория. Это обозначение, для того, чтобы зритель понял, н он «поймет», по здесь пе будет эмоционального об­раза, уникально живого.

В конечном счете, если кадр снят, то значит существует и точка зрения, и ракурс. По как? Вот, скажем, у Брессона, точка зрения бесстрастная, объектив 50, т. е. максимально приближенный к нормальному человеческому глазу. Па мой взгляд, это самая органичная точка зрения при съемке и са­мый естественный ракурс.

Вообще, эти два понятия неразрывно связаны, ибо ра­курс определяется точкой зрения. Тут может быть два ва­рианта- либо она объективная, либо она персонифициро­ванная, но последнее очень редко бывает естественным.

Вспомните, например, рассказ Бунина «Надежда». Там герои много времени проводит в седле. Казалось бы, почему бы не снять так? Тем более, что каждый, кто ездил верхом на лошади, знает, что ощуещнне всадника—это особое чув­ство, близкое к чувству полета. Итак, почему бы не пере дать это чувство персонифицированной точкой зрения каме­ры? Я бы, По крайней мере, пе стал так снимать... При по­мощи такого «лошадиного» ракурса вряд ли можно добиться чего-то серьезного, внутреннего в отношении героя.

В немом периоде кинематографа ракурс был одним из важнейших выразительных средств режиссуры. Но сегодня это катастрофично устарело. Это прием, который остался приемом, в силу своей откровенной нарочитости. Он давал возможность в немом кино попять, что это, скажем, харак­теристика отрицательная, а это положительная. Этим сред­ством оператор и режиссер указывали зрителю, как надо относиться к тому или иному персонажу. Все это было по­рождено глубоко ошибочным пониманием кино как некоего языка, состоящего из иероглифов, которые надо расшифро­вывать. Мы с вамп уже достаточно говорили об этом, так что нет необходимости возвращаться к этому вопросу.

В кино существует масса условностей, но не все из них надо отвергать, по крайней мере, некоторые надо вначале знать, чтобы потом отвергнуть.

Это относится прежде всего к так называемой восьмерке. Надеюсь, что вы знаете, что это такое: переход па обрат­ную точку, при котором тот, кто находился слева, должен так же остаться слева и, соответственно, тот, кто был спра­ва, остается справа. Казалось бы, абсолютная условность. Но это самое органичное в монтаже при переходе на обрат­ную точку. Короче говоря, это штамп, но его надо знать.

Кстати, запомните, что нельзя оставлять хорошо заг щи­пающийся предмет между персонажами, снимая восьм-. -.:>. никогда не смонтируется.

Эйзенштейн считал, что можно на укрупнении соли пь фигуры, которые находились дальше друг от друга па об­щем плане. Это не верно. Никогда это не смонтируется, эго та условность, которая всегда будет видна. Мне кажется, при укрупнении лучше всего сместиться по осп, резче взять ра­курс— тогда смонтируется. Чем ближе, тем с большим из­менением надо смещаться по осп. Я заметил, что если резко менять направление при укрупнении, менять точку зрения, то все «прощается», а в одном направлении сделать укруп­нение, по-моему, просто невозможно.

Другое дело — оптика. Если изменить оптику при укруп­нении, то вы попадете в другое пространство и это не смоп- тируется. Вообще, для монтажа оптика имеет огромное зна­чение, короткофокусная и длиннофокусная рядом стоять в монтаже ие смогут. Оптика имеет значение также и при па­нораме. Если у вас панорама на объективе 120, ее будет очень трудно вести, так как персонаж будет болтаться и центре кадра. Такую панораму надо снимать па объекти­ве 50, когда гораздо легче следить за актером, находясь с ним рядом.

Бывает так, что не монтируется кадр по той причине, что один из них фальшив, а другой правдив и ничего нельзя с этим сделать. У меня был такой случай. Когда я монти­ровал в картине «Зеркало» испанскую хронику 38-го года: проводы детей на советский пароход, который увозил их в Советский Союз. Там у меня был одни кадр, который никак не мог найти своего места. Он был очень хорош сам по себе, как мне казалось. Революционный солдат с винтовкой стоял и а корточках перед своим ребенком, тот горько плакал, а солдат его целовал и тот, обливаясь слезами, уходил за кадр, а отец смотрел ему вслед. Я, в общем, ничего не за­метил в нем худого, просто он никак не находил своего мес­та. Мы его вставляли вторым, третьим, четвертым, мы ис­кали ему всякое место, но он у нас всюду выпадал. Мне казалось, что он просто не монтируется, то ли по движению, то ли почему-то еще, по каким-то чисто формальным зако­нам монтажа, но не тут-то было. Он пс монтировался ни с чем внутри этой хроники, о которой я вам рассказывал. Тогда я настолько пришел в отчаяние, что просто захотел попять в чем дело. Или уж сто выбросить, пли его поста­вить. Но что-то уяснить себе в связи с этим. Я попросил монтажера собрать весь материал, который был разрезан для склеек этого материала, и снова показать мне его цели­ком, в последовательности. То есть все, что было взято из фильмохраиплища в Красногорске. И когда я посмотрел, я вдруг с ужасом увидел, что таких кадров, вот таких имен­но, было несколько, три дубля. Три дубля одного и того же действия, одного и того же поступка. Т. е. в тот момент, когда ребенок обливался слезами оператор просил его по­вторит!. то, что он сделал только что: еще раз проститься, еще раз обнять, поцеловать.

51 видел много военного материала ,п убедился, что очень много у нас хроники снято с дублями. Итак, этот кадр пе влезал в монтаж по той причине, что в нем поселился дья­вол н никак он не мог примириться в той среде, в которой находился, в среде искренности. И я обнаружил вот такое, мягко говоря, странное действие со стороны нашего извест­ного кинематографиста. Кадр сам пе хотел вставать в мон­таж. Я его выбросил.

Хроника обладает совершенно другими законами, чем ху­дожественное кино. Когда вы снимаете хроникальный кадр, он буквально фиксирует какую-то часть действительности. Вы не принимаете участие в реконструкции действительно­сти, в создании ее. 13ы просто фиксируете. Когда эти дубли были сняты, что-то повторялось, что-то уже не было спро­воцировано жизпыо, а что-то уже было навязано волей че­ловека, заставлявшего повторить это действие. Тут уже что- то было фальшиво, инспирировано не жнзиыо, а просто ме­ханически повторено тогда как жизнь унеслась па какие-то минуты назад. Что-то ушло и на этом месте оказалась дыр­ка п фальшь. Если бы этот кадр стоял в каком-то совершен­но другом монтаже, может быть, он и пе вызвал бы возра­жении, не вызвал такого количества, ну, что ли, чувств от­рицательных, какие он вызвал, стоя в совершенно правди­вом материале внутри этой хроникальной сцены.

Когда два режиссера будут снимать один и тог же ма­териал, вы увидите, что он не будет монтироваться. При ус­ловии, что уто будут два хороших режиссера. Если два пло­хих режиссера—все смонтируется. Поэтому, если взять ка­кой-нибудь небольшой сценарий, ну, скажем, короткомет­ражку пли двухчастевку, или одночастевку, и дать шести

разным режиссерам, то это будет, по-моему, чрезвычайно интересный фильм. И картины эти будут очень разные, не­смотря па то, что они будут сняты с точным диалогом, по отношению к литературному сценарию.

Мне всегда представлялся интересным этот эксперимент. Я как-то предложил некоторым людям принять участие в таком фильме, и... никто не захотел. Потому что это очень страшно. Bit представляете, если сейчас взять лучших ре­жиссеров и предложить им сделать картину по одному и то­му же сюжету, с одним и тем же диалогом. Не каждый па это согласиться. На это согласились только Бюнюэль, Ан- тониони, Феллини и Брессон. Из наших никто не согла­сился. Я провел такую анкету. Короче говоря, это очень страшно, потому что в этом соединении можно было бы уз­нать, кто чего стоит. Просто устроить такой творческий конкурс.

Итак, вы чувствуете уже, что для того, чтобы монтиро­вался материал, он должен быть единым. Прежде всего еди­ным, в котором нервные и какие-то другие связи соединять­ся с миром з том именно количестве, в котором это свойст­венно тому или другому человеку. Причем дело здесь не в количестве этих связей, никакого значения количество свя­зей не имеет в данном случае. Их может быть минимум. Чем меньше связей, тем они ипднвидуальпее и точнее, на мой взгляд.

Что касается использования звука при монтаже, то могу сказать, основываясь на своей практике, что переход с одного кадра на другой при непрерывной речи возможен для меня только в одном случае с акцептом, когда склей­ка соответствует ударному слову или акцепту на слове, т. с. ударению в фразе. То же самое и в отношении музыки, которую я использую.

В этом смысле «чудо» произошло в моей практике толь­ко одни раз, в «Рублеве». В финале этой картины все как смонтировалось без музыки, так и вошло с музыкой в кар­тину. Короче говоря, когда мы подложили музыку в фина­ле ,она легла идеально. Все акцепты были там, где надо. Меня это настолько поразило, что я даже начал эксперимен­тировать, сдвигать музыку, пробовать другие варианты. Му­зыка стояла в любом случае. Думаю, что в данном случае все дело было в свойствах самой музыки. В финале «Руб­лева» была использована музыка II.-С. Баха.

Насколько я знаю, у вас читается специальный курс по монтажу, поэтому я пе вижу надобности подробно останав­ливаться на столь многочисленных проблемах практическо го монтажа.

В заключение хочу повторить, что в монтаже надо учи­тывать все аспекты. Смысл монтажа- в привлечении ма­териала к единообразию, причем, лучше всего, чтобы это шло изнутри, через некий режиссерский «фильтр», интуи­цию, ибо, увы, всегда будут па кладки. Будьте готовы к этому.

Тело ие в том, чтобы уметь виртуозно владеть моита- жо . а в том, чтобы ощущать органическую потребность в как >м то особом, своем собственном способе выражения жизни через монтаж. II для этого, видимо, необходимо знать, что ты хочешь сказать, используя особую поэтику кино. Все остальное пустяки: научиться можно всему, певоз можно только научится мыслить. Невозможно заставить се­бя взвалить на плечи тяжесть, которую невозможно под­нять. Ii все-таки это единственный путь. Как бы пи было тяжело, нс следует уповать па ремесло. Научиться быть ху­дожником невозможно, как по имеет никакого смысла прос­то изучать законы монтажа — всякий художник-кинемато­графист открывает их для себя заново.

Вот почему тот или иной кинематографический почерк несет в себе обязательно некий духовный смысл. Человек, укравший чужой почерк с тем, чтобы больше никогда не во­ровать, все равно остается преступником. Равно как и че­ловек, единожды изменивший своим принципам, в дальней­шем уже будет нс в состоянии сохранить чистоту своего от­ношения к жизни.

Когда режиссер говорит, что делает проходную картину, чтобы затем сиять ту, о которой мечтает, он пас обманы­вает. 11 что еще хуже обманывает себя.

Оп никогда нс снимет своего фильма.

Чудес нс бывает! Вернее, время чудес для него уже ми­новало.

Кино это великое и высокое искусство, и если бы меня спросили, как я его оцениваю, я поставил бы его где-то между музыкой и поэзией, несмотря па то, что эти соседст­вующие искусства существуют уже тысячелетия.

Кино прежде всего искусство, но драматизм ситуации заключается в том, что оно еще, кроме того, и продукция фабричного, заводского производства. Это, пожалуй, един ственное из искусств, находящееся в таком сложнейшем, я бы сказал, в каком-то смысле в безвыходном положении. То есть кино живет как бы в двух ипостасях- мы вынуж­дены смотреть на него, с одной стороны, как на искусство, а, с другой стороны, как на промышленное производство. II многие сложности проистекают из-за этой двойственности в пашей жизни и в наших творческих буднях. А это влечет за собой, в свою очередь, огромные трудности и сложно­сти- и в организации его, и в творческой работе.

Дело в том, что, оценивая кино как искусство, мы обя­заны стоять па уровне требований, давным-давно вырабо­танных для старых «добрых» искусств. К сожалению, мы не часто рассматриваем пашу деятельность с позиций этих высоких требований.

Я верю в паше кино, верю в паше искусство и пе верю пи в какие кризисы, которые якобы потрясают искусство. По существу, искусство всегда потрясается, но не кризиса­ми, а развитием. Это очень сложный процесс. И этот про­цесс, хотим мы этого пли нет, отражает пашу действитель­ность.

Традиции нашего кинематографа берут начало не толь­ко от пионеров советского кинематографа, а также от вели­кой русской литературы, поэзии, культуры. Об этом тоже пе следует забывать, когда мы говорим о кинематографии.

Есть смысл всиомнть, что истоки ее таятся в глубинных пластах русской национальной культуры, которая имеет глу­бокие корни, очень древние и мощные традиции.

Кино это искусство, способное создать нетленные шедевры, подобные тем, которые уже. были созданы в сиое время, на которые следует равняться.

Есть смысл создавать шедевры, мне думается.

«Ленфильм». 3. 501 — 250. 10.01.89 г. Бесплатно