# Г. Козинцев

**ПОДНЯТЬ ПОТОЛОК[[1]](#footnote-2)**

#### *Лекция во ВГИКе 28 апреля 1965 года*

Год, прошедший от премьеры "Гамлета" 24 апреля 1964 года в московском кинотеатре "Россия" до встречи Г. М. Козинцева со студентами и преподавателями ВГИКа, -- это год триумфа "Гамлета" у зрителей своей страны и за рубежом, в том числе на родине Шекспира, в Англии, где он был признан не только лучшей экранизацией трагедии, но и лучшим фильмом года. 1965 год -- это год успеха "Дон Кихота" в Испании, год премий на фестивалях, званий, наград. Вот две записи в рабочих тетрадях, характерные тем, что сделаны на фестивалях 1964 года, где Козинцев после большого перерыва из-за работы над "Гамлетом" увидел много новых фильмов:

"Встреча на фестивале с Генри Фондой. Я узнал его глаза. И рядом -- показались чепухой "скрытая камера", интеллектуальный монтаж и т.п." (Карловы Вары).

"Все, что тебе надо сделать, -- это написать одну настоящую фразу. Самую настоящую, какую ты только знаешь" (Хемингуэй). Пушкин написал на полях статьи Вяземского: "Да говори просто - ты довольно умен для этого". Кудрявые фразы. Кудрявые кадры. Пустословие. Пустозрение" (Венеция).

Внешнее благополучие никак не отражалось на внутреннем настрое Козинцева, на обостренном ощущении несправедливости окружающей жизни. Все это хорошо прослеживается в материалах его архива, особенно в разработках новых замыслов.

Первым из них после "Гамлета" был "Дракон" Е. Л. Шварца -- философская притча о человеке и власти. Но уже в июне 1964 года в дневниках помечено: "И все-таки надо снимать "Короля Лира" -- то есть трагический вариант той же темы. Но особое внимание весь этот и следующий год Козинцев уделял разработке замысла фильма, отчасти даже автобиографического, под условным названием "Художник" или, по-английски, The Artist (иногда -- An Artist, в этом различии тоже есть свой смысл), основные темы которого сформулированы в одной из первых развернутых записей: "Техника и искусство. Искусство и народ (история страшнейшего провала). Искусство и время. Искусство и религия. "Портрет" Гоголя".

Дальнейшее развитие событий в стране вернуло Козинцева к теме власти, и следующим его фильмом стал "Король Лир" (1970). Тема же "художник и власть" трансформировалась позже в замысел картины о гибели художника "Поэт у костра", но понимая его нереальность, Козинцев в 1971 году пишет: "Опять я возвращаюсь к фильму, который никогда не сниму".

Многое из своих размышлений, связанных с работой над "Художником", Козинцев высказал в лекции, прочитанной во ВГИКе.

Спасибо за добрые чувства[[2]](#footnote-3). Для меня это очень дорого, так как вся моя жизнь прошла во ВГИКе. С очень "древних" лет я здесь преподаю, и у меня впечатление, что здесь какая-то часть дома моего и жизни моей[[3]](#footnote-4).

Педагогика -- это не только отношения учителя и ученика, когда учитель что-то знает, а ученик ничего не знает и учитель просто передает ему свои знания, нет, и сам очень многому учишься. А для меня педагогика необходима, потому что в тот момент, когда я сам перестану учиться, я уже, наверное, не смогу работать, а учиться для меня -- значит встречаться с новыми и новыми поколениями. Нельзя работать, если не знаешь, чем живет каждое новое поколение. Я сейчас смотрю на вас, и ужасно мне интересно, что вы думаете, что чувствуете, потому что я вижу здесь будущее нашей кинематографии. И поэтому разговор с вами для меня очень ответственный.

Сегодня я хотел бы поговорить относительно некоторых вопросов современной режиссуры. Они возникают и заставляют по-новому все продумать.

Есть много определений режиссерского искусства. Иногда говорится, что режиссер -- это профессия, напоминающая профессию дирижера: существует партитура -- замысел автора, огромный оркестр, в котором масса инструментов -- медных, струнных, деревянных. И дело режиссера, сплавив воедино этот огромный оркестр, выявить замысел автора -- прочесть партитуру. Есть другое определение: главное в режиссуре -- работа с актером, то есть в режиссуре возникает что-то похожее на профессию педагога, режиссер должен вырастить дарование, помочь ему окрепнуть.

Есть и другие определения режиссерской профессии. Но мне приходит в голову такое сравнение: я вспоминаю труд летчиков-испытателей. Когда читаешь их записки (в частности, печатают очень интересные записки Галлая[[4]](#footnote-5), в этих записках и рассказах встречаешь две категории: "поднять потолок" и "выжать мощность". И когда я думаю об искусстве режиссуры, у меня возникают эти два представления и противоположное -- "коммерческие рейсы". Надо сказать, что коммерческие рейсы -- дело в авиации очень полезное, но, думая об искусстве, думаешь не о "коммерческих рейсах", а о "поднятии потолка" и "выжимании мощности".

Я хотел бы вспомнить с вами случай из истории театра, вероятно, хорошо всем вам знакомый, -- "Чайку" Чехова. В первый раз ее поставили в Петербургском Императорском Александринском театре. История театра XIX века не помнит такого страшного провала. Удивительно то, что главную роль в этом спектакле играла Комиссаржевская -- величайшая трагическая актриса своего времени, казалось бы, очень подходящая к роли, с дарованием не только трагическим, но и лирическим, необыкновенно сильная индивидуальность актерская, декорации писал умелый декоратор Шарвашидзе, а ничего не было от пьесы. Зрители зевали, скучали, Чехов был в отчаянии; это усилило его болезнь, потому что это был не просто плохой, серый спектакль, а величайший провал.

Чехов с громадным опасением разрешил постановку "Чайки" в Художественном театре, и, поставленная Станиславским[[5]](#footnote-6), она имела успех, какого тоже почти не знал театр. Началась новая глава в истории русского и мирового театра. Что же произошло? Потолок представлений о жизни, мыслей о жизни, чувств, отражения их в литературе был Чеховым поднят очень высоко, а в театре он был еще низкий, и режиссер Александринского театра[[6]](#footnote-7) не мог поднять этот потолок. Поэтому из пьесы не была "выжата мощность", ее потолок был спущен. А Станиславский смог "выжать мощность" и смог потолок понимания Чеховым жизни поднять и в театре. А потом пошли "коммерческие рейсы"...

Академик Павлов в своем изумительном письме, адресованном молодым ученым, написал: "Как бы совершенно ни было крыло птицы, она не смогла бы подняться, если бы оно не опиралось на воздух. Воздух ученого -- это факты"[[7]](#footnote-8). Станиславский смог поднять высоту понимания жизни театром и смог "выжать мощность" из "Чайки" только потому, что его спектакль опирался на факты современной жизни. Что бы ни ставил режиссер, с какой бы самой древней историей ни имел дело, его замысел всегда должен возникать в средоточии современных жизненных интересов.

Скажу об опыте нашей работы над "Гамлетом". Основа основ нашей работы заключалась в том, что наш замысел возникал не на пятачке киноэлементов и даже не на гораздо большем плацдарме интересов шекспироведения, а в средоточии жизненно важных вопросов времени, в котором мы живем.

Занимаясь Шекспиром много лет и специально интересуясь им, я всегда удивлялся, когда по поводу той или иной постановки Шекспира писали: "верная постановка" или "неверная постановка", "режиссер правильно показал" или "режиссер неправильно показал". Где-то в конечном счете все эти категории -- "правильно", "неправильно" -- могут быть введены, но в конечном, очень сложном счете. Другое дело, смог ли режиссер в своем понимании Шекспира для своего времени, своего народа, своей эпохи "поднять потолок" понимания пьесы, "выжать" из нее современную "мощность" или пьеса осталась под старым "потолком" и той же "мощности", какой ее знали в прежние годы.

Если мы прочтем сегодня описание Белинским игры Мочалова в роли Гамлета, оно нам покажется очень странным: он переходил с львиного рыка на шепот, делал какие-то прыжки и т.д. Теперь мы видим героя уже по-другому, чем во времена Белинского, Мочалова, Герцена, Лермонтова. То понимание Гамлета было грандиозно, потому что Мочалов, а вслед за ним Белинский смогли увидеть в "Гамлете" не то, что видели до них, они смогли увидеть мятежный дух, и пьеса во времена николаевской монархии вдруг стала современной, мятежной, гневной, и поколение людей, еще помнившее декабрьское восстание, слышавшее отзвуки грома пушек на Сенатской площади, увидело в этой пьесе современные, жизненно важные, наиболее существенные для народа черты и чувства, которые сумел подчеркнуть в ней актер, а вслед за этим объяснить народу критик.

Прошли многие эпохи, возникли новые понимания этой пьесы, в каждой стране возникает свое понимание. Классическое произведение именно потому и является классическим, что происходит непрерывное обновление: что-то умирает и что-то рождается, и каждое новое поколение находит в классическом произведении свое. И "потолок" поднимается только тогда, когда поднимаются современные, жизненно важные людям вопросы, когда в основу произведения кладутся те мысли и чувства, которыми живет время.

Поэтому, говоря о режиссерском искусстве и обсуждая те или иные способы выражения -- а этих способов уже стало много, -- мы должны определить не их познавательную ценность, выразительность или невыразительность, а должны определить возможность поднимать мысли и чувства. Об этом когда-то писал Гоголь: есть театр и театр. Одно дело, писал он, когда какая-нибудь танцовщица задерет ногу повыше, а другое дело, когда великий актер великим словом поднимает выше все высокие чувства в человеке. Прекрасные слова! Великое слово может быть очень простое, оно может быть сказано тихо, может быть сказано громко -- дело не в этом. Мы знаем, что все те сцены, которые могут быть сыграны криком, могут быть сыграны и шепотом -- способов выражения в кинематографе очень много, дело не в них, дело в "потолке" и дело в "мощности".

В Ленинграде я стал заниматься с новым курсом и пробую с ним сам для себя осмыслить, что происходит сейчас в кинематографии. Мы взяли совсем простой фильм, документальный -- "Катюша"[[8]](#footnote-9), сделанный по сценарию Сергея Смирнова. Мы о нем разговаривали три дня. Двенадцать молодых людей, с которыми я занимаюсь, все с высшим образованием, с большим жизненным опытом, и нам не хватило трех дней, чтобы до конца понять этот фильм. И вам было бы очень интересно посмотреть этот фильм, потому что он так глубок и, раз посмотревши, трудно его забыть.

Это история героической женщины, однако героического в ее сегодняшней внешности нет ничего; это история девушки, которая была на войне, а военного в ее внешности нет ничего; это история необыкновенно храброй девушки, а храброго в ее лице нет ничего. Идет разговор о войне, а на экране -- глубоко мирный человек. Далее -- война, убийства, кровь, ненависть, а эта женщина бесконечно добра, трудно представить человека более доброго, чем эта Катюша. Когда она рассказывает, как она пошла за водой и встретила немца, это рассказ удивительно доброго человека, а ведь это рассказ о самом страшном.

И вот возникает интересная мысль. В итоге этого фильма вы понимаете еще одну чрезвычайно важную грань истории победы над фашизмом -- необыкновенную душевную щедрость, душевную доброту, высокую человечность солдата. Все эти слова не сказаны в фильме, они не декларируются, не произносятся каким-то специальным важным тоном. Простая, полная душевной прелести женщина раскрывает себя в самых обыкновенных словах, и это вызывает у вас целую волну ассоциаций, у вас поднимается "потолок" такого понятия, как национальный характер, понятия огромного.

Когда рядом с Катюшей возникает лицо автора, Сергея Смирнова, тоже очень простое, с морщинами, как бы вырубленное топором, это вызывает огромное количество мыслей и чувств, потому что за этими морщинами тоже есть история жизни, история войны[[9]](#footnote-10). Поэтому два лица -- Катюша и он -- так сильны в первой части. А вторая часть показалась нам немного слабее, потому что там начинается так называемая кинематографическая выразительность. Режиссер думает, как выразительнее снять человека, как показать Катюшу в глубине кадра, он начинает думать о композиции кадра, появляется дикторский текст, который досказывает все то, что вы понимаете сами, что оставляет такой глубокий след, заставляет вас думать. И история становится слабее, в ней появляется та искусственность, та сделанность и кинематографическая привычность, которая уменьшает воздействие от реально жизненного, от подлинного, от настоящего -- воздействие от бесконечно щедрого и глубокого.

Между прочим, уже в последний период Хемингуэй -- писатель грандиозной силы, прошедший многое в поисках мастерства, -- написал изумительную фразу, обращаясь к себе: "Все, что тебе нужно сделать, -- это написать одну настоящую человеческую фразу"[[10]](#footnote-11). Так вот, самое грандиозное в искусстве -- это простая человеческая фраза, простой человеческий кадр.

Я хочу рассказать еще об одном фильме -- "Счастливая мать"[[11]](#footnote-12) Рикки Ликока.

С режиссером Рикки Ликоком я познакомился в Нью-Йорке. Он сказал, что хочет показать мне свои фильмы, и пригласил к себе. Мы поехали. Это было в одном из самых грязных мест Нью-Йорка. В трех маленьких комнатках работали Ликок и три помощника. В прошлом Ликок -- помощник Флаэрти, потом он приехал в Нью-Йорк и стал заниматься телевизионными фильмами. Система его работы следующая: он разыскивает жизненный факт, какой-то случай, историю, которая представляется ему интересной. Он едет, снимает этот случай, этот факт способами документальной съемки -- скрытой камерой или очень сильными телеобъективами, но дальше он подчиняет весь материал не хаотической композиции так называемого "cinema-verity", а наоборот -- строжайшей сценарной композиции, которую он находит в самом материале.

После многих фестивалей и многих знаменитых и блистательных фестивальных фильмов я смотрел фильм "Счастливая мать", и я был во власти экрана -- настолько это показалось мне сильным. О чем история? В маленьком американском городке у бедной женщины было пятеро детей, и после этого она родила сразу пятерню. Местные отцы города -- торговцы, хозяева магазинов и т.д. -- решили сделать из этого сенсацию, чтобы как-то улучшить жизнь города. И вот была пущена слава о "счастливой матери" десятерых детей.

Ликок показывает на экране эту мать десятерых детей -- бедную женщину. Ее муж сам ухаживает за телятами, у них корова, маленький огород. Это милые люди, с приветливыми лицами; чувствуется, что они понятия не имеют, что их снимают. Родившаяся пятерня помещена в нечто вроде инкубатора -- под стеклянным колпаком, куда какие-то машины накачивают воздух. После этого Ликок снимает, как к этой женщине приходят мэр города, его помощники. Физиономии этих людей таковы, что вы не можете оторваться. С силой Чехова или Мопассана перед вами открывается вся тупость американской провинции. Разговор идет о том, что они хотят устроить благотворительный концерт. Она спрашивает: "Зачем?" Они объясняют, что это ей материально поможет, потом приедут туристы и т.д. Тогда женщина говорит: "Я не хочу показывать своих детей туристам". Ей объясняют, что все будет хорошо.

Начинается благотворительный концерт. Самый лучший отбор массовки не мог бы дать таких характеров. Естественно, не потому, что это так и было перед аппаратом -- только включай камеру. Поразительный глаз режиссера сумел увидеть именно это и именно этих людей именно в этом положении. Мы видим, что за пятью метрами стоит триста, что нужно было выкинуть 295 метров, чтобы получить пять драгоценных -- обыкновенные, простые, человеческие характеры. Это искусство психологической характеристики, искусство открытия скрытого в жизни. По-русски изумительно говорится: "Докопаться до правды". Так вот, Ликок докопался до правды всей этой истории.

Приезжают первые туристы -- в автобусе с гидом, который деревянным голосом рассказывает о "счастливой матери". А мать даже не в чем показать, и ее ведут в универсальный магазин, чтобы поприличнее одеть. Она никогда не носила готовых вещей, всегда сама себе что-то шила. И вот она видит там какое-то дрянное пальто из нейлона и смотрит на него так, что ей говорят: "Можете это тоже примерить". Она надевает его, смотрит на себя в зеркало, и за этим встает характер, человек, жизнь, судьба. Вы будете думать и думать об этой женщине, вам ее не забыть.

Местные лавки выпускают уже шляпы модели "Счастливая мать десятерых детей", наконец, в ее честь устраивают большую процессию. Она с мужем сидит на трибуне вместе с отцами города. В городе есть какой-то женский оркестр, он принимает участие в этой процессии. Впереди идет девица в сильно урезанном платье, которая подбрасывает жезл, как это делают военные музыканты, за ней идет оркестр. Когда-то в трилогии о Максиме мы старались сделать шествие анархистов по этому принципу -- на наборе каких-то странных и нелепых контрастов. Здесь это грандиозно!

После того как вся эта площадь заполнилась людьми, начался ливень, все разбежались, убежала и эта женщина -- муж накрыл ее своим пиджаком, и остались только брошенные порванные газеты, следы от мороженого -- заслеженная площадь, по которой лупит дождь. Так кончается эта история.

Если бы режиссер снял только это, уже был бы прекрасный психологический фильм. Так показать историю торговли сенсацией вокруг человеческой жизни -- это уже большое искусство, но процесс осмысления материала, мысли о материале, мысли о жизни оказываются гораздо глубже, потому что режиссер задумывается еще над одним фактом. Через всю историю очень ненавязчиво проходит кадр пяти детей -- они еще уродцы, еще не стали людьми. Пять младенцев, которые сжимают свои крохотные ручки и ножки, со сморщенными лицами, больше похожие на обезьянок. И какие-то машины со странным, злым звуком, накачивающие воздух в пространство, где лежат эти пять существ, которые будут или не будут людьми. И вдруг вся эта история приобретает совсем другую глубину и другой строй, потому что время от времени вы слышите странный, нечеловеческий звук машины и видите существа, которым выпала доля так родиться. Что же с ними будет дальше? Тут начинается та великая недосказанность, которая заставляет вас работать, потому что наше-то дело, режиссура, существует не для того, чтобы мы все объясняли зрителям. Нет, оно существует для того, чтобы заставить зрителей думать и чувствовать, потому что хороший фильм не имеет зрителей, он имеет соавторов, и каких соавторов!

В истории советской кинематографии есть случаи, которые трудно забыть. Во время гражданской войны в Испании "Чапаев" имел не зрителей, а имел соавторов. Эта способность зрителей подхватить происходящее на экране, зажить им, оказаться активно вовлеченными и есть самое главное.

Чехов писал, что ни одно великое художественное произведение не подсказывает никаких выводов -- оно ставит жизненные вопросы. Естественно, если произведение ставит жизненный вопрос, в самой постановке вопроса есть и возможность его решения по-своему, с волнами ассоциаций каждого зрителя. Искусство режиссуры и заключается в этом -- в возможности заразить зрительный зал. Если вы живете вместе с людьми, и все, что волнует людей, волнует и вас, и если вы можете это назвать словами, выразить простыми человеческими кадрами, то люди будут делать работу вместе с вами. А вот сделать нарочно что-то для того, чтобы воздействовать на зрителей, -- это "коммерческий рейс". Как только вы начнете приспосабливаться к зрителю, он это почувствует и потеряет к вам уважение.

Есть теория, что надо иметь специальный кинотеатр для "трудных" фильмов. Они являются прекрасными произведениями искусства, но зрителю их не понять, и надо, чтобы перед сеансом выступил опытный критик и объяснил, что значит такой-то кадр или такое поведение человека. Надо сказать, что, с моей точки зрения, нет ничего более бесполезного в искусстве, чем вступительные слова. Я бы лично это воспринял как бедствие: раз фильм нуждается в пояснении, значит, самое драгоценное -- разговор с людьми, прямой ход от сердца к сердцу -- исчезает. А без этого не только работать, но и жить нельзя, без ощущения общности с людьми. Эта общность с людьми грандиозна, когда видишь свой фильм в разных местах: где-то может быть отвратительный экран или плохой звук и т.д., но если у тебя какое-то место не удалось в фильме, то при самой идеальной проекции люди кашляют, а если оно тебе удалось, оно зазвучало человеческим кадром, то в самых отвратительных условиях, при заштопанном экране ты почувствуешь свой контакт с людьми. Ради этого контакта мы и работаем. И если мы хотим, чтобы нас уважали, то мы тоже должны уважать людей. Почему мы считаем, что зритель ниже нас, когда он во многом выше нас? Ум заключается не в том, чтобы все можно было объяснить точно, правильно, с формулировками; есть "ум сердца" -- ум понимания добра и зла, душевный ум, ненавидящий ложь и, наоборот, любящий правду, человеческое достоинство и защиту этого человеческого достоинства. Только в этих вещах потолок режиссера и можно поднять.

*(Перерыв.)*

- Фильм Ликока сделан для телевидения или для кинематографа? Как он относится к телевидению? Что вы сами думаете о телевидении?

- Хочу воспользоваться этим вопросом и немного сказать о том, что считаю очень важным для нас всех. Я очень увлекся, когда смотрел фильм Ликока, но вдруг услышал какие-то странные звуки. Я оглянулся и увидел, как сам Ликок смотрит свой фильм. Очень интересна была его реакция: он воспринимал свою героиню как любимого человека и все время радовался, какая она хорошая. Он воспринимал ее как живую женщину. Он забыл, что он сам снимал, монтировал, и ему казалось, что, может быть, я не совсем понимаю, как она хороша, какой это добрый, удивительный человек. Внимание Ликока было сконцентрировано, и эта сила концентрации -- драгоценное свойство.

Сейчас один из самых интересных театральных режиссеров Европы -- Питер Брук. Вместе с ним я смотрел фильм[[12]](#footnote-13) и все время отвлекался от экрана и следил за ним. Он каким-то острым, ястребиным взглядом, не отрываясь, впивался в экран, жил этой жизнью. Здесь то же свойство -- сила концентрации внимания и отношение к происходящему на экране всерьез, а не как к "кинематографу".

Об отношении к телевидению я не спрашивал Ликока. Это просто его материальная возможность снимать фильмы, он их снимает по заказу телевидения.

У американского телевидения есть нелепая манера: через определенные промежутки времени, что бы ни показывалось, передача прерывается рекламой. То же самое и в этом фильме. Но Ликок сам очаровательно снял рекламу. С одной стороны, он хотел отделить художественный мир своего фильма от рекламы, поэтому она снята в комедийно-гротескном характере. Я не помню, что он рекламировал, но это были люди условно загримированные, с какими-то потешными полутанцевальными движениями; это был гротеск, сделанный с чудным юмором. Он делал то, что от него требовалось, и одновременно высмеивал, пародировал эти рекламные объявления. Тут тоже мораль: из каждого положения можно найти выход, и даже вещи, которые являются препятствием, если берется за это дело художник, могут превратиться в добавочное средство выразительности. Ирония рекламы тоже входила в художественную систему фильма.

Вероятно, он предпочел бы делать фильмы не для телевидения, а для кино. В его картинах очень сильна пластика -- не только крупные планы, но и общие.

Что я думаю о телевидении? Сейчас конкуренции кинематографу со стороны телевидения нет, но это потому, что телевидение еще не стало искусством. Когда оно станет лучше, эта конкуренция еще покажет себя. А что телевидение станет искусством -- для меня несомненно.

Мы уже видим к нему интерес как к искусству. Я разговаривал в Англии с очень крупными актерами, которые любят выступать по телевидению. Они говорят, их привлекает то, что они там имеют выразительность двух искусств: от кино -- крупный план, от театра -- длительность существования в образе; нет того, что мешает всегда актеру в кино -- краткости игрового куска, краткости кадра. Возможность длительного сосредоточивания, возможность длительного развития внутренних положений в телевидении есть, а кроме того, есть возможность пользования микроскопическими дозами выразительности благодаря микрофону и крупному плану.

Думаю, что телевидение сделает доброе дело. Фотография, например, сделала доброе дело, уничтожив натурализм в живописи: рядом с ней натуралистическая живопись просто теряет свою выразительность. Фотография уже становится искусством, есть изумительные вещи, где присутствует не только передача объекта, но и вскрытие его сути ракурсом, тональностью.

Когда появилась впервые фотография, кто-то из художников посетил ателье одного из первых фотографов и воскликнул: "Отныне живопись умерла!" Ничего не умерла! Когда появился кинематограф, считали, что театр умер. Ничего подобного не случилось. Но это отбило охоту у театра делать то, что может показать кинематограф, миновало время огромных массовых сцен в театре и т.п. То же самое произойдет и с телевидением -- оно вернет кинематографу его зрительную природу, в которой, я уверен, и заключается его сила. И как только будет сильная телевизионная режиссура, как только в телевидении появится глубина характеров, человеческая жизнь в ее камерных масштабах, кинематографу понадобятся не вещи типа "Войны и мира", а вернется масштаб исторического события, масштаб явления, вернется "Судьба человека"[[13]](#footnote-14). Так что конкуренции между искусствами нет, все становится на свое место.

Каждая новая техника дает новые возможности искусству. Наступает момент, приходит художник и превращает технику в искусство. Техника помогает искусству, тут антагонизма быть не может. Не верили в звук, не верили в широкий экран, а они побеждают. Сейчас побеждает цветное кино. Я видел материал последнего фильма Феллини -- он тоже цветной[[14]](#footnote-15).

- Фильм "Гамлет" мне понравился, но есть 50 процентов зрителей, которым он не понравился, так что же, они не доросли до него умом и сердцем? Как вы оцениваете этих зрителей?

- У меня особые отношения со зрителями этого фильма, и то, что я вам говорил о зрителях, для меня дело изрядно выстраданное. Когда еще не было фильма и даже были колебания -- ставить его или нет, какой-то журналист дал заметку петитом, что "Ленфильм" приступил к экранизации "Гамлета". И на меня посыпался поток писем. Я отвечал на все эти письма. Скажем, спрашивали, действительно ли мы будем "Гамлета" ставить, и одобрялось это намерение, я отвечал и, в свою очередь, задавал вопросы по поводу будущего фильма. И получал потрясающие ответы. В "Искусстве кино" я опубликовал текст некоторых писем[[15]](#footnote-16). У меня их много сотен, причем самые интересные не из Ленинграда и не из Москвы. Все это, во всяком случае, не говорит о том, что между художником и зрителем есть какая-то стена.

Со зрителями у нас сейчас происходят очень интересные вещи. А о своей работе -- понравилась она или нет -- говорить трудно.

- Как вы относитесь к экранизации "Метели" и "Женитьбы Бальзаминова"?

- Я не видел ни той, ни другой картины, но я очень не люблю слово "экранизация", оно напоминает мне автомат для продажи воды с сиропом. При экранизации неминуемо теряют и литературное произведение, и экран. Уж если решиться на то, чтобы какое-нибудь крупное произведение жило на экране, надо его перевоплотить, иначе оно будет неминуемо хуже.

Например, есть много претензий к нашему "Гамлету" по поводу купюр текста, а я считаю, что их надо было делать гораздо больше, потому что я добивался совершенно прозаического текста. Вообще же постановка литературного произведения -- то же, что и перевод с одного языка на другой. Настоящий перевод -- не дословный, а вольный, и то же самое при постановке фильма, где должен сохраняться дух подлинника в формах совершенно другого искусства, другой выразительности.

- Считаете ли вы, что те мысли и чувства, которыми режиссер, оператор и другие хотят поделиться, должны быть восприняты зрителем в русле, задаваемом авторами? Или вы допускаете некоторую интерпретацию в восприятии, свободу ассоциаций?

- Только свобода ассоциации. Чем меньше вы навязываете зрителю, чем больший простор даете его фантазии, тем лучше. Произведение поэзии дает возможность каждому человеку настроиться на волну своих ассоциаций. Но это и вопросы интерпретации. Шекспировские трагедии ставились столетиями, их ставили сотни режиссеров, и все по-разному. А вот если взять бездарную пьесу, то, вероятно, у всех режиссеров получились бы одинаковые спектакли. От соприкосновения с плохим произведением не возникает искры. И чем более великое произведение искусства, тем больше возникает ассоциаций. У каждого человека в душе есть свой Хлестаков, свой Обломов.

- Каково мнение Лоренса Оливье о вашем фильме?

- Я даже не знаю, видел ли он его.

- Считаете ли вы своего "Гамлета" более близким к Шекспиру, чем фильм Оливье?

- Ни в коем случае. Я очень люблю фильм Оливье, он мне нравится, но Гамлет, который представляется мне, совершенно иной, чем Гамлет Оливье, что не мешает мне любить его фильм, любить искусство Оливье и им наслаждаться.

Я надеюсь, что нашему народу, нашим зрителям, вероятно, ближе все-таки Смоктуновский, но трудно сказать, что только нашим. Британский киноинститут присудил нам приз как лучшему фильму года. Это, по-моему, хороший обычай. Им какой-то герцог выдал определенную сумму денег, на которую скульптор сделал статуэтку из серебра, и они ее присуждают лучшему фильму года. Но режиссер держит ее год, а через год отдает следующему. Сейчас я должен получить эту статуэтку от Алена Рене[[16]](#footnote-17).

- Какие из экранизаций "Гамлета" вы считаете наиболее интересными? Почему вы опустили финал 3-й сцены III акта (Гамлет и молящийся Клавдий)? Что, по вашему мнению, вам не удалось в "Гамлете"?

- Какую экранизацию "Гамлета" я считаю наиболее интересной, мне трудно сказать. Фильм Оливье я очень люблю, а все остальное мне кажется неинтересным.

Почему я опустил финал III акта? Не потому, что меня смущал религиозный момент. В этом месте нет ничего особенно глубокомысленного. Гамлет как человек своей эпохи, безусловно, религиозен и как человек королевской крови убить короля во время молитвы не может. Вообще я бы снял эту сцену, но спектакль идет четыре часа, а фильм -- два с половиной, так что пришлось что-то опускать.

Что не удалось? Очень многое. Ведь когда кончаешь фильм, потом его смотришь, то думаешь: "Вот сейчас бы я мог его снять". Процесс смотрения своего же фильма для меня всегда мука. Если что-то и нравится, то обычно чья-то чужая работа -- как актер сыграл, как оператор снял и т.д. А вообще, когда я смотрю свои фильмы, мне всегда все кажется слишком длинным.

- "Счастливая мать" -- документальный фильм. Для его "потолка" были: 1) портативная синхронная аппаратура, 2) лимит пленки 1:10 (у нас же система производства позволила бы лимит 1:4,5). Сколько времени снимался этот фильм? Возможен ли такой фильм в нашем кино?

- Там лимит был самый страшный -- он хозяин своей нищенской фирмы. У него одна камера, которой он снимает. Это просто нищее предприятие. Так что дело не в богатстве, а в глазе, уме и духовном содержании.

- Какие проблемы вы хотели поднять в "Гамлете"? *(Смех в зале.)*

- Я, пожалуй, отвечу: проблему совести. Вообще нельзя шекспировские вещи определять одной фразой. Это очень условно, когда говорят, что "Отелло" -- это трагедия ревности или "Макбет" -- трагедия честолюбия. Но если бы необходимо было найти эту одну фразу, я бы сказал, что "Гамлет" -- трагедия совести. И эта проблема представляется мне остросовременной в "Гамлете". Исторические костюмы меня не интересуют абсолютно. Так называемые исторические фильмы я не люблю, хотя, к сожалению, делаю. Все, что касалось внешнего антуража Елизаветинской эпохи, я старался нейтрализовать.

- Рассказывая о потрясающем впечатлении, которое производит человек с экрана, вы оба раза говорили о документальном кино. Как вы рассматриваете соотношение художественного и документального кинематографа в смысле воплощения феноменального человеческого образа на экране? В связи с этим расскажите, пожалуйста, о работе со Смоктуновским, об актерском методе Смоктуновского, соотношении человеческой личности актера и экранного образа.

- Я мог бы рассказать и не о документальном кино. Я посмотрел старую картину Чаплина "Огни рампы" и тоже был потрясен.

О работе со Смоктуновским. Это очень сложный инструмент, требующий своеобразной работы режиссера. Он импровизатор, у него необыкновенно сильна интуиция. То, что в первую минуту возникает у него, -- это самое интересное. Поэтому надо было поставить его в такие обстоятельства, чтобы он играл с минимумом репетиций и не чувствовал насилия над собой. Смоктуновский поразительно "влезает в шкуру" другого человека -- у него эта часть очень сильна. А вообще с каждым актером требовалась работа режиссерская.

- Какова была главная ваша задача в постановке фильма "Дон Кихот"? Какую роль играл в постановке фильма незабываемый испанский скульптор и художник Альберто Санчес?

- В фильме не бывает одной задачи -- этих задач множество, но "Дон Кихот" меня интересовал тем же, что и "Гамлет": тут тоже тема совести. Человек хочет добра людям, а его принимают за сумасшедшего или за дурака.

Какую роль играл Альберто Санчес? Мне очень повезло. Сказали, что есть испанский художник, причем из Кастилии. Я пошел просить его консультировать фильм и увидел перед собой живого Дон Кихота. Он много лет жил в Советском Союзе, но все равно, если он рисовал пейзаж Подмосковья -- у него получалась Кастилия. Поразительное чувство национального зрения. И потом в нем была огромная прелесть черт испанского национального характера. Он был одновременно приветлив, радушен и горд. Я многим обязан дружбе с ним.

К этому фильму поразительно относились испанские коммунисты, которые жили у нас. Они считали делом своей чести, чтобы фильм был сделан без "клюквы". Например, если приводили мула, они говорили, что его снимать нельзя, потому что он не так пострижен, и сами его стригли. Можно было видеть, как они учили ребят пластике корриды, показывали, как надо играть в корриду. В каждый кадр этого фильма было вложено столько любви и столько их сердца, что без них мы не могли бы его сделать.

В прошлом году мне довелось побывать в Сан-Себастьяне, где показывали "Дон Кихота". Первый раз в Испании Франко появился не только наш фильм, но и наш флаг -- в день показа фильма там вывешивают национальный флаг. Пришли баски, шахтеры из Астурии, те, кто снимался у нас и вернулся на родину, и было что-то грустное и благородное во всей этой истории.

- Как вы относитесь к нормативной эстетике?

- Невозможно об этом рассказать.

- Как вы относитесь к экранизации Шекспира американским режиссером Уэллсом[[17]](#footnote-18)?

- Мне лично это не нравится. Больше всего из кинопостановок Шекспира мне нравится "Окровавленный трон"[[18]](#footnote-19) Куросавы. Он перенес "Макбета" в феодальную Японию, и выяснилось, что эта самурайская Япония очень напоминает времена Шекспира. Я вам когда-нибудь расскажу об этом фильме.

- Скажите о своем отношении к последнему выступлению Смоктуновского по телевидению.

- Отношение к актеру может быть, когда он играет, а выступает человек иногда более удачно, иногда менее удачно... Лишь бы играл хорошо[[19]](#footnote-20).

- Каково ваше мнение о фильме Эрмлера[[20]](#footnote-21)? Будет ли он на экране?

- Он все время находится в переделке. Там есть две великолепные сцены: одна в вагоне, где было подписано отречение Николая II, и вторая -- в Думе. Мне очень нравится Шульгин и меньше -- актер, который играет роль Историка.

Товарищи, я очень рад был к вам сюда прийти и рад буду встречаться с вами и дальше, но сейчас я вынужден закончить нашу встречу.

*Предисловие, публикация и примечания В. Г. Козинцевой и Я. Л. Бутовского*

*Публикуется по экземпляру стенограммы, хранящемуся в архиве Г. Козинцева.*

1. Искусство Кино, №1/ 1999 г. [↑](#footnote-ref-2)
2. В начале встречи председательствующий С.Герасимов и присутствующие в зале поздравили Г. Козинцева с полученной им 27 апреля 1965 года Ленинской премией за фильм "Гамлет". [↑](#footnote-ref-3)
3. Г. Козинцев начал преподавать во ВГИКе в 1941 году в Алма-Ате, когда С. Эйзенштейн предложил ему вместе вести режиссерскую мастерскую, но еще в 30-е годы его приглашали в институт для чтения разовых лекций. См.: Козинцев Г. Собр. соч. в 5-ти т., т. 1. Л., 1982, с. 362 -- 424. [↑](#footnote-ref-4)
4. Галлай М. Испытано в небе. -- "Новый мир", 1963, N. 4, с. 50 -- 108; N. 5, с. 65 -- 144. [↑](#footnote-ref-5)
5. В МХТ "Чайку" в 1898 году поставили К .С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко. [↑](#footnote-ref-6)
6. В Александринском театре в 1896 году "Чайку" поставил Е. П. Карпов. [↑](#footnote-ref-7)
7. См.: П а в л о в И. Письмо к молодежи. Полн. собр. соч., т. 1. М. -- Л., 1951, с. 22. [↑](#footnote-ref-8)
8. Режиссер В. Лисакович (ЦСДФ, 1964). [↑](#footnote-ref-9)
9. 8 Г .Козинцев, будучи равнодушным к премиям и призам, считал удачей, что получил Ленинскую премию одновременно с такими симпатичными ему людьми, как С.Смирнов (за книгу "Брестская крепость") и Кукрыниксы. [↑](#footnote-ref-10)
10. Цитируя по памяти, Козинцев от себя вставил слово "человеческую". См.: Хемингуэй Э. Праздник, который всегда с тобой. -- "Иностранная литература", 1964, N. 7, с. 115. [↑](#footnote-ref-11)
11. Полное название фильма Ричарда Ликока "День счастливой матери" (1963), в США он был показан под названием "Пять близнецов семьи Фишер". [↑](#footnote-ref-12)
12. Г. Козинцев смотрел с Питером Бруком фильм Орсона Уэллса "Процесс" 17 ноября 1964 года в Париже, где оба они были на торжествах, организованных ЮНЕСКО в связи с 300-летием Шекспира. [↑](#footnote-ref-13)
13. Г. Козинцев очень высоко ценил фильм С. Бондарчука "Судьба человека" (см.: Козинцев Г. Собр. соч. в 5-ти т., т. 2, с. 134 -- 136, 155, 232). О его отношении к фильму "Война и мир" (в 1965 году он видел первую и вторую серии) см.: Козинцев Г. Черное, лихое время... М., 1994, с. 97 -- 98. [↑](#footnote-ref-14)
14. Федерико Феллини показал Г. Козинцеву материал фильма "Джульетта и духи" на киностудии "Чинечитта" 25 марта 1965 года. [↑](#footnote-ref-15)
15. См.: Козинцев Г. О тех, кто в зрительном зале. -- "Искусство кино", 1965, N. 3. [↑](#footnote-ref-16)
16. Ален Рене получил переходящий приз Британского киноинститута за фильм "Мюриэль, или Время возвращения" (1963). [↑](#footnote-ref-17)
17. На тот момент Орсон Уэллс поставил два фильма по Шекспиру -- "Макбет" (1948) и "Отелло" (1952). [↑](#footnote-ref-18)
18. "Трон в крови" ("Замок паутины", 1957). [↑](#footnote-ref-19)
19. Через некоторое время после выхода фильма на экран И. Смоктуновский заявил, что роль Гамлета сыграна им не под руководством Козинцева, а вопреки ему, но Козинцев, хотя и прервал всякие личные отношения со Смоктуновским, никогда и нигде на это и другие подобные его заявления публично не отзывался. Характерно, что даже в рабочей тетради Козинцева, в записи для себя об одном из выступлений Смоктуновского, сделанной осенью 1965 года, его фамилия не названа: "Надо сказать: с артистами у меня сложились отличные отношения, и лишь один считал долгом чернить наш общий труд". (См.: К о з и н ц е в Г. Собр. соч. в 5-ти т., т. 4, с. 468). [↑](#footnote-ref-20)
20. Речь идет об историко-документальном фильме Ф. Эрмлера "Перед судом истории" (1965). [↑](#footnote-ref-21)